

T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YENİ TÜRK EDEBİYATI ANABİLİM DALI

SAMİHA AYVERDİ’NİN ROMANCILIĞI

Yüksek Lisans Tezi

Emine Gözde ÖZGÜREL

Ankara – 2011

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YENİ TÜRK EDEBİYATI ANABİLİM DALI

SAMİHA AYVERDİ’NİN ROMANCILIĞI

Yüksek Lisans Tezi

Emine Gözde ÖZGÜREL

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Nurullah ÇETİN

Ankara – 2011

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YENİ TÜRK EDEBİYATI ANABİLİM DALI

SAMİHA AYVERDİ’NİN ROMANCILIĞI

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı :

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

.....

.....

.....

Tez Sınavı Tarihi

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(...../...../200...)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

.....
İmzası
.....

İÇİNDEKİLER	iii
ÖNSÖZ.....	vii
GİRİŞ	1
SAMİHA AYVERDİ’NİN ROMANCILIĞI	
I. BÖLÜM: ANLATICI TİPLERİ	10
II. BÖLÜM: İÇERİK UNSURLARI	
1. KONULAR	50
1.1. Bireysel Dinî, Felsefî Konular	50
1.1.1. Mânevî Arayış	50
1.1.2. Birlik Âlemine Duyulan Hasret	54
1.1.3. Kaçış.....	66
1.1.4. Yalın Yaşam Arayışı	71
1.1.5. Aitlik Duygusu	76
1.1.6. Tefekkür	80
1.1.7. Mürşide Duyulan Gereksinim	85
1.1.8. Vahdet Algısı	90
1.1.9. Sorgulamamak.....	93
1.1.10. Çeşitlilikler Evreni	97
1.1.11. Aşk	106
1.1.11.1. Mecâzî Aşk ve Gönül Aynası	106
1.1.11.2. Âşık-Mâşuk Birlikteliği ve Hakîkî Aşk	122

1.1.11.3. Mânânın Maddeleşmeye Olan Eğilimi ve Varlık Problemi	125
1.1.12. Mânevî Aydınlanma.....	126
1.1.13. Madde-Mânâ Birlikteliği.....	128
1.1.13.1. İnsanın Terkîbi: Ruh ve Beden	129
1.1.13.2. Bilgiye Ulaşma Yöntemi: Akıl ve Gönül.....	133
1.1.13.3. Bilginin Mâhiyeti: İlmî Birikim ve Hikemî Duyuş.....	134
1.2. Toplumsal Konular.....	140
1.2.1. Medeniyet Olgusu	140
1.2.1.1. Geleneksellik, Modernlik Çatışması	142
1.2.1.2. Batı Medeniyetinin Olumlu Yönlerinden Faydalanmak	147
1.2.1.3. Doğu Medeniyetinin Batı üzerindeki Olumlu Etkileri	149
1.2.2. Geleneğin Yeniden Üretilmesi	150
1.2.3. Aile	154
1.2.4. Kadın	157
1.2.4.1. Kadının Erkeği Tamamlaması Olgusu	164
1.2.5. Toplumsal Çarpıklıklar	166
1.2.6. Yeni Neslin Durumu	172
1.2.7. Millî Bilinç	175
1.2.8. Millî Dokuda Maddî ve Mânevî Çözümler	181
1.2.9. Türk Toplum Modeli.....	185

2. ZAMAN	192
3. MEKÂN	206
3.1. Mekânda Görelilik	207
3.2. İnsanın Mekândaki Konumu ve Tümevarımsal Kurgu	216
3.3. Mekânın Simgesel Değeri	234
3.3.1. Medeniyet Değişiminin Mekân İle Simgelenişi	234
3.3.2. Tasavvufî Hallerin Mekân İle Simgelenişi	238
4. KİŞİLER KADROSU	245
4.1. Merkezî Kişiler	246
4.2. Mutasavvıf Bilge Tipleri	291
4.3. Ârif Tipi	308
4.4. İnançlı Genç Münevver Tipi	315
4.5. Yozlaşmış Genç Tipi	323
4.6. Tanrıtanımaz Materyalist Tipi	338
4.7. Şüpheci Tipi	342
4.8. Gafil Münevver Tipi	350

III. BÖLÜM: KURGULAMA TEKNİĞİ VE ÖĞELERİ

1. ROMANLARIN ADLANDIRILMASI.....	360
2. OLAY KURGUSU	372
3. METİNLERARASILIK.....	397
3.1. Metin Ekleme Yöntemi	398
3.1.1. Kendini Bilmek	399
3.1.2. Yaradılış ve Vahdet Algısı.....	402
3.1.3. Hakîkî Aşk ve Fenâ Makamı	404
3.1.4. Dünya Hayatına Düşkünlük	406
3.1.5. Diğer.....	407
3.2. Metin Dönüştürme Yöntemi	410

IV. BÖLÜM: DİL VE ÜSLÛP.....430

SONUÇ

KAYNAKÇA

ÖZET

ABSTRACT

ÖNSÖZ

Ayverdi'nin romanlarının temel konusu, bireyin İslam tasavvufu temelinde gelişen mânevî arayışıdır. Bu nedenle Ayverdi, İslâm tasavvufu konulu eserler veren sûfî bir yazardır desek, yanlış bir şey söylemiş olmayız ama eksik bir şey söylemiş oluruz. Edebî ürünün incelenmesinde geliştirilen bakış açısı, onun edebî tarihimize içerisinde doğru konumlanmasını sağlar. Ayverdi'nin bireyi tasavvuf felsefesinin bakış açısından ele alan romanlarının, köklü bir doğu felsefesi olan İslam tasavvufunu, geleneği yeniden üretircesine roman türünün güncel konuları arasına kattığı doğrudur; fakat bu ancak bir tespittir. Eleştirinin eseri yeni bir bakış açısıyla okuma gayretinden yoksun bir yâd ediş, bir övgüden ibarettir. Eleştiri gerçek işlevini kaybedip görünenin övgüsüne yöneldiğinde eser, edebî birikimimizi bir adım daha öteye taşıyabilecek nitelikleri tespit edilmeden, 'gizli' kalacak, yazarı ise putlaştırılacaktır. Yazarın, edebiyat okuruna ve öğrencisine yeni bir bakış açısı kazandırabilecek yöntemi de kaçınılmaz olarak eleştirinin, övgü ve ezbercilikle körleştirilmiş kuyusuna inecektir.

Bu tezin temel meselesi de budur: Eseri konu düzleminden kurgu düzlemine inen bir bakışla, edebî eserin edebî tarihimize içindeki yerinin kemikleşmesinin mümkün olmadığı bilinciyle yeniden değerlendirme gayreti göstermek: Eseri, eleştirel okumak.

Günümüz edebiyat dünyasında, Ayverdi'nin romanları, İslâmî edebiyat çerçevesinde değerlendiriliyor; bu sınıflandırma, konu düzleminde kalan; romancının kurgusal yönelimini aydınlatmayan; üstelik yazarın geniş edebiyat okur kütlesiyle buluşmasının önüne geçen, onu ancak 'İslâmî olana' merak duyanlarla buluşturan,

daha çok sosyolojik bir saptamadır. Oysa onun yalnızca İslâmî konulu eser veren bir yazar olduğu değil; felsefesini gerçeği yeniden üretmekte, teknik yönden kullanan; gerçekçi, sûfî bir yazar olduğu saptamasında da bulunmalıyız. Bu, gerçekçilik niteliğini konudan kurguya çeken nesnel bir bakıştır.

Ayverdi'yi okuma uğraşımız, hayat görüşü haline getirilmiş, içselleştirilmiş bir felsefenin yetkin bir romancının elinde, romanın inşâsında, Jacobson'un demesiyle birleştirme düzleminde, kurucu malzeme olarak kullanılmasının tanıklığıyla sonuçlanmıştır. Bu yolla Ayverdi, yalnızca, İslâmdan, aşk ve Allah'ta yok oluştan, ibâdetin öneminden bahseden bir romancı olmaz da felsefesini kurgusal düzlemde işleten bir yazar olur; sûfî bir romancı olarak yöntemini felsefesinin ortasına diker.

Ayverdi'nin romancılığı, olumlu ya da olumsuz kalıplaşmış tüm yargılardan uzak bir biçimde, sûfî romancının tasavvufu kurgusal boyutta işletmesinin bir örneği olarak incelenmelidir.

Prof. Dr. Nurullah Çetin'in, ayrıntılı bir tasnif sistemi ile terimler dizgesine sahip olan 'Roman Çözümleme Yöntemi' (ÇETİN, 2010) adlı eserindeki ilkeler doğrultusunda hazırlanan bu yüksek lisans tezi, Samiha Ayverdi'nin Romancılığı'nı, 'Anlatıcı tipi', 'Konu', 'Zaman', 'Mekân', 'Kişiler kadrosu', 'Romanların adlandırılışı', 'Olay kurgusu', 'Metinlerarasılık', 'Dil ve üslup' olmak üzere dokuz başlık altında ele almıştır. 1. Bölümde, Ayverdi'nin romanlarında anlatıcı tipleri seçiminin romanların konusu ile olan ilişkisi incelenmiş, metin ekleme ve gösterme yöntemi ile karşılıklı konuşmalardaki bâzen uzun birer hitâbe halini alan açıklamaların romanlara kazandırdığı çoğul bakış açısı irdelenmiş, tecrübî olanın yaşayan öznenin bakış açısıyla verilmesinin, gerçekçi kurgu bakımından etkinliği ele

alınmıştır. 2. Bölüm’de Ayverdi’nin romanlarında yoğun olarak değindiği konular ‘Bireysel konular’ ve ‘Toplumsal konular’ olmak üzere iki alt başlık halinde incelenmiştir. 3. Bölüm, Ayverdi’nin eserlerinde ‘zaman’ kavramının, nesnel, vaka ve anlatma zamanı bakımından incelenmesini içermektedir. Bu bağlamda Ayverdi’nin eserlerinde zamanın bireyin içsel dönüşümünü ve toplumsal değişimleri yansıtmadaki etkinliği irdelenmiştir. 4. Bölümde, Ayverdi’nin eserlerinde açık ve kapalı mekanların özellikleri; roman kişinin mekânla ilişkisi bağlamında ele alınmış, Ayverdi’nin gerçekliği mekân üzerinden yeniden üreten yaklaşımı incelenmiştir. 5. Bölümde Roman Kişilerinin kurgusal yapıdaki nitelikleri belirlenmiş, insanın tasavvûf felsefesine özgü bir duyuşla ele alınışının, roman kişilerinin, elifin iki ucundaki değerleri yansıtır tarzda kurgulanışına etkisi ortaya konmuştur. 6. bölümde, romanların adlandırılışı incelenerek, adlandırmanın konu ve içerikle olan ilişkisi araştırılmıştır. 7. Bölümde, Ayverdi’nin eserlerinde olay kurgusunun özellikleri ortaya konulmuş, bireyin içsel dönüşümünün temel sorunsal olduğu romanlarda, olay örgüsü ve bütünlüğünün ruhun tekâmül basamaklarını işaret eden seyri irdelenmiştir. 8. Bölüm, Ayverdi’nin romanlarını üzerine temellendirdiği zengin kültürel, dînî, tarihî, felsefî art planı; romanların bu birikim ile olan ilişkisini metinlerarasılık bağlamında ele almaktadır. 9. Bölüm, romanların dil ve üslup bakımından incelenmesini içermekte, Ayverdi’nin Türkçe’yi bireysel tasarrufu altında, kendine özgü bir tarzla kullanışı incelenmektedir. Çalışmamızın sonundaki ‘Sonuç’ başlığı altında ise Ayverdi’nin romanlarının genel değerlendirilmesi yapılmıştır.

ŞÜKRAN BORCU

Samiha Ayverdi'nin romancılığını incelemek konusunda beni vazifelendiren, çalışmamı yöneten, sorularımı daima sabırla yanıtlayan, edebiyat bilim dünyasına kazandırdığı değerli eserleri ile Türk edebiyatına geniş bir ufukla bakmanın yöntemini gösteren, değerli hocam Prof. Dr. Nurullah ÇETİN'e şükranlarımı sunmakla mutluluk duyarım.

Çok sevgili babam Cemal ÖZGÜREL, annem Öznur ÖZGÜREL ve ağabeyim Hüseyin Gürkan ÖZGÜREL'e maddî ve mânevî destekleri için minnettarım.

Sayın hocam Öğr. Gör. Dr. Ahmet ÖZPAY'a, kaynak teminindeki yardımı ve değerli önerileri için teşekkürü borç bilirim.

7 Nisan 2011

ANKARA

GİRİŞ

1906’ da İstanbul’da doğan Samiha Ayverdi, roman, hikâye, tarih, anı, düz yazı, şiir gibi yazının değişik sahalarında verdiği kırk eserinde, insanı bireysel planda, psikolojik buhran ve arayışlarıyla; tasavvufî bağlamda âlemin kendisinde dürülü olduğu, mucîzevî noktasal varlığıyla; toplumsal planda ise değeri, toprağına ve insanına karşı millî bilinç, aitlik duygusu ve vefa borcuyla bağlı olmasıyla ölçülen bir yurttaş olarak her yönden ele almış; Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı’nın önemli ve üretken bir yazarıdır.

Baniççek Kırzioğlu, Samiha Ayverdi’nin hayatı ve eserlerini kapsamlı olarak incelediği doktora tezinde Ayverdi’nin yazı hayatını iki döneme ayırır. İlk dönem 1938 yılında *Aşk Budur* adlı romanı ile başlayan ve 1950 yılına kadar süren, tasavvuf ve hakîkî aşkı konu alan, roman, hikâye, ve mensur şiirler yazdığı dönemdir. Ayverdi 1950’li yıllardan itibaren, toplumsal konulara ağırlık verdiği fikrî yazılara yönelmiştir. (Kırzioğlu, 1990: 38) Samiha Ayverdi’nin çocukluk ve ilk gençlik yılları ile ailevî yaşantısına ışık tutan *Bir Dünyadan bir Dünyaya* adlı eserinin önsözünde, Nihat Sami Banarlı, Ayverdi’den “her satırı, her paragrafı, içinde yaşadığı içtimaî çevre ile, buhranları arasında yoğrulduğu târih hâdiselerinden, kuvvetli akisler taşıyan bir müellif”(Ayverdi, 2005c) diyerek bahseder. Cemalnur Sargut için ise Ayverdi, gerek tarihî bilgisi, gerek tasavvufî anlayışı, gerekse sanatı ile cemiyeti dalâletten ve zulmetten hidayete ve aydınlığa çağıran (Sargut; Yalsızuçanlar, 2009: 56) bir şahsiyettir. Kâzım Yetiş Ayverdi’nin fikir dünyasının ana mozaiklerine değinerek Ahmede’r- Rifâî, Mevlâna ve Yunus’un onun adeta has

bahçesi olduğunu söyler. Bu noktada hocası olan Ken'an Rifâî'nin, Samiha Ayverdi'nin mânevî şahsiyetinin şekillenmesindeki önemini dile getirerek, Doğu ve Batı medeniyet dairelerinin olumlu niteliklerini birleştiren kültür ve bilgisini çevresine tasavvûfî bir plandan yansıtan Kenân Rifâî'nin, Ayverdi'nin eserlerine kattığı bakış açısını vurgular. (YETİŞ, 1993: 7)

‘Samiha Ayverdi’nin Romancılığı’ adlı çalışmamızda, çok yönlü bir yazar olan Samiha Ayverdi’nin, kişinin İslâm tasavvufu felsefesi temelinde gelişen mânevî arayışını odak noktaya aldığı sekiz romanı incelenmiş, romanları özümsemek için başvurulmuş öncelikli kaynaklar da yine Ayverdi’nin sekiz romanının dışındaki diğer eserleri olmuştur. Bu eserler ise bizi, İslâm tasavvufunun kalbinin attığı Mevlâna’nın *Mesnevî*, *Divân-ı Kebir* adlı eserleri ile İbnü’l Arabî’nin *Fusûsu’l Hikem* (Hikmetlerin Özü), İbn-i Sinâ’nın *Semâ ve Âlem; Oluş ve Bozuluş* gibi eserlerini incelemeye yönlendirmiştir.

Baniçiçek Kırzioğlu, ‘*Samiha Ayverdi: Hayatı, Eserleri*’ (Kırzioğlu, 1990) adlı kapsamlı doktora tezinde, Ayverdi ile yapılan bir görüşmeyi aktararak, “... sanatkârı roman yazmaya sevkeden sebeplerden birincisi, Onun ilk mürebbi ve mürşidi olan *Mesnevî*’dir” (Kırzioğlu, 1990: 37) der. Ayverdi’nin romanlarının gerçek mahiyetini anlayabilmek için onun romanlarının ruhunu oluşturan tasavvuf felsefesini, felsefenin hem nedeni hem de sonucu olan bu temel kaynaklar ışığında irdelemek gereği açıktır. Bununla birlikte İslâm tasavvufunu Ayverdi’nin baktığı pencereden görmek gerektiği düşüncesi bizi, onun tasavvufu alımlama biçiminin kaynaklarını araştırmaya, dolayısıyla bu bakış açısını kazandığı yıllara, özellikle hatıralarını içeren eserlere, biyografi ve otobiyografileri ile kültür, medeniyet ve tarih alanında yazdığı deneme ve makalelerinin derlendiği eserlere yönlendirmiştir.

Bunlardan özellikle *İbrahim Efendi Konağı*, Samiha Ayverdi'nin yakın çevresini, akrabalarını anlattığı; tarihsel süreç itibarıyla de XIX. yy'ın ikinci yarısı ile XX.yy'ın ilk yarısının toplumsal olaylarını yansıtan; fakat bununla yetinmeyip, bazen bir kişiden; bazen bir objeden yola çıkarak, Osmanlı tarihinin derinliklerine uzanan tarihsel değerlendirmeler içeren bir yapıt olarak bize Ayverdi'nin Kenan Rifâî ve onun ruhçu olmaktan çok madde ve mânânın bütünselliğini öngören tasavvûfî anlayışı ile tanışmasının, dayısı Dr. Server Hilmi Bey kanalıyla, ilk gençlik yıllarında olduğunu göstermiştir. *Ken'an Rifâî ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık* adlı biyografik eserde yer alan, Kenân Rifâî' ye ilişkin pek çok anı ve söylemin; roman kişilerine uyarlanmış olması, Kenân Rifâî'nin yazar üzerindeki etkisini göz önüne koyar. Söz gelimi Kenân Rifâî ile dayısının Galatasaray Lisesi'ne dayanan arkadaşlıkları, *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı romana Sinân- Adlî arkadaşlığı olarak yansırken, Sinan, Kenân Rifâî'nin çocukluğunun roman düzlemindeki uyarlaması hâlini alır.

Gerçekte, Ayverdi'nin hatıralarında, makale ve denemelerinde kaleme aldığı, Kenân Rifâî'ye ait şahsî özellikler ve kimi anılar ile, bunlardan damıtılan, gayri-şahsî (impersonal) dil, tarih, din şuuru; insan ve millet sevgisi, Ayverdi'nin romanlarında idealize edilmiş tiplerde ve kâmil insan konumuna ulaşan karakterlerde ortak bir ruh gibi gezeğen halde bulunmaktadır.

Sonuçta, Ayverdi'nin romanlarının yazılma nedeni olan, Kenân Rifâî'nin bakışında netleşen bu türlü bir tasavvûfî duyuş, maddeden soyunmuş mânânın dünya düzleminde değer üretmekten uzak, soyut, işlev kazanamamış varlığını; mânâsız maddenin ise heykelsi donukluğunu vurgulayarak romanları madde ve mânâ birlikteliğinin önemini yansıtır tarzda yazdırmıştır.

İbrahim Efendi Konağı adlı eserin kurgusal olmayan temel vakası, bu bakış açısının kendini gerçekleştirmiş olmasının bir ifadesi gibidir. Şöyle ki; Eserde, Ayverdi'nin akrabaları ve yakın çevresindeki kişilerin hayatları, kaotik bir çehre çizen devlet yapısıyla paralel bir seyirde değişir. Bu değişimin, hayatı tek cepheden, maddî boyutuyla kavrayan, İstanbul'un en varlıklı ailelerinden biri olan İbrahim Paşa ailesindeki yıkıcı etkisi eserin temel vakası haline gelirken; toplumsal değişimlerden önce, çok varlıklı sayılmayan, hayat ve varlıkta fizik düzlemi aşan, mânevî bir yüce erek gören, Halim Efendi ailesinin ve onun zihniyetindeki diğer komşu ailelerin sağlam duruşu vurgulanmaktadır.

Buna göre, diyebiliriz ki, insanın maddî hayata bağlılığı nispetinde köksüzleşmesi ve maddenin aslında sürekli değişim hâlinde olan özü itibariyle, hiçbir sağlam yapının sırf onun üzerine temellenmesinin mümkün olmaması, eserin temel mesajı olarak belirmektedir.

Samiha Ayverdi'nin büyükbabasının kardeşi olan İbrahim Efendi'nin konağının çöküşü; onun kızı olan zengin ve zarif Şevkiye Hanım'ın fakîr bir halde, bir konağın tavan arasında yaşamaya başlaması; sonra yatalak durumda yaşlılar yurdunda türlü sıkıntılar içinde ölmesi, Ayverdi'nin mâneviyattan yoksun maddenin iki parmak arasında ufalanıveren toprak gibi dağılacağı yolundaki görüşünü, gerçek bir yaşantı üzerinden keskinleştirmiş olabilir.

Sonuçta, madde ile mânâyı “ kuşun iki kanadına “ (Ayverdi,2010: 22) benzeten Ayverdi'nin bu bakış açısı insan ve toplum planında romanlarına belirgin şekilde yansımaktadır.

Samiha Ayverdi'nin romanlarının temel konusu, kişinin İslâm tasavvufu temelinde gelişen, kişiyi Allah ile buluşturan hakîkî aşka odaklanan mânevî arayışıdır. Tasavvuf felsefesinde, Allah'ın varlığında yok olmayı imleyen hâkîki aşk kavramı, yaşayana özgü, tasavvufî bir tecrûbedir. Dolayısıyla, romanın gerçekçi bir düzlem kazanması için, tasavvuf felsefesinin ilkeleriyle sınırları belirlenmiş olan bu aşkın, yaşayan özne tarafından dillendirilmesi beklenir.

Bu noktada biz, konunun, gerçekçi bir tarzda romanın kurgusal boyutuna aktarılmasının yöntemine yoğunlaştık ve Ayverdi'nin, hakîkî aşkın yansıtılmasındaki anlatıcı tercihinin birinci tekil kişiye özgü anlatım kipi olduğunu gördük. Buna göre, roman gerçekliğinin sağlanması, yaşayan öznenin bakış açısının yansıtılmasını zorunlu kılmakta, gerçekçi anlatı, öznel olanla kurulmaktadır. Gerçekten de romanlarda, hakîkîaşk deneyimi üçüncü kişinin tarafsız bakış açısından romana yansıtılmaz. Bu durumu sadeleştirdiğimizde, gerçekliğin nesnel bir bakış açısına değil olana değil içerden ve öznel olana duyduğu gereksinim ile karşılaşırız.

Gerçekçi anlatının temelinde nesnelin değil öznelin olması, gerçekliğin, öznel algıda, konunun gerektirdiği şekilde yeniden üretilmesidir. Tzvetan Todorov'un, anlatı kipi tercihi dikkat çektiği Henry James için söylediği gibi Samiha Ayverdi de "bir anlatıcı olarak, yöntemini felsefesinin ortasına diker." (Yavuz, 1987: 12)

Samiha Ayverdi'nin romanlarında bu mânevî arayış süreci, kişinin kazanmaya başladığı yeni farkındalıkların; zaman, mekân ve kişiler üzerinden geliştirdiği algıyı değiştirmesi ve kişinin bunlar içerisinde kendine yeni bir konum belirlemesini getirmektedir. Burada ifâde ettiğimiz yeni konum, asıl olarak, farklılaşan mekân, kişi kadrosu ve bu sırada ister istemez akan zaman gibi değişen nesnel koşullar içinde

kendiliğinden kazanılmış bir ‘yeni konum’ değildir. Kişinin bunlar üzerine geliştirdiği yeni algıda kendini gösteren; roman kişinin mekân içerisinde yer değiştiriyor olmasıyla değil; mekânın roman kişinin algısına göre değişmesiyle ortaya çıkan bir ‘yeni konum’ dur. Bu, mekân algısının roman kişinin karakter dönüşümü üzerinden aktarılmasının bir örneğini oluşturur.

Roman kişinin değişen ruhî merceğinden verilen mekânın, kişinin ruhsal dönüşümüne uygun bir ortam oluşturmak üzere kurulup çatılması, romanlara gerçekçi yazının mekânâ ilişkin iki başat düğümünü atar:

Birincisi, Mekân, tümevarımsal bir yöntemle, insanı merkez alarak onun etrafında kurulup çatılır. Örneğin *Yaşayan Ölü* romanında kişinin mekân içindeki hareketinin gittikçe daralan bir uzamı işaret edişi, onun psikolojik düzlemdeki dönüşümünü imler şekilde verilmiştir. İşte bu, mekânın yalnız kişilerin içinde devindiği bir uzam olmayıp psikolojik planla olan bağıyı vurgulayan; insan-mekân ilişkisinin, romanın yazılmasının temel amacı olan insanı önceler tarzda kurgulanmasının bir sonucudur.

Çağdaş-siyasal ve maddeci tiyatronun önde gelen kuramcılarından olan Bertolt Brecht, *Oyun Sanatı ve Dekor* adlı eserinde, tümevarımsal yöntemde mekânın belirlenmesi üzerine yazdığı denemesinde, dekoratörün, oyun kişinin sergilenecek olan davranışını açıklamaya yardım eden ipuçlarına, hazırladığı dekorda yer verdiğini (Brecht, 1994: 84) söyler ve kişilerin yapmakta oldukları şeyleri çevreleyen uygun ortamların kurulup çatılmasından bahseder. Bu anlamda, Ayverdi’nin yaptığı Brecht’in tümevarımsal dekor anlayışının yazınsallaştırılması, mekân kurgusunda uygulanması gibidir. Dikkat çekicidir ki bu kurgu; sadece gerçekçi romanın kurucu

özelliklerinden biri olmakla kalmaz, tasavvufî felsefenin, evrenin kurulmasının asıl nedeninin, insanın yaratılması olduğunu kabul eden, bir bakıma, evreni tümevarımsal bir kurguyla insanın etrafında çeviren yaklaşımının romanda uygulanmasının da bir sonucudur. Bu anlamda romanın dünyasını şekillendiren, yazınsallaşmış bir felsefe olmaktadır. Bu birbirine zıt çıkış noktalarına sahip bakış açılarının, aynı sonucu vermesi, kendisini aynı mecraya düğümlemesidir de.

İkincisi insanın etrafına tümevarımsal tarzda kurulan mekânın öğelerinin, insanın durumunu yansıtır şekilde tasarlanması, mekana ilişkin öğelerin bu doğrultuda seçilmesi ve mekânın kişiden ayrık olarak betimlenmeyip, onun devinimiyle birlikte anlatılmasıdır. Bu, mekânın hem romanda farklı ihtiyaçlar içinde olan kişilerin dış dünyaya karşı geliştirdikleri göreceli algıda yeniden kurulmasıdır hem de mekânın nesnel özellikleriyle de kişinin iç dünyasının gereklerini karşılayacak tarzda kurulması ve onun devinimi ile öykülenmesidir.

Bu anlamda Samiha Ayverdi, romanlarını yazmada, somut gerçekliğin artistik olarak yeniden üretilmesini içeren bir kurguyu benimseyen gerçekçi bir yazardır, demeliyiz.

Bizim edebiyat tarihimiz içerisinde konusunu dinî, tasavvufî kaynaklardan alan romancıların ötelendiği, edebiyat eleştirisinin menzili dışında bekletildiği görülmektedir. Romanın konusunu fizik ötesi kaynaklardan alması, konunun ortamı olan içeriğin gerçekçi bir kurgu ile oluşturulmuş olmasına engel değildir. Romanın konusu ve içeriği üzerinden geliştirilen algı bu anlamda son derece önemlidir. Konu, içerik ve kurgunun doğru anlaşılması roman ve romancının edebiyatımız içinde doğru konumlandırılmasını kolaylaştıracaktır.

Samiha Ayverdi'nin gerçekliğini Dolayım (mediation) kuramı çerçevesinde incelemek mümkündür: “Dolayım kuramı somut gerçekliğin dönüştürülerek artistik olarak yeniden üretilmesidir. Georg Lukacs, bunu XIX. yy romanı ile özellikle Tolstoy ve Balzac ile örnekler. Bu iki romancıda belirleyici olan olayların, nesnelerin, durumların insansal bir bağlamda sunulmaları; bir başka deyişle, bunların roman tipleri ve karakterlerinin yaşamlarına içkin olmalarıdır. Lukacs’a göre gerçekçi yazar, nesneleri, olayları, durumları sadece betimleyen, görünüşü en ince ayrıntılarına kadar sıralayan biri değildir. Bunu doğalcı yazar yapar.”(Yavuz, 1987: 24)

Lukacs, *Writer and Critic* adlı eserinde, ‘Narrate or Describe?’ adlı makalesinde bu konuyu Zola ve Tolstoy üzerinde anlatır. Zola’nın Nana adlı eserindeki ve Tolstoy’un Anna Karenina adlı eserlerindeki at yarışı sahnelerini karşılaştırır ve şöyle der: “Zola da yarış, olayda dahil bulunmayan, ortam haricindeki bir gözlemcinin (observer) bakış açısından betimlenir; Tolstoy’daki yarış ise o ortamda bulunup olayı yaşayan bir kişinin (participant) bakış açısından öykülenir.” (Lukacs, 2005: 111). Burada roman kişinin olay kesiti ve ortam üzerindeki yaratıcı-yorumsal etkisi söz konusu olur.

Bu roman gerçekliğini oluşturma bir yöntemidir. “Lukacs’a göre, Doğalcı yazar sıralar ve betimlerken, gerçekçi yazar seçer ve öyküler.”(Yavuz, 1987: 24) Samiha Ayverdi’nin benimsediği ve uyguladığı yöntem de budur. Roman kişinin değişen yaklaşımları üzerinden mekânlar betimlenmez de Tolstoy’daki gibi âdeta öykülenir, mekâna ilişkin ayrıntılar tek tek sıralanmayıp rûhî dönüşümü örten nitelikler olayı deneyimleyen kişinin(participant) algısındaki seçicilikle ortaya konulmuş olur.

Samiha Ayverdi'nin romanlarındaki benzer süreçleri yaşayan tüm roman kişilerinin zaman, mekân ve kişiler üzerinden gelişen değişen algısı ve bunların sunuluşu bu bağlamıyla da dikkat çekicidir.

Edebiyat dünyamızın önemli bir kalemi olan Ayverdi'nin, konusunu tasavvufi felsefeden alan romanlarının ayrıntılı bir şekilde incelenmesi, romanlardaki ortak duyusu anlamak ve kurgusal düzleme ışık tutmak açısından faydalı olacaktır.

SAMİHA AYVERDİ’NİN ROMANCILIĞI

I. BÖLÜM: ANLATICI TİPLERİ

Samiha Ayverdi romanlarında Tasavvufî temellere dayanan manevî bir arayış içerisine giren, Allah’ın tek olan varlığını dünya düzleminde hissederek bu birliğe başsız ve ayaksız yani kendi varlık sınırlarını bir kenara bırakarak mânen katılan ve böylece madde ve mânâdan oluşan insan varlığının gerçek anlamını keşfederek bütünsel benine kavuşan kişinin başından geçenleri; mânevî arayışının öncesi ve sonrasını içine alan bir çerçevede öykülemiştir.

Ayverdi’nin romanlarının temel konusu olan İslam tasavvufu temelli bu mânevî arayış, *Batmayan Gün*, *Ateş Ağacı*, *Yaşayan Ölü*, *İnsan ve Şeytan*, *Yolcu Nereye Gidiyorsun* ve *Aşk Budur* romanlarında merkezî kişinin mânevî aydınlanması ile sonuçlanırken; *Son Menzil* adlı romanda, merkezî kişi üzerinden mânevî arayışın aşamaları tespit edilebilmekte ve varılması gereken *Son Menzilin* bu aydınlanma aşaması olması gerektiği vurgusu yapılmaktadır. *Mesih Paşa İmamı* adlı romanda ise katı bir din adamının âşık olduktan sonra çözülüp, gerçek hüviyetini bularak, benliğinin mânevî arayış için uygun bir zemin hâline kavuşması ve arayış sürecinin olayları gözler önüne serilir.

Tasavvuf Felsefesinde, rûhî yükselişi ve aydınlanmayı sağlayacak olan ‘hakîkî aşk’, kişiye özgü tasavvûfî bir tecrûbedir. Dolayısıyla; bu kişisel tecrûbenin kişinin ufkundan kütlenin ufkuna inmesi; yâni dillendirilmesi, yazınsallaştırılması, anlatılması söz konusu olduğunda, tasavvuf felsefesinin kişiye has kıldığı bu tecrûbenin edebî düzleme birinci kişi anlatım kipi ile yansıtılması, böyle bir felsefî art planı olan aşkın gerçeklik boyutunun sağlanabilmesi için ön koşul olur. Mânevî

bir aydınlanma ile bütünsel benine kavuşan, ruhî kemâle eren, hayatın dar maddî platformundan yükselerek, Allah'ı yansıtan bir ayna olarak saf bilinç hâline gelip; kendi icmâlî, noktasal varlığına yüklü anlamı ve evrende yüce bir erek sahibi olduğunu duyumsayan özgür insanın bu yaşantısı yaşayan öznenin anlatımını zorunlu kılar.

Mevlâna *Mesnevî*'sinde, bu hakîkî aşkı yaşayanları imleyen, 'tatmayan bilmez sırrına erenler'den bahseder ve şöyle der: “ Birisi “Âşıklık nedir? Diye sordu. Dedim ki: Benim gibi olursan bilirsin.” IX. Asrın büyük Hint düşünürü Şankara da bir müridin gelip “Bana Brahma'yı öğret” demesine, mistik bir hakikate varmanın yolunun yaşamaktan geçtiğini imleyerek yanıt verir: “ Brahma ol da Brahma'yı bil; Brahma ol da Brahma'yı yaşa!” (Rifâî, 2009a:277)

Bu durum, mânevî aydınlanma deneyiminin dışardan gözlemlenerek, ikinci, üçüncü kişilerin dillendirmesiyle tam olarak anlaşılamayacağını, gerçeklik duygusunun zedeleneyeceğini işaret eder.

Buradan yola çıkarak Ayverdi'nin romanlarını incelediğimizde, mânevî aydınlanmanın bir çarpılma anı içerisinde yaşandığı tüm romanlarında o anın gözlemci anlatıcı tarafından değil, yaşayan kişi tarafından aktarıldığını görürüz. Bu durum, romanın kurgusal boyutuna, romanların özne anlatıcı ya da çoğul anlatıcı kullanılarak yazılması şeklinde yansır. *Ateş Ağacı, İnsan ve Şeytan, Yolcu Nereye Gidiyorsun, Batmayan Gün, Yaşayan Ölü*, romanlarından ilk üçü özne anlatıcı ile, son ikisi ise çoğul anlatıcı ile yazılmış, yaşanan ruhî süreçler kişilerin kendisi tarafından aktarılmıştır. *Aşk Budur* adlı roman Tanrısal konumlu gözlemci anlatıcı ile yazılmışsa da, romanda kâmil bir insan olarak , mürşit konumunda bulunan ve kurgusal yapı içerisinde mutasavvıf bilge tipi olan roman kişinin, gözlemci

anlatıcının varlığını en aza indiren, ruh, hakîkî aşk ile aydınlanma, Yaradan'ın varlığına kavuşmak gibi konulardaki açıklamaları ve merkezî kişinin bu açıklamaların muhatabı oluşundan sonra mânevî aydınlanma sürecine girmesi söz konusu olmakta; bu sürecin sergilenmesinde gözlemci anlatıcının etkinliğini en aza düşüren gösterme yönteminden faydalanılması, romandaki bakış açılarını çoğaltarak, mânevî aydınlanma sürecinin doğrudan roman kişilerinin hâl, hareket ve açıklamalarıyla anlaşılmasını sağlamaktadır. Gözlemci anlatıcının kullanıldığı *Son Menzil* ve *Mesih Paşa İmamı* adlı romanlarda ise merkezî kişinin mânevî bir aydınlanmaya kavuşmadığı, hakîkîaşk mertebesine ulaşmadığı görülmektedir. *Mesih Paşa İmamı* adlı romanın merkezî kişisi Hâlis Efendi'nin kurgulanmasında ki temel amaç da zaten, olgunlaşan rûhu ile yüce bir erek kazanan, Allah'ın yansıtıcısı saf bilinci hâline gelen insanı vermek değil; şekilperest bir din adamının aşk toplumun hizmet sahasına yeniden katılmasıdır.

Buna rağmen, ilk romanda, roman kişilerinin iç yaşantı ve düşünce dünyalarının gösterme yönteminin sık kullanımı ve kendi konuşmaları ile verilmesi; ikinci romanda ise, roman kişilerinin birbirlerini sunmaları yoluyla romanlar, benzer bir çoğul bakış açısı kazanmaktadır. Dr. Banıççek Kırzioğlu, Samiha Ayverdi'nin *Hayatı ve Eserleri* adlı doktora tezinde (Kırzioğlu, 1990: 416) eserlerdeki mektup ve defterler; kişilerin kendilerini anlatmaları ve uzun birer hitâbe halini alan, roman kişilerinin hakîkî aşka dair konuşmalarının romanlara kazandırdığı çoğul bakış açısını “Hakim bakış açısı içinde çok yönlü bir bakış açısı ortaya konmuştur.” diyerek dile getirmiştir.

Mânevî arayış ve kişinin rûhî tekâmül basamaklarını kat ederek bütünsel benine kavuşma serüveni, bireysel tasavvufî bir tecrübe olarak idrâk edilir; dolayısıyla bu

tecrûbenin yazınsallaştırılmasında anlatıcının yaşayan özne olması, yaşantının gerçeklik duygusunu sağlayacak başat etmenlerden biri olacaktır. Romanlarda, yaşanan içsel süreçlerin yaşayanın dilinden anlatılması, bir bakıma, yazarın, insanın dünyadaki amacının mâneviyâtıyla bilişiklik kurup hakikî aşka ermek olduğu yolundaki görüşünün okur tarafından deneyimlenen bir gerçeklik olarak algılanmasını sağlayan bir kurgu tekniği olarak benimsenir.

Samiha Ayverdi'ye göre anlatılmak istenenin bir yaşantı hâline dönüşüp, 'yaşayan özne' tarafından aktarılması gerçeklik duygusunun sağlanması için son derece önemlidir, bir başka konu üzerinden yaptığı değerlendirme roman yazmada benimsediği yöntemi de aydınlatmaktadır: “ Bir dâvâ, nazarî kalıplar içinde ne kadar parlak bir şekilde ifâde edilirse edilsin fiiliyat kadar canlı, verimli ve tesirli olamaz. Eğer bu tez de nazarî bir düşünce olarak kalmış olsaydı, netîce bu kadar parlak olmayacaktı.” (Rifâî, 2009a: 19) Burada dikkat çeken yazarın İslamiyeti, Allah inancı ve aşkını eserlerinde yalnızca “konu” etmeyip aynı zamanda bunlara kavuşmanın tasavvufî yöntemini, roman kurgusunun da yöntemi olarak benimsemesidir. Yöntemini felsefesinin ortasına diker demekle biraz da bunu ifade etmek istiyoruz.

Kısacası romanın birinci şahsın ağzından anlatılması ya da çoğul anlatıcının benimsenmesi anlatanın 'kâl ehli'nden değil de artık 'hâl ehli'nden olması nedeniyle de romanı gerçekçi bir düzlemde algılamamızı sağlar.

Ateş Ağacı adlı romanda, merkezî kişi Cemil, maddî bakımdan tatmin edici bir hayattan kaçıp manevî bir arayışa girer. Romanda anlatılmak istenen İstanbul'daki debdebeli yaşantısından el etek çekip Bursa'nın Çekirge adlı küçük semtine yerleşen Cemil'in görünürdeki yaşantısının değişimleri değil; bu değişimlerle Cemil'in

ulaşmak istediği manevi aydınlanmadır. *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı roman ise merkezî kişi Adli'nin hayatını anlattığı defterden oluşmaktadış. Sonradan aktarma yöntemiyle yazılan roman, aşkından feragat ederek, hakîkî aşka ve manevî aydınlanmaya kavuşan Adli'nin hayat öyküsü olarak hem çocukluğundan itibaren yaşadığı iç ve dış dünyasına ilişkin olayların ,kendi dikkatinden sunulmasını içermektedir.

Ateş Ağacı, İnsan ve Şeytan, Yolcu Nereye Gidiyorsun adlı romanlarda, merkezî kişilerin Bu manevî aydınlanma ise çoklukta tekliği görmeyi, hakikî aşkı sadece anlamayıp onu deneyimlemeyi içerir. Dolayısıyla Cemil'in manevî arayıştan manevî aydınlanmaya uzanan içsel dönüşümünü vermede gerçeklik duygusunu en berrak şekilde sağlayacak olan 'özne anlatıcı'dır.

Roman büyük oranda Cemil'in tuttuğu hatıra defterinden oluşur. Özne anlatıcı kimi zaman özdeş özne olarak olayları akışı içerisinde anı anına anlatır: “ Kaçtım. Belki pek erken, belki pek vakitsiz... Zîra çok gencim, fakat böylesi daha iyi değil mi?”(Ayverdi, 2009a: 18) diyerek, bâzen, hayatını nasıl süreceğine ilişkin aldığı kararı değerlendirir; bâzen de değerlendirmeleri “Şu dakikada kendimi, elindeki kitabın metnini öğrenmemek için sayfeleri okumadan çeviren bir kimseye benzetiyorum”(Ayverdi, 2009a:65) şeklinde, o an içinde bulunduğu ruh hâline yönelir. Dar birimler hâlinde aktarılan zaman, “Keşki dün o dört sayifelik mektubun gelmeseydi. Gene teessüfle söylüyorum ki, muhtevâsından, bende, bir tek kelime bile kalmadı.” (Ayverdi, 2009a:68) örneğinde olduğu gibi okura dış dünyanın olaylarını da Cemil ile neredeyse eş zamanlı bir tarzda öğrenme olanağı sağlar.

Bu tarz bir aktarma yönteminin, romandaki işlevi şudur: okur, roman kişinin olaylar karşısında verdiği tepkilerden yola çıkarak, onun rûhî olgunlaşma sürecinin safhalarını olay akışı içerisinde anında ve adım adım takip eder.

Cemil, sonradan aktarma yoluyla yaşantısını yazmadığından , kendi güncel durumuna ilişkin tahlillerde bulunmaz, kendi değişiminin boyutlarını vurgulamaz; sonuçta anında aktarılmakla metin, Cemil’in kişilik değişiminin tahlilini, çokluk, okurun yorumuna bırakmış olmaktadır. Bununla birlikte , zamanda yapılan geriye doğru genişletmelerde, ayrılmış özne konumu ön plandadır.

Ateş Ağacı romanında olduğu gibi diğer romanlarda da, ayrılmış özne, sonradan aktarma yöntemi ve tahlil üslubunun birbirini tamamlar tarzda ard arda kullanılması söz konusu olur; bu durum, anlatıcı, içerik ve üsluptaki, roman türü için beklenilir olan organik bütünlüğün sıkı bir doku kazanmasını sağlayan bir uygulama olarak dikkat çeker.

Bu kesitlerde kişi, hem kendisine hem de çevresindeki kişilere dair değerlendirmeler yapar, geçmiş yaşantısını gözden geçirir: “ Ben Canoğulları'nın tek evladı Cemil'i de işte, muhitimin mânâdan habersiz oluşu ve beni de aynı kalıplı ve kısır fikir dünyâsında yaşamaya mecbur edişi aralarından kaçırttı.(...) “Amcam, bizzat tahakkuk ettirmeye imkân bulamadığı o renkli hayâta beni itip, şeref hissesine ortak olmak suretiyle avunmak istiyordu.” (Ayverdi, 2009a:18- 19) şeklinde, Cemil, eski yaşantısını terkediş nedenleri üzerinde dururken, yakın çevresinin kendisine yönelik beklentileri üzerine de değerlendirmelerde bulunur.

Merkezî kişinin “Şekil ve sanat, mânâyı ziynetleyen bir kaptır. Mânâ, şekil perdesi altında gizli olduğu için göz, iç kıymetini görmüyor da, dış tezahürlerini

görüyor. Ruhu görmeyip, cesedi gördüğümüz gibi. ” (Ayverdi, 2009a:43) gibi aforizma niteliğindeki sözlerinde, *Mesnevî*’nin “Her şeyin sûretini bırak, mânâsına bak!” (Can, 2001: 547) diyen mısraına giden, tasavvufî çağrışımlar görülür.

Romanın son bölümde Fransız muhabir Juliette’nin hatıra defterini de okuyarak Juliet’in Cemil’e duyduğu “başı ayağı bıraktım”(Ayverdi, 2009a:164), “insan aşkıyla Allah aşkını birbirine karıştırdım, bir bardak suyu denize döktüm”(Ayverdi, 2009a:172) dedirten aşkını yine Juliet’in kendisinden dinleriz:

“Ben seni aramak için, senden başlayan, sende nihâyetlenen bir yola girdim; girdiğim yol, insan ayağı ile fetholacak bir ülke değil... Onun için ben de başı ayağı bıraktım, senden ibaret bir vücutla yollara düştüm, seferdeyim.(...) Sen her şeyi bilirsin; çünkü her şey sensin.. Şu sana söylediğim sözler, bu deftere başlamak için tasarladığım yoldan gene bambaşka.”(Ayverdi, 2009a:164- 166) Böylece Juliet, ““En büyük hakimler şarapsız sarhoş olanlardır," diyen Ömer Hayyam'a bütün kalbimle hak verdim.”(Ayverdi, 2009a:168) diyerek, yaşadığı hakîkî aşk deneyimini, yaşayan özne olarak anlatır. Jüliette’nin “başı ayağı bıraktım” deyişi, bu aşkı, tasavvûfî bir deneyim olan mecâzdan hakîkî olana evrilen aşkın niteliği ile buluşturur. Cemil ve Jüliette’nin vuslatsız aşkları, bu bakımdan Leylâ ve Mecnûn; Kerem ile Aslı; Yusuf ile Zeliha gibi âşığın benliğini mâşukta eriterek, aşkını tabîî ve cismânî platformdan ruhanî olana taşımasının, ölmeden önce ölümlük, dünya düzleminde tasavvûfî bireysel bir deneyim olan hâkîkî aşkın tadılmasının bir örneğini oluşturur. (Konuya ilişkin olarak bkz. Çalışmamızın ‘Aşk’ konu başlığında ‘Âşık-mâşuk birlikteliği ve gönül aynası’ alt başlığı) Jüliette’nin, âşık ve mâşuğun, muhatap bırakmayan bir tarzda mânen birlikte oluşlarının vurgulandığı aşkının

tasavvûfî niteliği, sözlerinin *Mesnevî*'nin bakış açısını yansıtmayı ile de tespit edilebilir:

Mesnevî'de:

“Mâşukun gönlünde ne varsa, hepsi de “âşık”tır; Azra'nın gönlünde hep Vâmık vardır!

“Âşıkın gönlünde mâşuktan başka bir şey yoktur; sevenle sevilenin gönlünü hiç kimse açamaz! (...)

Hiç kimse kendine; “Beni az ziyâret et!” der mi? Hiç kimse kendisine nöbetle, zaman zaman dost olur mu?

O bir oluş, o birlik aklın alacağı birlik değildir; bunu anlamak insanın ölümüne bağlıdır!” (Can, 2001: 103)

Jüliette- Cemil aşkının tasavvûfî niteliğini diğer romanlarda da, tespit etmek mümkündür. Söz gelimi, İnsan ve Şeytan adlı romanda, inançlı genç münevver tipi Güzin'in Dr. Murat'a yazdığı mektup, aynı tasavvûfî bağlamı taşır: “Şu dakikada sana yazarken, benim mi sana, yoksa senin mi bana hitap ettiğimizi kestiremiyorum. Esasen sevgideki hîleli oyun da, senin lisânından benim, benim lisânımdan da senin söylemen değil midir?” (Ayverdi, 2009b: 153) sözlerinde, Mesnevî'nin “Kimi âşık görürsen, bil ki o mâşuktur. Yâni seven kişi aynı zamanda sevgilidir. Çünkü seven kişi, bir bakımdan âşık ise bir bakımdan da mâşuktur” (Can, 2001: 101) diye başlayan bahsinin içerik aktarımı yoluyla değerlendirilmesi söz konusudur.

Bu noktada dile getirmek isteriz ki, bu roman kesitleri, *Mesnevî*'den yapılan içerik aktarımını çağrıştırıyor da olsa, yazarın bunu bilinçli bir şekilde, *Mesnevî*'nin

‘o cildinin o bahsinden’ yaptığından emin değiliz. Bu nedenle romanlardaki bu türlü kesitlerin, romanların *Mesnevî* ile aynı felsefî art plan üzerine konumlanmış olmasının doğal sonucu olarak görmek ve bunlara ‘içerik örtüşmesi’ demek de mümkün gözükmemektedir.

Romanın iki ayrı hatıra defterinden oluşan yapısı onu iki ayrı özne anlatıcı tarafından sunulur kılsa da, romanın büyük oranda Cemil’in hatıra defterinden oluştuğu ve pek çok olaylar gibi Juliet’in hakikî aşka ermesinin de Cemil’in hatıra defteri içerisinde bir mektuptan okunur gibi öğrenilmesi ve Juliet’in defterinin roman içerisinde yaygın olmayıp son bölümde ancak bir kaç sayfa isgal etmesi göz önüne alındığında romanın çoğul anlatıcı ile değil özne anlatıcı ile yazıldığını söylemek doğru olacaktır.

Cemil’in hatıra defterinin ilk sayfalarını oluşturan romanın ilk ara bölümlerinde Cemil’in geçmiş yaşantısına dair pek çok ayrıntı bulunmaktadır. Yazar, eski yaşantısını isteyerek terkeden Cemil’in geçmişinden fazlaca bahsetmesinin mantıksal zemînini Cemil’in dikkatinden: “İstanbul’dan ayrılalı hayli zaman oldu. Yarı okunan yarı okunmayan bu hâtıralar silsilesini, kâh kâh uyandırışım, eski dünyam ile yeni dünyâmın arasında bir muvâzene yapmak kaygusundan, kendimi bugünkü hayatımın seline büsbütün kaptırmamak endişesinden gelen hileli bir tedbir ve ihtiyat endişesi...” (Ayverdi, 2009a: 31)

İnsan ve Şeytan adlı romanın merkezî kişisi olan Doktor Şevket Bey ise, refah içerisinde yaşayan, başarılı bir doktordur; ancak mânevî kökleriyle ilişkisini kesmiştir. Allah’ın varlığını reddetmez; fakat ona ona tâbi de olmaz. Bu aslında Şevket Bey’in kibrinin, yaratıcı güce müracaat etmeye gerek duymamasının bir sonucudur. Şevket

Bey'in hayatı, evlerine gelen bir akraba kızı olan Lâle ile tanışması ile değişir, irâdesi şehvî isteklerinin buyruğuna girerek Lâle ile birlikte olur; gelişen olaylar içerisinde bir sarmala kapılan ve ne Lâle'yi terkedecek ne de bu yaşantıyı kaygısız bir memnûniyetle sürdürecektir gücü kendinde bulamayan Şevket Bey'in mânevî aydınlanmasının, diğer romanların aksine aşk ile değil, iradesinin kırılmağına ve acizliğine tanık olduğu kişisel bir savaş ile çile çekerek gerçekleştiği görülmektedir. Bu sürecin yaşayan kişi tarafından aktarılması, romanın anlatıcısını özne anlatıcı kılmıştır.

Romanda anında aktarmanın söz konusu olduğu bölümlerde özdeş özne kullanılmıştır: “Biraz evvel koridordan geçerken kendimi boy aynasında gördüm” diyerek başladığı defterinde Şevket Bey “Yaşım tam elli sekiz... otuz bir senelik meslek hayatımda ilk defadır ki bir ay çalışmamaya karar verdim. (...)Biraz evvel, gençlik ve çocukluk, dedim. Bu iki sıfat da benden çoktan uzaklaştı. Fakat demin gözlerimde farkettiğim acayip zindelikte, yabancı ve biraz da şüpheli parıltıda, tanımadığım yepyeni bir şey, bir istek belki bir ihtiras bulmuştum.”(Ayverdi, 2009b:8 – 9) diyerek, az önceki yaşantısını eş zamanlı bir tarzda okura sunar. Bu noktada özdeş öznenin kullanılması, durumun, hem Şevket Bey hem de okur için bir merak unsuru hâline getirmektedir.

Şevket Bey, “Yaşım tam elli sekiz... otuz bir senelik meslek hayatımda ilk defadır ki bir ay çalışmamaya karar verdim.”(Ayverdi, 2009b:6 – 7) diyerek, anında aktarma ile özdeş özne konumundan kaleme almaya başladığı notlarında, zamanda yaptığı geriye doğru genişletmeler yoluyla zaman zaman ayrılmış özne konumuna gelir. “Her ne kadar küçük bir çocuk idiysem de, hareme alınmakla, uşaklıktan efendiliğe doğru sıçrayıcı bir adım atmış olduğumun farkına varmış, bu zevkle de,

çektığım ve çekeceğim sıkıntıları unutturacak gizli teselli ile kuvvetlenmişim.”(Ayverdi, 2009b:44) der.

Şevket Bey, çocuk Şevket’in hareketlerini, ‘takdir görme arzusunun yönlendirmekte olduğu’ değerlendirmesini yapar. Şevket, usluluğun, çekingenliğin, pısrıklığın bir meziyet sayıldığını bildiği için, herhangi can sıkacak bir yaramazlıktan, istese de vazgeçer ve hareketsizlikten boynunun gıcırdadığını duyarak “ işte herkesin beğendiği çocuk oldum,”(Ayverdi, 2009b: 45) der.

Romanın bu gibi kesitlerinde, Şevket Bey’in dikkatinden kendi art zaman sunumunun yapıldığını ve henüz beş altı yaşlarındaki çocuk Şevket’in hâl hareket ve eğilimlerinin Şevket Bey tarafından değerlendirildiğini görürüz. Diğer yandan, romanın ilk sayfalarındaki mutasavvıf bilge tip olarak değerlendirebileceğimiz karısı İsmet Hanım ve tanrıtanıma materyalist tip olan Dayı Sûrûi Bey arasındaki tartışmalara değinirken Şevket Bey, hem bu kişilerin kişilik sunumunu yapmış olmakta hem de geçmişten beri benimsediği davranış biçiminin tahlilini yaparak "Ne tam mânâsıyla bir İsmet ne de bir Sûrûi Bey oldum.” demektedir. Bu durumu, enerjisini, insanlığa hizmet ettiği mesleğine vermek için “...hayat denen durakta, îmanla inkârın mücâdelesine bigâne kalmam gerekti işte ben de birbirine saldıran o iki cengâverin dâima seyircisi oldum”(Ayverdi, 2009b:9) diyerek açıklar. Bu noktada, karısı ve ihtiyar dayının tartışmalarının hatırlandığı bir geriye doğru genişletme söz konusu olup, Şevket Bey, bu defâ daha dar bir zaman biriminin içerisinden, kendisini, ayrılmış özne konumunda değerlendirmektedir.

Samiha Ayverdi’nin, roman kurgusunda, kişilerin deneyimlerinin aktarılmasında tercih ettiği zaman kipleri dikkat çekicidir. Ayverdi, bu kiplerle

zamanı değil, roman kişinin kişilik dönüşümünü, gerçekliğin onun algısında kazandığı şekli ifade eder. Yani zaman kipi, klasik işleviyle olayların zaman dizimsel sırasını göstermeyi amaçlamaz, kişinin gelişen olaylar karşısında kazandığı yeni algıyı, gerçekliği anlama biçimini işaret eder.

Ayverdi, Şevket Bey'in dikkatinden sunduğu bayılma anını aktarırken: "Sert ve hissiz bir kayadan koparılmış taş parçası gibi hep odanın ortasındayım. Gittikçe heykelleştiğimi, şuurumu silen bir boşlukta kâh eridiğimi, kâh vücudumun hiçbir yere sığamayacak kadar büyüdüğünü, kâh yükseldiğini, kâh baş döndürücü bir süratle düştüğümü zannediyorum. Dişlerim kısılıyor, bağıriyorum, fakat hançeremden hırıltıdan başka ses çıkmıyor." (Ayverdi, 2009b:140) ifadesiyle, özne anlatıcı ve şimdiki zaman kipini bir arada kullanması, sonradan aktarılsa da anın, okur tarafından eş zamanlı bir planda algılanmasını sağlayarak, anlatıdaki gerçeklik duygumunu keskinleştirmektedir. Bununla birlikte, şimdiki zaman kipinin bu anlatıda ilginç bir işlevi daha vardır: Yere düşen ve baygınlık geçiren Şevket Bey ile doğrulan ve düşüşünü anlatan Şevket Bey, rûhen aynı kişidir. Bu düşüş rûhî bir dönüşümle birleşmez, hisler bedenî boyutta kalır ve değişmeyen bu hüviyet kendisini sürerlilik içinden, şimdiki zaman kipi ile anlattırır.

Romanın sonundaki ikinci düşüş ise rûhî olarak son raddesine gelmiş olan Şevket Bey'i, mânevî bir aydınlanmaya taşıyan, evrene doğru genişlediğini hissettiren bir düşüştür ve şiddetli bir çarpılma ânını yansıtmaktadır. Burada Şevket Bey'in yerden, tamamen bir başkası olarak doğrulduğu görülür. "Hayır, beni asırlar sürebilecek o derin hayrete düşüren, kendi nişlerim, kendimdi.

Bana ne olmuştu? Bütün ömrümce içimin her şeyden bu derece birden boşaldığını asla hatırlamıyorum. Sanki bir eşeğin sırtından değil de, bir küreden

başka bir küreye düşmüştüm ve sanki içinde doğup büyüdüğüm dünya, şimdi benden çok uzaklarda kalmıştı. Hakîkaten arzın cazibesinden kurtulup bir başka cihâna geçmiş olsaydım, belki de bu derece kat'î, bu derece mutlak bir inkılâp ile içim yıkılmazdı.” der. Bu anda kendisini, boşlukta, hiçleşmiş hissetmez, Allah ile beraber olduğunu duyumsar. Yerde yattığı belki birkaç dakikadan sonra doğrulduğu ânın hislerini, “Ben, artık hislerimi yerinden koparmış olan acayip ve kudretli bir inkılâbın adamı idim (...) bir an evvelki âciz ihtiyardan, en küçük bir nişan dahi kalmamıştı.” (Ayverdi, 2009b: 242-245) diyerek ifade eder. burada,an, yine ayrılmış özne ve bu defa sonradan aktarmanın olağan anlatı kipi olan geçmiş zaman kullanılarak verilir; fakat geçmiş zaman kullanımı, sonradan aktarılan bir yaşantıyı imlemez de doğrulanla düşenin arasındaki kırılmayı; onların birbirlerinin devâmı olamayacak şekilde farklılaşmış hüviyetlerini; roman kişinin dönüşümünü imler.

Böylece geçmiş zaman kipinin kullanımı yine, roman kişinin değişen hâlini göstermekle, gerçeklik duygumunu keskinleştirmiş olmaktadır.

Anlatı kipi, gerçekliği bakış açısı ile yeniden üretirken, zaman kipi bu gerçekliğin roman kişinin algısıyla değişen hâlini; yani yaşayan özne üzerindeki değiştirici gücünü ifade etmektedir.

Zaman kipi, metin içerisinde yeni bir işlev kazanmış dilbilimsel bir öge hâlini alır.

Ateş Ağacı romanında Juliette'nin hâkikî aşkı deneyimleyişinin kendi dilinden yansıdığı, metin ekleme yöntemiyle Cemil'in romanı oluşturan defterine katılan mektubuna benzer şekilde; *İnsan ve Şeytan* romanında Güzin'in Doktor Murat'a duyduğu kişiden Allah'a evrilen hakîkî aşkı da bir mektup ile, özne anlatıcının

aktarmasıyla romanda yer bulur: "...seni düşünmekten daha sağlam bir siper bulamıyorum. Seni, yalnız seni Murat... Şu dakikada sana yazarken, benim mi sana, yoksa senin mi bana hitap ettiğimizi kestiremiyorum.(...)Ne demek istediğimi anladın, değil mi Murat? Sen anla yeter! Beni kimse anlamadı ve anlamayacak da. Eğer mutlaka bilmeleri ve tanımaları lazımsa, içime düşen ateşten onlara da bulaştırayım da beni anlasınlar!" (Ayverdi, 2009b: 153-154) Mektupların içeriğinin, duyulan hakîkîaşkın anlatımını içermesi ve özne anlatıcı tercihi, Tasavvuf Felsefe'sinin, mânevî aydınlanma deneyimini kişiye has kılan anlayışının, romanın kurgusal düzlemine yöntem olarak yansımaları ifade eder.

Yolcu Nereye Gidiyorsun adlı roman, merkezî kişi Adlî'nin hayatını anlattığı defterden oluşmaktadır. Küçüklüğünden itibaren, sevmek ve sevilme ihtiyacıyla kişiliği şekillenmiş olan merkezî kişi Adlî, sevdiği kızın bir başkasına âşık olmasıyla kendi âşkından ferâgat eder. Kızın bu birliktelik nedeniyle mutsuz olacağını da öngörür ve eğer bu gerçekleşirse, hayatını yazmaya karar verir. Roman bu öngörünün gerçekleşmesi ile, Adlî tarafından kaleme alınmış, Adlî'nin çocukluğundan itibaren otuzlu yaşlara kadar ki yaşantısını anlatan otobiyografik nitelikte bir romandır. Bu bakımdan anlatma zamanı sonradan aktarma olan romanda özne anlatıcının ayrılmış özne olarak konumlandığı ve otuzlu yaşlardaki Adlî'nin hem çocukluk dönemlerini hem de bu dönemlerde sürüp giden ailevî, toplumsal olayları, tahlîli bir üslûpla ele aldığı görülmektedir.

Adlî, ayrılmış özne konumundan geçmiş zamanların eğlencelerine, kardeşleri ve annesi ile olan ilişkilerine ve kendi kişiliğine uzanır. Çocukluğunda Boğaz da, sandallarda yapılan sazlı sözlü geleneksel mehtap gecelerine babaannesiyile gidişini; anne ve babasının, bu eğlenceye katılmamalarından (Ayverdi, 1997:179);

ilgisizlikleri nedeniyle “yabancı ellerde her gün biraz daha berbatlaşan” ev hâlinde (Ayverdi, 1997: 11) bahsederken “...ben o zamanlar, annemle babamm gidişlerindeki bu aksaklığın içtimaî bir dâva olduğunu bilmez, mücerret bir illet zannedirdim.” (Ayverdi, 1997:13) diyerek de anne ve babasının durumunu ayırmış özne olarak değerlendirir.

Adlî'nin bireysel yaşantısının, mânevî değişimlerinin merkezde olduğu romanın geri planındaki tarihsel sürecin özellikle II. Meşrûtiyet'in hemen öncesi ve sonrasını kapsayan bölümlerinde, Doğu-Batı eksenli fikrî çatışmalar; yakın ve uzak çevresinin değişiklikleri; konak hayatında somutlaşan, toplumsal ve siyasal yapıdaki düzensizlik, değer kaybı ve belirsizlikler de romana özne anlatıcı tarafından, onun bakış açısıyla yansır. Bununla birlikte, eserde, özellikle dînî, tasavvufî nitelikteki açıklamalar yapılırken, metin ekleme yönteminin yoğun olarak kullanıldığı görülür ki bu, romanda gerçeklik duygusunu sağlayan bir tercih olarak ön plana çıkar. Dînî, tasavvufî derinliği olan konuların, henüz, rûhî olgunluğa ulaşmamış olan Adlî tarafından, dış dünyanın misalleri üzerinden süzûlemeyeceği açıktır. Bu nedenle, romanda mutasavvıf bilge tipi konumunda olan Cem Bey'den; dînî bilgiyi kitabî olanla sınırlı gören softa tipi Hatemî Hoca'ya ve Adlî'ye gelen mektuplar ile Cem Bey'in Adlî'ye temize çektiği tasavvufî nitelikli notlardaki, Adlî'yi mânevî arayış sürecinde düşündüren, hayatın anlamı, insanın asıl amacı, aşk, mânâ alemi, Allah gibi konularda söylenmiş bilgece sözlerin, Cem Bey'in bakış açısından romana taşınmış olduğunu görmekteyiz.

Bu bağlamda, romana, Cem Bey'in açıklamalarının da yoğun olarak eklenmesiyle, merkezî kişinin iç yaşantısına dinamizm veren uyarıcı bir bakış açısı katılmış olmaktadır. Mektupların ilki, Cem Bey'den Hatemî Hoca'ya hitâben,

Adlî'ye yazdırılmıştır ve Allah'a inancın son ve en yüksek aşamasının kalp ile olduğu, bunun da kitaplarda yazmayıp aşkıta gizli olduğu anlatılmaktadır. Bu noktada, Cem Bey ve Hatemî Hoca'nın kişiliklerinin karşıtlık motifi ile yansıtılması söz konusu olur ki bu karşılaştırma *Mesnevî*'deki Hz. Ömer ve Ebû Cehil bahsini anımsatır ve gönül ile zihni, Allah'a ulaşma serüveninde karşılaştıran bir nitelik sergiler. Bu karşılaştırma Hz. Muhammed'in Mîrac'a yükselişinde son aşamada Cebrâîl'in Hz. Muhammed'e refakatini , 'bir adım daha gidersem tecellî nuru beni yakar' diyerek sonlandırmasının anlatıldığı - ki bu hitâp, Kenan Rifâî'ye göre Allah aşkına varmada aklın gönüle hitabıdır,- Necm Sûresi'ne gönderimler içerdiği görülmüştür.

Böylece, Adlî'nin kâdir olamayacağı tüm vurgu ve düşünce derinliği, Adlî'nin özne anlatıcısı olduğu romanda, Cem Bey'in bakış açısının yer almasıyla verilmiş olmakta, bu da romana gerçekçi bir bakış kazandırmaktadır.

Metin ekleme yöntemiyle romanda yer alan diğer mektuplar, Balıkesir Mutasarrıfı olarak İstanbul'dan ayrılan Cem Bey tarafından gönderilip Adlî'nin elinden yakın çevresine dağılan mektuplardır. İkinci mektupta Cem Bey, Adlî'nin sorularını; Hâtemî Hoca'nın soru ve itirazlarını yanıtlar. Bu yanıtlar Cem Bey'in roman gerçekliği içerisindeki mutasavvıf bilge tipi konumunu belirginleştirir. Cem Bey'in Adlî'nin hayata dair bir sorusuna cevabı: "Kazanmak ve kaybetmek dâvasına gelince, bence kazananlar, kopup geldikleri asılla bilişiklik kurmuş olan kimselerdir. Kazanç budur. Evet dünyâya gelmekten maksat, her şeyden evvel bu kân elde etmektir. Mısrî, bu dâvayı ne kadar keskin bir ifâde ile halleder: Nerden gelip gittiğini bilmeyenler hayvan imiş!" (Ayverdi, 1997: 151) şeklindeki cevabı, romanın adına ve mânevî arayış sürecine gönderimleri olan bilgece bir söylemi içerir.

Üçüncü mektup Hatemi Efendi'nin 'şeytanı parmağına dolaması' üzerine yazılmıştır ve Cem Bey şeytanın 'bu devlet düşkününün' savunuculuğunu yapmaktadır: "Bildiğime göre şeytan diyor ki" der Cem Bey ve Şeytan'ı konuşturur: "Ezelde eşkiyâ ve günahkâr takdir olunanları yoldan çıkarır; iyilere ise yol gösteririm. Kestiğim, yaş dallar değil, kuru budaklardır. Ben aslında ot yiyeni et yiyici edemem. Ben, Huda değilim." (Ayverdi, 1997:153) Böylece, Adlî için, mânevî arayış sürecinin aydınlanma ile sonuçlanabilmesinde kişinin aslî varlığı üzerine düşünmenin yolu açılmış olmaktadır. Bunlar gibi Cem Bey'in gönderdiği diğer üç mektupta da tasavvufî derinliği olan misaller ve anlatımlar söz konusu olur. Adlî'nin temize çektiği Cem Bey'in defterleri ve Adlî'nin sevdiği Mecbûre'ye okuduğu risâle ile de romanın özne anlatıcı ile yazılmış olmasının, Adlî'nin toy ve bilgice yetersiz olmasıyla doğan sakıncaları metin ekleme yönteminin sağladığı yeni bakış açıları ile giderilmiş olmaktadır.

Yaşayan Ölü romanı Seniye ile merkezî kişi olan Leylâ arasında yazılmış dokuz mektup; bu mektuplardan üçüncüsüne ekli olan Seniha'nın kocası olan mutasavvıf bilge tipi Ekmel Haydar'ın çocukluk hâtıralarından oluşan defterinin bir kısmı; Seniha ve Leylâ'nın buluşmalarından sonra Konya'da olup bitenlerin anlatıldığı, Leylânın özne anlatıcı olduğu defter ve sondaki Leyla tarafından kaleme alınmış 'ek' ten oluşmaktadır.

Dolayısıyla roman özne anlatıcıların kendilerini ve birbirlerini tanıttıkları çoğul anlatıcı ile aktarılmakta, ve değişik bakış açılarını içermektedir. İlk üç mektupla zamanda yapılan geriye doğru genişletmeler ile üç yıl öncesinin olaylarına, Leyla ve Seniye'nin kişilikleri ve geçmiş yaşantılarına dair bilgiler sunulurken özne anlatıcılar ayrılmış özne olarak gözükmektedirler. Leylâ ve Seniye'nin Konya'daki

buluşmalarından önceki mektuplar hem Leylâ ve Seniye'nin art zaman sunumu ile tanıtılmalarını verirken üzerine yoğunlaşıl原因 konu 'aşk' tır.

Bu noktada, Leylâ, İzmir'e öğretmen olarak atanmak üzereyken âniden âşık olan ve evlenen Seniye'nin 'böyle akıl almaz bir şiddette'sevmiş olmasını anlayamaz. Leylâ'nın bu ilk mektubunda aşk için yorumu, onun insanlığın başına musallat olan en sahte his olduğu yolundadır. "Bunu, benim yapmış olduğum gibi, dâima defetmeli, mikrobuna karşı dâima aşıllı bulunmalı." (Ayverdi, 2005a: 11) der. Diğer yandan aşka yönelik geliştirilen bir diğer bakış açısı, yaşanan deneyim sonucunda, Seniha'nın özne anlatıcılığıyla aktarılır. Seniha aşkı, hayat planlarını yerinden oynatan, "evleri yıkan, damları çökerten zelzele cinsinden hiç beklemediği bir ruh sarsıntısı"na benzetir ve aşkın, varlığının dünyâsını yerinden oynattığını söyler. (Ayverdi, 2005a:13) Bunun kişilik değişimine neden olduğu vurgusu ise, yine Seniye'nin özne anlatıcı olarak, Leylâ ile arasındaki benzerliklerden bahsettiği, böylece, roman kişilerinin birbirlerinin kişilik sunumlarının karşılaştırma üslûbu içinden yansıtıldığı roman kesitlerinde yapılmaktadır: Seniye Leylâ ile olan benzerliğinin temel nedenlerinden birini ikisinin de mağrur ve izzeti nefsin her ne bahâsına olursa olsun, dâima ön safta tutan kimselerden oluşlarına bağlar; Fakat Seniye artık eski kişiliğinin değiştiğini "çiçekli bir ağacı rüzgâr nasıl silkeler, tartaklar ve her hırpalayışında bir çiçeğini yolup düşürürse, aşk da nefsin büyüklük, gurur ve şerefleri çiçeğini aynı amansız hücumla kırıp geçiriyor." (Ayverdi, 2005a:15) diyerek vurgular.

Aşkın değiştirici gücünün, yaşayan öznelere tarafından aktarılması, gerçeklik duygusunun sağlanmasında etkili olmuştur. Özellikle merkezî kişi Leylâ'nın aşk hakkındaki görüşlerindeki farklılaşma onun romanın güncel olayları içerisinde

yaşadığı kişilik dönüşümünü vurgulayarak onu bir karakter olarak idrâk etmemizi sağlamıştır.

Aşkın bu, kişiliği yeniden kuran gücü, onun, hakîkî aşk olan Allah aşkına yolu olmasındandır ki bu algı, mutasavvıf bilge tipi olan yazar Ekmel Haydar'ın bir yapıtından eşi Seniha tarafından yapıp mektuba eklenen bir alıntıda şöyle ifade bulur: “Alem seni tanımıyor sevgilim... Onlara desem ki; aşk, taptığım güzelin gölgesidir, siz hiç sahibinden ayrı gölge gördünüz mü? Onlar, çok defa seni görmedikleri için gölgenle aşk oynatırlar. Zıyanı yok, gurup vaktinde güneşin ziyası, gene güneşe gidicidir.” (Ayverdi, 2005a:20) Ekmel Haydar'ın anladığı bu aşk, romanın ikinci kısmında Leylâ tarafından da deneyimlenecektir.

Tasavvufî yaklaşımda, maşuğunun etrafında dönen ve sonunda onun varlığında yanan âşıklara benzetilen pervaneler için “Tesellisi ateş, zevki ateş, teşneliği gene ateş olan bu küçük mahlûklara ne yazık ki eskiden acırdım.” diyerek, aklın silinip gönlün rehberliğinde hareket edilen, hakîkî aşk olgusuna yönelik geliştirdiği yeni bakış açısını yansıtan Leylâ, aşk için de: “Aşk, bütün yaratılmışların içinde yalnız insanların erebileceği son tekâmül basamağı.” diyecektir. Romanın bu kesitlerinde, özne anlatıcı olan Leylâ'nın, özdeş özne konumunda bulunduğu görülmektedir. Bir diğer roman kesiti, gösterme yöntemi içerisinde, Ekmel Haydar'ın aşka dair düşüncesinin aktarımını yansıtmaktadır:

“ - Biraz zayıfsın Ayşe... seni en son, üç sene evvel Mısır'dan dönüşümde görmüştüm.

- Üç sene, sırasında üç asır demektir; değişebilirim ya...

- Beni niçin yanlış anladın. Aramızı hakîkaten üç asır da bölmüş olsa, ben gene sende o kastettiğin değişikliği bulamam. Sen, asırların fevkindesin Ayşe...”(Ayverdi, 2005a:81) bu karşılıklı konuşmada Ekmel Haydar’ın, öteden beri sevdiği fakat uzağına düştüğü Ayşe’yi asırların üzerinde bir varlık olarak görmesinde , tasavvufî bağlamda, mecâzî aşkın hakikî olana dönmesi olgusuna gönderim vardır.

- Olay, durum ve olguların kişilerin kendi algıları içerisinde, özne anlatıcılar yoluyla yansıtıldığı romanda, metin ekleme yönteminin yoğun kullanımıyla Batılı ve Doğulu düşünürlerin sözlerinden yapılan alıntılarla da romana farklı kaynaklarla genişleyen yeni bakış açıları kazandırılmış olduğu görülür.

Samiha Ayverdi’nin ‘*Batmayan Gün*’ adlı romanı, Tanrısal konumlu gözlemci anlatıcı, öznel tutumlu gözlemci anlatıcı, ve roman kişilerinden oluşan özne anlatıcıların dilinden kaleme alınmış, çoğul anlatıcılı bir romandır. Tanrısal konumlu gözlemci anlatıcının, İrfan Paşa ailesinin köşkü ve bu köşkün dekorunu kuşatan inceliklerden yola çıkarak İrfan Paşa, oğlu Sezai Nur ve Aliye hakkındaki açıklamalarıyla başlayan romanda, İrfan Paşa’nın defterleri yoluyla verilen ve onu romanın özne anlatıcılarından biri hâline getiren yoğunluktaki ifâdeleri, İrfan Paşa’nın defterleri içerisinde bulunan ve roman kurgusu içerisinde mutasavvıf bilge tip olarak konumlanan “K.” nın dikkatinden verilen mânevî aydınlanmaya ilişkin notlar ve romanın içerdiği on üç mektupla verilen Aliye, Sezâi Bey, Selmâ ve Feyzi’nin anlatımları romanı çoğul anlatıcılı bir konuma getirmiştir.

Tanrısal konumlu gözlemci anlatıcının; okurun zaman ve mekândaki hareket kabiliyetini artırarak onu kişilerin yaşantıları ve mekân üzerinde, egemen bir bakış açısına kavuşturduğu görülmektedir. Tanrısal konumlu gözlemci anlatıcı yoluyla,

kişilerin aynı olay üzerinden gelişen bakış açılarının, aynı an içinden yansıtılması; dış gerçekliğin kişilerin algılayışında yeniden üretilmesi olgusunun verilmesi açısından dikkat çekicidir.

Böylece, kişilerin duygu ve düşünceleri, soyut bir bilinç yardımıyla, aynı an içerisinde karşılaştırmalı olarak dikkatlere sunulur:

“... ne demek istemişti? Maksudı Sezâî Bey'in kızını kötölemekse, hâlindeki asabiyet neydi? Kerim Bey'le Aliye tanışmış olsalar bile bu münâsebetin böyle manidar bir hükümle ne alâkası vardı? Doktor Hüsnü karısıyla Sezâî Bey'in için için sıraladıklarında şüphe etmediği bu suallerin manevî tazyîkiyle gittikçe müşkül vaziyette kaldığını hissediyordu.

Selma uzun bir muhakemeden sonra kocasının bu îmalı sözünü, her fırsatta Aliye'ye hücum edişinin yeni ve çirkin bir cephesi olarak kabul etti.

Sezâî Bey ise, Hüsnü'nün duygularını bir erkek duygusu ile düşünerek, genç doktorun kızma olan alâkasını açıkça görmüş ve bahsi kapatmak için de karı ile kocanın arasma girmek lüzumunu duyarak o yalanı uydurmuştu.

Ayrı ayrı düşüncelerin pençesinde olan bu üç insan, artık aynı mevzua dönmek değil, herhangi yeni bir bahse giremiyor, hatta iyice çöken karanlığa rağmen lambaları açarak birbirlerinin yüzünü görmek cesaretini bile gösteremiyorlardı.” (Ayverdi, 2004a:171)

Tanrısal konumlu gözlemci anlatıcı ile okurun “Aliye, akşamları oturdukları küçük salonda bir müddet gazete okudu, sonra odasına çıktı. Uykusu yoktu, içinde de tahlil edemediği bir sıkıntı vardı.” (Ayverdi, 2004a:123) ve “Sezâî Bey şimdi, Doktor Cevat'a kimlerden mektup gelebileceğini düşünüyordu: Belki profesörden, belki bir

dosttan, belki resmî teşekkürlerin birinden.” (Ayverdi, 2004a:193) örneklerinde olduğu gibi, roman kişilerinin anlık ruhsal durumlarına ya da düşüncelerine nüfuz edebilmesi sağlanmıştır.

Tanrısalsal konumlu gözlemci anlatıcının hâkim bakış açısına “İrfan Paşa'nın çalışma odası. Odanın havasında âdetâ, uzun senelerin hasretinden sonra sevgilisine kavuşma helecanı var... sanki İrfan Paşa tekrar hayâta dönmüş gibi.” (Ayverdi, 2004a:252) öznel yorumların eşlik ettiği görülür:

Romanda, gözlemci anlatıcının kendisini roman kişileriyle sıklıkla özdeşleştirdiği görülür: “Aşk... Yâni duyguların bağlandığı, Önünde diz çöktüğü ebedî mabut! Aliye aşkı biliyor mu? Ne yersiz ve ifadesiz bir sual! Genç kız kendi kendine sorduğu bu sorguya gülüyor ve derhal hatâsını düzeltiyor: Hiç aşkı bilmeseydi bu günkü Aliye olabilir miydi? Onu, ucu bucağı olmayan mânâyâ sürükleyip çeken, bu kuvvetten başka ne olabilirdi?” (Ayverdi, 2004a:161 – 162) örneğinde olduğu gibi, gözlemci anlatıcı, kendisine farklı roman kişilerini yansıtıcı bilinç seçerek, öznel tutumlu gözlemci anlatıcı konumuna girmiştir.

Batmayan Gün romanında özne anlatıcının ön plana çıktığı roman kesitleri, şöyle ifade edilebilir:

	KURGU	KONU
İrfan Paşa'nın Defterleri	Metin Ekleme	Mânevî Arayış, Aydınlanma; Aşk; Mutasavvıf bilge tipi “K”(Kerim Bey)'nın kişiliği ve yaşantısından izlenimler.
Mektuplar	Metin Ekleme	Mânevî Aydınlanma, Aşk. Günlük olaylar

Romanda Aliye büyükbabasının defterlerini okuyarak onun hayatın ve insanın anlamına ve manevî yönüne dair düşüncelerini, varlıkları birlik âleminin görünüşleri olarak algılayan vahdet inancını sergileyen görüşlerini öğrenir ve tasavvufî bir bakış açısından yansıttığı aşkın yakıcılığını ve bu hakiki aşkın insan hüviyetini değiştiren gücünü bizzat ondan dinlercesine öğrenir. Bununla birlikte Büyükbabasının yaptığı tablolarından biri olan ‘Aşk ve Bakış’ isimli tabloda resmedilen kişi olduğunu sonradan yine bu defterlerden öğrendiği K. İsimli kişiye ilişkin ilk bilgilerden de böylece haberdar olur. İrfan Paşa’nın defterlerinde K. Yalnızca Paşa tarafından anlatılmaz sık sık sözü devralır. Bu yaklaşım İrfan Paşa’nın defterleri içerisinde K.’nın bir diğer özne anlatıcı olarak belirmesini sağlamaktadır. Bu kesitlerde K.’nın açıklamaları,yine tasavvufî anlamdaki aşka ve hayatın anlamına yöneliktir. Bireysel bir deneyim olan ve bir gözlemcinin anlatışıyla gerçeklik boyutunu yitirecek olan tasavvufî mahiyetteki mânevî aydınlanma ve aşk olguları İrfan Paşanın ve K’nın dikkatinden sunulmaktadır:

“K.”nın alıntıladığımız şu sözleri hayatın anlamını bulduran ve o anlamın kendisine dönüşen aşkı yaşamış ve özümsemiş bir bilge kişinin dingin anlatımını yansıtmaktadır:

“Üstadım, dün bir dostumla ölümden konuşuyorduk. Dedim ki, asıl ölüm, kalp habersizliğidir. Zîra, hayat kalbe bağlıdır.(...) , izafî ve mecazîdir. Halbuki aşk, bütün lezzetlerin özü ve aslıdır. Ona kavuşan, başka şeyden zevk almaz; zevk ve lezzette hiçbir şeye avuç açmaz. Her ne kadar zevk ve hoşluk varsa, hepsini kendinde

bulmuş ve hepsi kendi olmuş olur. Eğer insan hakikat görücü gözle bakarsa, aradığı da kendi, avladığı da gene kendi olduğunu görür." (Ayverdi, 2004a:59)

İrfân Paşa'nın dikkatinden sunulan kesitlere ise hem defterlerin kaleme alınış anının şiddetli ruh hâli; hem de bu hâllerin neticesinde varılmış bilgece çıkarımlar yansır:

"Can çekişmek nedir, bilir misin İrfan? Can çekişmek, aşka kavuşamamaktır. Aşka sahip olan ölmez mi? dersin, ölen hayvandır, aşk ölmez!"(Ayverdi, 2004a:105)

"Ben, İrfan ismiyle çağrılan bu vücut, doğduğum günden, Öleceğim güne kadar yaşayıp, sonra kaybolmaya, sönmeye, çürüyüp yok olmaya mahkûm bir varlık mıyım? Eğer vicdanî zevke, yâni aşka kavuşursam, hayır! Ebediyen yaşayacağım. Zira aşk için, bu ezelî yaratıcı için solmak, sararmak, ölmek, dirilmek yoktur. O, başlamış değildir ki bitsin... Doğmuş değildir ki ölsün... Aşk ihtiyarlamaz, kocamaz, köhneleşip harap olmaz." (Ayverdi, 2004a:81)

"Ateş, güneşin zıyasında gizli ve ayın kursunda âşıkâr olunca, güneşin ateşini ayda nur olarak görürsün. Keza, birlik güneşinin ateşim de dünya, yâni bu zuhur âlemi ayına bakınca ziya gibi görürsün. Fakat bunu görebilmek için de kalbini o ziya ile açmak lâzımdır."(Ayverdi, 2004a:105)

Romadaki mektupları incelediğimizde, romana diğer kimi özne anlatıcılar ekleyen on üç mektup görüyoruz. Bunlardan altısı Aliye'nin Almanya'ya yarım kalan eğitimini tamamlamak üzere gitmesinden sonra İstanbul'daki babası Sezai Nur Bey'e gönderdiği mektuplardır. Bunlardan ilk üçünde Aliye, Prof. Dr. Kerim Bey'in oğlu Feyzi ile tanışmasını ve sıradan diğer bâzı olayları anlatır. Dördüncü mektubunda, İrfan Paşa'nın 'Aşk ve Bakış'adlı portresinde resmedilen genç

tıbbiyeli'nin ve İrfan Paşa'nın defterlerinde geçen "K." Adlı kişinin Prof. Dr. Kerim Bey olduğunu öğrendiğini babasına bildirir. Aliye Kerim Bey'e duyduğu mecâzî aşkın hakîkîolana evrilişini : "Sevdiğin kızın on gündür yaşıyor. Meğerse bu on günden evvelki zamanımı şu son devreme kadar uyuşukluk içinde yaşayan böceklerin hâli gibi, aynı duygu tembelliği içinde geçiriyormuşum; şimdi anladım... Şaşıyorsun değil mi baba? Şaşma, inan ve sevin! "On gün içinde bir ruh inkılâbı olur mu?" diyeceksin. On gün değil, bu inkılâp için on dakika, yok yok, bir lahza, tek bir lahza bile kâfi... Bilmez misin, bin inkılâba vâsita bir rûzigâr olur, derler. (...) Fakat ben öldüm, kızın Aliye'ye şimdi başka bir âlemin mutlak bir zevk diyarının kapıları açıldı. Artık beni eski hüviyetimde arama! (...) sana, mânâyâ yaklaşmanın zevkini anlatamam ki babam. Anlatamam." (Ayverdi, 2004a:146) sözleriyle dile getirirken, Aliye'nin Kerim Bey'e olan ilgisinin ve aşkının ve bu aşk ile yaşadığı rûhî inkılabın anlatımını içeren bu son iki mektup, özne anlatıcının mektup türünün sıradan bir getirisi olan varlığını, tasavvuf felsefesinin aşkın ancak deneyimleyen kişi tarafından anlaşılabilceği görüşünü içeren, Mevlâna'ya aşkın tanımını 'ben ol da bil' diye yaptıran yaklaşımının kaçınılmaz bir gereği haline getirmiştir.

Romanda yer alan son dört mektuptan ikisi babası Sezai Bey; diğeri arkadaşı Selma tarafından Aliye'ye yazılmıştır. Son mektup ise Aliye'nin rahatsızlandığını bildiren bir mektuptur ve Kerim Bey'in oğlu Feyzi'den Sezai Nur Bey'in aile dostu olan Doktor Cevat'a yazılmıştır. Bu bahsettiğimiz son dört mektuptan sonuncusunun olay akışını değiştirerek kurgusal boyutu etkilediği; Sezai Nur'dan Aliye'ye giden ilk mektubun batı medeniyetinin üzerimizdeki kimi etkilerine değinmesi bakımından romana toplumsal eleştiri bağlamında boyut kazandırdığı; Selma'dan Aliye'ye giden mektubun ise içerdiği 'ayna' motifi ile simgesel boyut üzerine düşündürdüğü

söylenebilir. Bu bağlamda, bunlardaki asıl amaç özne anlatıcının bakış açısının verilmesi olmayıp, kurguya yön vermek; toplumsal meselelere değinerek romana, uyarıcılık görevi kazandırmak ve Aliye'nin Almanya'daki günlerine tanık olduğumuz sırada İstanbul'da olup bitenleri yansıtmaktır. Dolayısıyla bu mektuplar anlatıcıdan çok içeriğe yönelik değer taşımaktadır.

Samiha Ayverdi'nin *Aşk Budur*, *Son Menzil* ve *Mesih Paşa İmamı* adlı romanları gözlemci anlatıcı yazılmıştır.

Bununla birlikte, özellikle *Aşk Budur* romanında, mutasavvıf bilge tipi Yusuf'un ruh, hâkikî aşk, hayatın mânâ düzlemi gibi tasavvufî çağrışımlarla yüklü konularda yaptığı bâzen bir hitâbe hâlini alan konuşmaları ve gösterme yönteminin kullanılmasındaki sıklık gözlemci anlatıcının etkinliğinin en aza düşmesine neden olmuştur. M.Ö. III.Menzer zamanında, İslâmiyet doğmadan hemen önce Puta tapılan Hayre'de geçen; Hükümdarın başhekimi Hamza'nın, birilikte büyüdüğü Meryem'e aşkından feragat edişi, Meryem'in mutasavvıf bilge tipi konumundaki Yusuf'a âşık oluşu ve bu aşkın mecâzîden hakîkî aşka giden seyrinin konu edildiği roman, Tanrısal konumlu gözlemci anlatıcının Hamza'yı mâlikânesinden, karşında uzanan Irak çölüne bakarken resmetmesiyle başlar ve Hamza'nın Meryem'e olan aşkı, zamanda yapılan geriye doğru genişletmelerle, Meryem'in ve Hamza'nın kişilik sunumlarını ve sosyal çevrelerini yansıtacak şekilde yapılır. Aşka dair ilk düşünceler, Hamza'nın yansıtıcı bilinç kılındığı roman kesitlerinde “ Aşk... İnsanı beşer kütlesinden temyiz eden kuvvet... Aşk...Tükenmez sermaye(...) Aşk, garezsiz muhabbet..” şeklinde verilirken, yazarın Hamza'nın düşüncelerine müdahalesiz, bilinç akışı yöntemiyle sızdığı izlenimi uyanmaktadır. Hamzanın zihninden, aşkın garezsiz muhabbet olduğu düşüncesi diğerlerini ardından akarken ‘birdenbire’ durur.

Bu anın açıklaması tanrısal konumlu gözlemci anlatıcının dikkatinden “ Zira o, sevgisinde garezsiz değildi. Sevmek talebi değil miydi ki onu bir gölge gibi takip ediyor ve Hamza daima, aşkının bir taraflı oluşundan muzdarip oluyordu.(...) Ne olurda Hamza, Meryem’den karşılık beklemeyecek kadar büyük ve yüksek olsaydı da kendi aşkına şerik koşmasaydı .” (Ayverdi, 1938: 7) şeklinde sunulurken, Hamza’nın aşkı dar mânâsıyla anlıyor olduğu ve romanın işaret edeceği aşkın farklı bir boyut içereceği izlenimi okuyucuya kazandırılmış olmaktadır. Romanın bu kesitlerinde tanrısal konumlu gözlemci anlatıcı ile, Hamza’nın yansıtıcı bilinç olduğu öznel tutumlu gözlemci anlatıcı iç içe yansır. “Demek ki Hamza’da ne vrsâ iğreti bir libas gibi çekilip çıkarılabılırdi. Demek kendi malı olan hiç bir şeyi yoktu.” (Ayverdi, 1938: 7) Böylece Hamza’nın kendisine ilişkin tespitleri ile, henüz ona âşikâr olmayan; fakat tanrısal bir konumla sunulabilen kimi nitelikleri birbirini tamamlayan bir tarzda sunulmuş olur. Bununla birlikte bu örnekte iç içelik, anlatıcı ve roman kişinin hüviyetlerini birbirinde eritmez. Romanda, bu durum da görülür ve tanrısal konumlu gözlemci anlatıcının değerlendirmeleri bir kişilik silinmesiyle roman kişinin iç konuşmaları halini alır. Buna ilişkin bir örnek tanrısal konumlu gözlemci anlatıcının Meryem’in art zaman sunumunu yaptığı; tasvir ve tahliller ile onun güncel durumunu yansıttığı roman kesitidir. Bu kesitin tahlillere ilişkin parçasında, kişiliğe ve iç dünyaya yönelik değerlendirmelerin ‘Meryem’i yorduğu’(Ayverdi, 1938: 12) vurgusuyla, gözlemci anlatıcı bir tür kişilik silinmesiyle Meryem’in iç konuşması hâline gelir. Burada yukarıdaki örnekte olduğu gibi bir ‘iççelik’ değil ‘kişilik silinmesi’ diyebileceğimiz durum söz konusudur.

Diğer yandan, romanda kişilerin birbirlerini sundukları da görülmektedir. Yusuf’u tanrısal konumlu gözlemci anlatıcı yoluyla değil, müridi olan esir Ömer

tarafından “Yusuf bizden bir şey beklemez ve istemez, Yusuf’un mânâsız meşgaleleri ve zevkleri yoktur, daima tahassur içindedir, fakat hasreti kimedir, bu bilinmez. Ona âşık derler; fakat aşkı kimedir bu da bilinmez.” (Ayverdi, 1938: 135) şeklinde, tanıtıldığı görülmektedir ki Ömer’in hitabı burada Meryem’edir. Romanın işaret etmek istediği gerçek aşk olan ilâhî nitelikli hakîkî aşk da ilk kez bu aşkı tatmış olan Ömer tarafından anlatılır.

Anlatıcısı üçüncü şahıs olan romanda, hakîkî aşka dair anlatımının, Sâmîha Ayverdi’nin genel tavrını ve Tasavvuf Felsefesi’nin yaklaşımını yansıtır şekilde yine yaşayan özne tarafından yapılması dikkat çekmektedir. Ömer’in “Arabım fakat esir değilim(...) kalbim, hakikî varlığım her bir hürden daha azad,” diyerek başladığı bu aşka ilişkin açıklamaları, yazar anlatıcının varlığını unutturacak bir tarzda uzun bir bölümü içermektedir.(Ayverdi, 1938: 84-94)

Bu konuşma, Hamza’nın aşkı ile kendi duyduğu aşkın; yani madde düzlemindeki aşk ile Allah’ın birliğinin duyumsandığı hakîkî aşkın karşılaştırılmasını içermektedir: “Benim bir tek gayem, bir tek zevkim, bir tek Allah’ım vardır: Aşk! (...) ...aşkı bir güzele mukayyed görmek, onun hakikatine karşı küfürdür. (...) Hilkatın ve kainatın mânâsını bulmak istersen aşkı bul; çünkü insan aşkı bulmak için dünyaya gelmiştir.” (Ayverdi, 2009A: 88-89) der.

Bu noktada, henüz İslâmiyet ilân edilmemiş olmasına rağmen, İslâm tasavvufunun öngördüğü aşk olgusunun aynıyla ele alınması dikkat çekicidir. Kanımızca burada vurgulanan, hakîkî aşkın mistik bir duyumsama ile İslâmâ bağlı olmaksızın yaşandığı değildir de, İslâmın evrende tanımlanmadan önce kelimesiz olarak kalplerde bulunduğu fikridir.

Sonuçta bu aşk kişiyi tanıma değil, ezelsiz ve ebedsiz bir zaman ve uzamı kaplayan tanımlanana götürmektedir. Tanım, son din olarak dinlerin kemal noktasını işaret eden İslâmiyet ile mükemmelleşmiş; aşk ile kavranan tanımlanan ise hiç değişmemiştir. Onun için Ömer için ve mürşidi olan Yusuf için; daha sonra ise Meryem için Allah'ın hem kendisi aşktır hem de ona varmanın yöntemi aşktır.

Ömer'in aşka dair konuşmasının “ O, herkese vasıtasız ve uryan olarak yüz göstermez, meğer ki o kimse aşkın satvetinde kendini yok etmiş, aşk kesilmiş, yani onunla ölmüş, onunla dirilmiş olsun!”(Ayverdi, 1938: 89) dediği kısmı, Meryem'in ilerdeki yaşantısını işaret ederek, Ömer'e tanrısal konumlu bir bakış açısı kazandırmaktadır. Gerçekten de ülkesinin en güzel kızı olarak gösterilen; fakat kimseyi sevedemediği için ‘gönülsüz Meryem’ diye çağırılır olan Meryem'in Yusuf ile tanıştıktan sonraki hâli, Ömer'in bu tanımını aynıyla içerir ki Meryem'in bu durumu, tanrısal konumdan, Meryem'in yansıtıcı bilinç olduğu öznel konuma uzanan anlatıcı yelpazesinde bir iç konuşma ile içiçe yansır ve Meryem'in ilk hâli ve son hâli arasındaki farkın iki ayrı insanın karşılaştırılmasına benzer bir tarzda karşıtlık motifi içerisinden verilmesini içerir: “ Genç kız, birdenbire , kendini bağlanmış kalmış gördü.(...) Bütün bir belde erkeklerinin mağlubâne bir itaatla eteklerine sürünmeyi minnet bildikleri, bu duygusuz kızla, şimdi biran evvel sevdiğine ulaşmak için kendinden geçmiş Meryem'in o ham, o mağrur kızla ne alakası vardı? Yusuf bu vücûda, bu yanmış bu aşk kesilmiş vücûda hep mi lakayd kalacaktı? (...) Hayat, mütemâdî bir inkılâp, mütemadî ölüp dirilmeden ibâret...Meryem de şimdi, samimî bir itikadla o, eski Meryem'in ölmüş olduğunu görüyordu.” (Ayverdi, 1938: 172)

Romanda anlatıcının etkisinin en az olduğu bölümler, Meryem ve Yusuf'un gösterme yöntemiyle verilen konuşmaları ve Yusuf'un açıklamalarını içeren roman

kesitleridir ki bunların temel konusu aşktır. Yusuf-Meryem aşkını yansıtan bu aşk, hem romanın adının işaret ettiği hakikî aşktır hem de aşkı yaşayan kişilerin varlıklarının önemsizleştiği, idealize edilmiş bir aşkı imler.

Bu bağlamda, Yusuf ile Meryem'in aşkı, Kuran'daki Yusuf ile Züleyha kıssasının edebiyatçının yorum sahasında farklı boyut kazanmış, Meryem'in kişilik dönüşümünü sağlayan ve Züleyha'da olduğu gibi ilk olarak Meryem tarafından itiraf edilen; Meryem'in mânen ve sonun da madden de varlığını uğruna fedâ ettiği; Meryem ve Yusuf şahsında, âşık ve maşuğun Allah'ın birlik âlemini gösteren birer ayna hâline gelip yok olduğu aşkı işaret eder. Yusuf'un Meryem'e hitaben söylediği "Sen bana, aslımdan bir selamsın, bu asıldan gelmiş bir mücellâ aynasın. Ben bu aynada kendimi görürüm(...) Aşk, zarfa ve harfe sığmaz Meryem. Aşkın mahiyetinde ayrılık ve ikilik yoktur. Lâkin Allah çoğu insanı kendi gibi bir beşerin aşkına mübtelâ eder, Elverirki bu sûreti atlayabilsin. " (Ayverdi, 1938: 209-210) sözleriyle bu gerçek dile getirilmiş olmaktadır.

Meryem'in hakikî aşkı Yusuf'ta idrâk edişi " Beni sen öldürdün! Eğer şimdi yaşıyorsam, bu hayat sensin Yusuf!" (Ayverdi, 1938: 214) şeklinde ifâde bulurken, daha geniş bir görüş açısında ise Meryem, kendi gibi aşkı deneyimleyenler için: "Onlar ne doğuyor, ne çekiyor ne de ölüyor... Yalnız aşkın mutlak vücûdunda seyrediyor. Yahud da "gelen de ben, giden de ben, dağılıp toplanan da ben" diyerek bütün mevcûdâtı tek vücût olarak görüyor." (Ayverdi, 1938: 213) der.

Bu durum, Tasavvuf Felsefesinde, aşkın, kişiyi ölmeden önce öldürüşünü; yani varlık sınırlarını mânen terketmeyi ve varlığını Allah'ın bir olan varlığında duyumsamayı işaret ederken; romanın kurgusal boyutunda ise roman kişisine

karakter olma özelliği kazandırarak kişilik dönüşümünü sağlayan bir etmen olmaktadır.

Son Menzil ve *Mesih Paşa İmamı* adlı romanlarda, merkezî kişinin mânevî aydınlanması diğer romanlardaki gibi açık olarak sergilenmez; ancak her iki roman da da mânevî arayış motifi ve aşkın kişilik üzerindeki olumlu yöndeki değiştirici gücü vurgulanır. Romanlarda gözlemci anlatıcı baskındır. Buna rağmen, ilkinde, roman kişilerinin iç yaşantı ve düşünce dünyalarının gösterme yönteminin sık kullanımı ve kendi konuşmaları ile verilmesi; ikinci romanda ise, kişilerin birbirlerini sunmaları yoluyla romanlar, benzer bir çoğul bakış açısı kazanmaktadır.

Son Menzil adlı romanda İkilemli bir ruha sahip ünlü ressam Haşim'in, karısının bir akrabası olan ve kendi köşkünde büyüyen Melek'e âşık oluşu ve bu aşkın vuslatla tamamlanmasının ona dinginlik verecek son seçenek olduğunu düşünmesi; fakat aslında öteden beri aradığı ve aslında varmak istediği *Son Menzilin*, hakikî aşkı yaşamak ve bütünsel benine kavuşmak olduğu fikri konu edilir.

Bu, dünyada tanımlayamadığı bir huzursuzluk, bekleyiş ve mücâdele içerisindeki insanın, bu hislerinin aslında, ana mecrâ olan Allah'ın birlik âleminde ayrı olması fakat huzursuzluğunun nedenini şuur yüzüne çıkaramadığı düşüncesini içermektedir ki bu düşünce Ayverdi'nin romanlarında yer yer vurgulanmıştır: *İnsan ve Şeytan* adlı romanda “Dünya, acayip bir gurbethâne, ki orada herkes bir şey isteyip beklemekte. Fakat bu bekleyişin mânâsından haberleri olan, istediği şeyin mâhiyetini olduğu gibi gören kaç kişi var?(Ayverdi, 2009b: 152) denilmiş, *Yaşayan Ölü* adlı romanda ise “ sen gizlisin, hayretin âşıkârdır. Aşkın emrinde kanlar akar, başlar gider; lâkin halk, kimin için vuruşup dövüştüğünü de bilmez. Bırak bu oyun

varsın böyle sürüp gitsin.”(Ayverdi, 2005a: 20) denilerek aynı durum ifade edilmiştir.

Sonuçta, *Son Menzil* romanıyla bu ruh hâli, Haşim’in şahsında somutlaşmış gözükmektedir. Romanda Tanrısal Konumlu gözlemci anlatıcı tarafından sıklıkla vurgulanan bir olgudur bu: Haşim, Hareketlerinin asıl sebeplerini bilinç yüzüne çıkaramamaktadır. Gördüğü kötü bir rüyanın etkisinden kurtulmak için bahçeye çıktığı görülen Haşim’in bu hareketi, Tanrısal Konumlu gözlemci anlatıcının iç çözümlemesiyle: “ Halbuki az evvel rüyada olduğu gibi, hisleri baskıdan, tehditten azat olmuş olsa, bu vakitsiz gece gezintisinin, sırf Melek'in penceresi önünde dolaşmak arzusundan ileri geldiğini itiraf edecekti. Fakat belki bunu kendi de bilmiyordu.”(Ayverdi,2007a:141) şeklinde yorumlanırken, Hâşim’in Aziz’e olan duygularında da yine, kendi kendini tahlil etme noktasında eksiklik olduğu vurgulanır: “Fakat Hâşim, Aziz’in gittikçe uzaklaşan hayâlini de, farkında olmadan kıskanıyordu.”(Ayverdi, 2007a:238) Hâşim’in bu eksikliği, onun hayatın ve insanın mânevî plandaki boyutuna yabancılaşmış bir kişi olması ile örtüşmektedir. Haşim’in, köşkünün penceresinden mutsuzluğa çalan bir ruh hâli içinde dışarıyı izlerken resmedildiği romanın ilk cümlelerinde, Hâşim’in bakış açısının tabiatı algılama biçimine yansıdığı görülmektedir: “Gecelemek için her bir dala hesapsız kuş kafileleri saklanmaya, yerleşmeye uğraşıyordu. Kuşlar, göz yaşı gibi oradan oraya aktıkça ağaçları da hislendiriyor, konuşturuyordu.” (Ayverdi, 2007a:11) Böylece mekanın izlenimci bir üslûbun getirdiği öznel bir betimleme içerisinden verilmesi ve gözlemci anlatıcının merkezî kişinin öznel bakış açısını yansıtması söz konusu olur.

Hâşim’e ilişkin ilk sunumlar, onun kişiliğine dair olarak, Tanrısal konumlu gözlemci anlatıcı tarafından verilmiştir: “ressam Hâşim'in neşeli zamanlarına hemen

hemen rast gelmek muhaldi. Zîra o, sinir sistemi düzensiz bir melankolikti. (...) Hâşim, ruh kararsızlığından, daha doğrusu, aradığını, istediğini bilememekten gelen bir kararsızlıkla, dâima muztarıptı.” şeklinde ifâde bulur. Yine aynı anlatıcı yolu ile Hâşim’in ressam olmasındaki ana amacın “hayatın esrârını sormak olduğu” (Ayverdi, 2007a: 12-13) dile getirilerek Hâşim’in art zaman sunumu yapılır. Bu art zaman sunumu, Hâşim’in yakın çevresini de içine alarak, romanda ön planda bulunacak arkadaşı Okçu Bahaeddin, yeğeni Seniha, karısı Cemile ve onu ilk eşi li Feyyaz ve Hâşim’in âşık olacağı Cemile’nin akrabası Melek ile Hâşim’in yetiştirdiği, Melek’e yakın olması nedeniyle daha sonra öldürme isteğine varan bir şiddette kışkırdığı Aziz’in tanıtılmasını sağlar (Ayverdi, 2007a: 11-25); ancak bu tanıtımda, Hâşim’in bakış açısını yansıtan öznel tutumlu gözlemci anlatıcı ön plandadır; romanın ilerleyen bölümlerinde, roman kişilerinin birbirlerine ilişkin yorumları ve tanrısal konumlu gözlemci anlatıcının dikkatinden yansıyan art zaman sunumları ile kişilerin geçmişleri ve kişilikleri göz önüne serilir. Özellikle, Seniha’nın dadısı olan Şöhret Dadı’nın yansıtıcı bilinç olduğu Seniha’ya ve Seniha’nın kocası olan Sîret’e ilişkin yorumlar dikkat çeker. Seniha’nın “ düşünceli derin ve siyah gözleri, harikulade dudakları, muhteşem ve füsunkâr baş”ının yanında Sîret, “ silik, kararsız bir yüz” (Ayverdi, 2007a: 73) olarak betimlenir.

Romanda, “Kendini bildiği zamanlardan beri insanların canla başla bağlandıkları ve taptıkları değerlere dâima arkasını çevirmiş” olduğu gözlemci anlatıcı tarafından aktarılan ve art zaman sunumu yapılan Okçu Bahaeddin, hayatı mânâ boyutuyla algılayan, maddî değerlere neredeyse değer vermeyen bir kişidir: “Ressam Hâşim, Okçu gibi sakin, kararlı bir uyanıklığa yetmiş olmamakla beraber, dünyâya tam gafil olarak gelmişlerden de değildi.(...) O, ne Okçu'nun ne de tam ga-

fillerin zümresindendi. Ondaki şekva ve kararsızlık bir nevi araştırma mahiyetindeydi. Fakat aradığı neydi? İşte bunu bilmiyordu.” (Ayverdi, 2007a: 31) ifâdesinde olduğu gibi, Okçu’nun varlığı, hem tanrısal konumlu gözlemci anlatıcının karşılaştırmaları ile; hem de gösterme yönteminin ön planda olduğu karşıtlık motifi yoluyla, Hâşim’in rûhî yapısının anlaşılmasını sağlamak bakımından işlevseldir.

Okçu, hayatın mânâ boyutunu vurgularken Hâşim, ne madde ne de mânâ boyutunu tam olarak ayak uyduran, arayış içerisindeki bir karakter olarak çizilmiştir.

Ali Feyyaz ise insan-ı kâmil olarak, hayatın madde ve mânâ yönünü kendi kişiliğinde birleştirmiş dengeli ruh hâli ve etkileyici kişiliği ile ön plandadır. Bu durum, tanrısal konumlu gözlemci anlatıcı tarafından : “O Feyyaz ki ruhla maddenin âhenginden hâsıl olmuş bir kemalle mücehhezdi. (...) O, dünyâya ruh ve madde izdivacı ile gelen insanın, bu ikiyi barıştırmak, birleştirmek, tek kuvvet hâlinde toplamakta bütünleneceğini bilen insandı.” (Ayverdi, 2007a: 93) şeklinde ifâde edilir. Halbuki yalnız madde ile yetinmek isteyen Hâşim ve yalnız mânâ ile hayâtı anlamak isteyen Okçu’nun dâima hayata karşı eleştirel bir bakış açısı taşımaları, ruhla maddenin birer ayrı birer temsilcisi olarak Tanrısal konumlu gözlemci anlatıcı tarafından karşılaşmaları söz konusu olmuştur.

Mesih Paşa İmamı adlı roman, katı kuralları olan, roman gerçekliği içerisinde önce ham sofî tipi izlenimi yaratan; fakat sonra Camiye sığınan II. Balkan Harbi göçmenlerinden bir ailenin kızına âşık olması ile kişilik dönüşümüne uğrayarak daha ılımlı, olgun bir kişi olmaya başlayışı, yakın çevresinin olaylarıyla birlikte Tanrısal konumlu gözlemci anlatıcı yoluyla anlatılmaktadır.

Hâlis Efendi'nin art zaman sunumu bu anlatıcı tarafından yapılır; bununla birlikte, özellikle Hâlis Efendi'nin ve karısı Gülsüm Hanım'ın yansıtıcı bilinç olduğu roman kesitlerinde anlatıcı, öznel bir tutum içerisinde, roman kişilerinin bakış açılarını, müdehalesiz olarak yansıtır. Romanın ilk kısmında, Hâlis Efendi'nin sabah namazından sonra, her zaman ki alışkanlığıyla oturup düşünmeye başladığı, bu düşünceye dalma alışanlığının, Camii'nin mânevî değerinden değil, gidecek daha rahat bir yer bulamamaktan kaynaklandığı ve düşüncelerinin günlük olaylar, yapılması gereken işler türünden sıradan konulara yönelik olduğu, Tanrısal konumlu gözlemci anlatıcı tarafından aktarılır.(Ayverdi, 2000: 14-15) Böylece, Hâlis Efendi'nin sakin bir köşede yalnız kalmak ve düşünmek istemesinin Tasavvufî anlamdaki tefekkür ile ilgisi olmadığı, düşüncelerinin hayatın anlamı, kendi varlık sebebi ve Allah'ın varlığı gibi konulara odaklanmadığı bildirilmiş olur ki bu, okuyucunun Hâlis Efendi hakkındaki ilk izlenimlerini oluşturmaktadır. Tanrısal konumlu gözlemci anlatıcının, kimi zaman Hâlis Efendi'nin art zaman sunumunu yapmakla kalmayıp, onun yetiştiği çevrenin, dünyaya bakış açısı üzerindeki etkisini hiciv yollu eleştirir. Bu anlatıcının roman kişisini yansıtıcı bilinç hâline getirmeksizin, yazar olarak öznel tutumunu ortaya koyduğu roman kesitlerini ortaya çıkarır. İyi bir medrese eğitiminden geçmiş olan Hâlis Efendi'nin hocaları, eline icazetini verirken ona ayb âlemini işaret eden, soyut bir imânı telkîn etmişler ve gözlemle Allah'ın varlığını, dış dünyada seçip bulmayı küfür gibi belletmişlerdir: “Allah'ı görmeden ona inanan Hâlis Efendi, vakit vakit onu seyretmek, onunla alışveriş etmek, bhusus ona korku ile değil, muhabbetle bağlanmak hevesine düşerse de, derhal hocalarının derinden gürleyen sesleri kulağını bükerek ve bu küstah dilin sahibini en haşin takdirlerle yola getirirler, tövbe edinceye kadar çile terleri

döktürürlerdi. Gerçi böylece ara sıra Allah'ı yakından tanımak meyilleri duyacak kadar küfrün kapısını çalarsa da ona yine münafık bir adam denemezdi. İnaniyordu.” (Ayverdi, 2000: 19) ifâdesinde Öznel tutumlu gözlemci anlatıcının tersinlemeli hiciv yoluyla Halis Efendi'yi ve hocalarını yetiştiren eğitim sistemini eleştirir. Bu noktada gözlemci anlatıcıya öznellik kazandıran yansıtıcı bilinç, Hâlis Efendi değildir de, yazardır. Bu anlamda eleştirilenin, ibâdet ve kulluğun ötelerdeki Rab'e yöneltilmesi ve onadan bu ibadetlere karşılık bir sevap yani bir karşılık, ücret beklenmesidir. Böylece Tasavvuf felsefesinin Allah'a dünya ve ahiret beklentisini gönülden çıkararak aşkla bağlanmak gerektiği görüşü, mevcûd sistemin eleştirisi üzerinden romana öznel tutumlu anlatıcı yoluyla yansıtılmaktadır. Diğer yandan Hâlis Efendi'nin karısı olan Gülsüm Hanım'ın Hâlis Efendi'ye ilişkin değerlendirmeleri de romana, aynı kişinin bir diğer bakış açısı içerisinden yansımaları sağlar. Gülsüm Hanım'a göre, Hâlis Efendi, her türlü huysuzluğuna rağmen mübârek bir adamdır. Mübâreklığın ispatı ise, İmamın alnında taşıdığı secde izidir. Gülsüm Hanım, Halis Efendi'ye içten içe acır: “Zâten bu dünyada belâ ve âfet hep Allah'ın sevdiği kulların hissesine isabet eden bir cilve idi, ki kocası da bundan az mı nasip almıştı? Hoşlanmadığı, kendinden yaşlı bir kadına bütün ömrünce tahammül etmiş, yedirip, giydirdiği, okutup, yazdırdığı evlâtlarından ise sonunda nankörlükten başka ne görmüştü?”(Ayverdi, 2000:218)

Romanın güncel olaylarının geçtiği tarihsel süreç, II. Dünya savaşının etkilerinin madden hissedildiği gibi, siyasî ve felsefî bazda fikrî tartışmaların da yoğun olarak sürdüğü bir dönemi içerir. Bu tartışmalar, romana, Hâlis Efendi'nin oğlu olan Batıcı, materyalist bir görüşe sahip Abdullah'ın farklı görüşlere sahip arkadaşları yoluyla yansıtılmıştır. Bu yeni neslin durumuna ilişkin değerlendirmeler

ise, eski bir profesörün anlatımlarından yansır. Romanda değişik görüşlerin temsilcileri olan bu kişiler yoluyla yazar, toplumsal sürece ilişkin, özellikle siyasî yollu görüşlerini, yansıtıcı bilinç kıldığı roman kişileriyle, ortaya koyar. Abdullah'ın bir arkadaşı olan Cemil'in "Bence bugünkü din, başlı başına cemiyetin ne fazlalığını aşındırır ne de eksikliğini tamamlar. Dindar geçinip filân camide öğle namazını kılarak falanda ikindiye bekleyen murabahacı, küpesini rehin getiren dul kadından yüzde yüz faiz almak için dînin hangi emrinden istifâde etmiştir? Onu bugünkü gafleti içinde seyretmek hazin bir şey..." (Ayverdi, 2000: 77) şeklindeki, dînînin boşaltılması ve türlü kirli amaçlar için perde görevinde kullanılmasına yönelik, yazarın eleştirisinin roman düzlemindeki temsilcisi olmaktadır. Cemil, dînî, romanın başında, Hâlis Efendi'yi sevapla Cennet'e çağıran hocalara yönelik yapılan hiciv yollu eleştiriyi başka türlü ifâde eder: "Hele işin bir de sevap yerine konan rûhânî menfaatçilik tarafı var ki, buna aklım ne ermiş ne de erecektir." diyerek sadaka ile kazadan korunmak, ibâdetle cehennemden kurtulmanın amaç edilmesini eleştirir. Değişik bakış açılarından yapılan aynı konuya yönelik bu vurgu, romanda yazarın dikkatleri, 'taassup ve menfaat kıskacında bırakılmış olan din' olgusuna çekmek istemesiyle biraysel konulu romanı toplumsal uyarıcılık işlevi de kazandırır. Romanda bakış açılarındaki çeşitlilik dikkat çeker. Aşağıdaki alıntı, gösterme yöntemi ile üç ayrı kişinin birbirinden farklı bakış açılarını aynı kavram üzerinden vermesi bakımından ilginçtir. Burada 'softa' kelimesine yönelik algılar, hem nesil ayrılığı ve yetişme tarzına hem de dünyaya bakış açısındaki farklılığa işaret eder:

— Sen dîni, bir milletin şahsiyetim ikmal eden unsurlar arasında sayacak kadar budala mısın Remzi?

— Hem de içtimaî bünyelerin en lüzumlu uzvu olarak.

— Vay softa vay!

— Benim softalıkla bir güne alâkam bulunmadığını her akli başında olan kimse derhal kabul eder. Asıl sen bir softasın. Yeni yeni türemeye başlayan dinsizlik softası. Bu da Öteki kadar zararlıdır.

Hâlis Efendi kıpkırmızı olmuştu. Asıl softa kendisi olduğu halde bu cemiyette onun meveûdiyeti tamâmiyle unutulmuş gibi idi.” (Ayverdi, 2000: 76) Bu karşılıklı konuşmada, iki genç insandan ilki diğerini yaşadığı çağın gerisinde kalmakla suçlarken kendisi bir inanca, burada dinsizliğe körü körüne bağlanmakla suçlanmaktadır. Hâlis Efendi ise, toplumundaki fikrî, siyasî fırtınalardan uzak yaşantısıyla bir anda ortasına düştüğü bu tartışmada, birbirlerini medrese öğrenciliğiyle suçlayan bu insanlara hayretle bakmaktadır. Bir sosyal çatışmanın , gösterme yöntemi içinden verilmesiyle, aynı kavramın çevresinde vurgulanan farklı bakış açıları romanda yer almış olmaktadır.

Romanın asıl konusunu oluşturan, aşkın kişiliği olumlu anlamda değiştiren, olgunluğa sevkeden niteliğidir ki gerçek îmanın, ilmin ne olması gerektiği, Allah’a inanmanın anlamı gibi konulardaki açıklamalar, romanda metin ekleme yöntemi ile yer alan ‘Dost’tan gelen mektuplar yoluyla verilmiştir. Böylece, aşk ve onun sonuçları, mürşit konumundaki, romanın güncel ortamına mektuplarıyla katılan insan-ı kâmil’in bakışından yansıtılır. Dost, kendisiyle görüşmek isteyen Hâlis Efendi’ye "... daha evvel, bütün dünyada, karıncadan, atmacaya kadar her mahlûkun, insanların ve eşyanın hattâ taşın ve toprağın benimle ilişkisi olduğunu düşün ve muameleni ona göre ayarla. Ne kimseden kırıl ne de kimseyi kır ve ondan sonra benimle buluşmak talebinde ol." (Ayverdi, 2000: 180) der. Bu, Allah’ı varlık

âleminde bulmuş, onu duyumsamış kişinin davranış biçimidir. Bu teklif, Hâlis Efendi ile Dost arasındaki perdeyi kendiliğinden kaldıracak ve Hâlis Efendi'nin varlığını aynalaştıracak ve bu aynada Allah'ın birlik âlemini görmesini sağlayacak bir tekliftir.

Tasavvuf felsefesinde, kâmil insan, kendisine en saf ve derin bir aşk ile bağlanan kişi için, kendisini göreceği, yâni kendi varlığının yaradılış sebebini, âlemdeki yerini anlayabileceği ve kendisini âlemin bütünselliği içerisinde algılayabileceği bir aynadır.

Buna göre, bu aynada herkesin kendisini görebilmesi, kâmil insanın niteliğini idrâk edebilmesi zordur. Dost'un, onda kendisini görebilecek en saf ve derin bir aşkla kendisine bağlanmamış olan kişiye gözüküyor olması tasavvufi kaynaklı bu yaklaşımı yansıtmaları bakımından anlamlıdır.

Esâsen, Ayverdi'nin romanlarında İnsan-ı Kâmil'in, önceleri gözükmeyen, ya da yarı karanlıkta kalan yüzü' ortak bir imgesel motif olarak belirlemektedir. *Aşk Budur* romanında, rüyada görülen el ve duyulan sese karşılık görülemeyen yüz; *Ateş Ağacı* romanında mum ışığının aydınlattığı yarı karanlık yüz; *Yaşayan Ölü*'de duyulan sese karşılık, kilimin arkasından görülemeyen yüz; *Batmayan Gün*'de kime ait olduğu bilinmeyen portre; *İnsan ve Şeytan*'de yarısı okunamayan mektup, *Mesih Paşa İmamı*'nda buluşulmayan ancak mektuplaşılan 'Dost', hep kâmil insanın gizemli varlığını imleyen, aynı imgesel motifin değişik görünümleridir.

Mesih Paşa İmamı adlı romanda Dost, medrese'den yetişen Hâlis Efendi'nin ilk kez kelimelere dökmeye cesaret ettiği soruları yanıtlarken, "Nakil ile olan ameldeki makine zevksizliği nasıl inkâr olunur? İşte insanı makinelikten kurtaran, ilmidir." diyen Dost, Hz. Muhammed'in "Zerre ilim ve akıl, yıllarca ibâdetten

üsttür,"; Mevlânâ'nın "Bir dem Allah'ın merdiyle oturmak yüz sene takvadan hayırlıdır," (Ayverdi, 2000: 181) gibi sözlerini alıntılar. Böylece yazar, romana Türk-İslâm düşünürlerinin de bakış açılarını taşımış olmaktadır.

Sonuç olarak,

1. Ayverdi'nin romanlarında anlatıcı tiplerinin, romanlarının temel konusunu oluşturan İslam tasavvufu temelinde gelişen mânevî arayış ve aydınlanma serüvenini yansıtabilecek tarzda seçtiği; anlatıcının bu ruhsal süreci yaşamış özne anlatıcı ya da özne anlatıcılardan oluşan çoğul anlatıcı olduğu,

2. Tanrısal konumlu anlatıcının hiç bir romanda roman kişinin hakikî aşka kavuşma deneyimini dışardan gözlemleyerek anlatmakla yetinmediği, bu temel meseleyi deneyimlemiş kişi ya da kişilerin söz ve yorumlarının, anılarının, roman türünün el verdiği her yöntemle, metin ekleme, gösterme yöntemi ve karşılıklı konuşmalardaki bâzen uzun birer hitâbe halini alan açıklamalarla romana katıldığı; böylece romanlara çoğul bir bakış açısının kazandırıldığı görülmektedir.

3. Anlatıcı tipi ve aktarma yöntemi tercihleri ile metin ekleme yönteminin sıklıkla kullanılışı, Tasavvuf Felsefesi'nin hakikî aşkı ancak yaşayan kişinin anlayabileceği yolundaki, bu deneyimi kişiye has kılan yaklaşımından temel almakta, bu nedenle anlatının odak noktasındaki bu hakikî aşk olgusu, yaşayan öznenin bakış açısıyla verilmekte; üçüncü şahısların gözlem yöntemine dayanan çıkarımları dış çepere alınarak, romandaki gerçeklik duygusunun korunmasına hizmet edilmiş olmaktadır.

II. BÖLÜM: İÇERİK

1. KONULAR

1.1. Bireysel Dinî, Felsefî Konular

1.1.1. Mânevî Arayış

Samiha Ayverdi'nin romanlarında, roman kişilerinin yaşantıları üzerinden dikkate sunulan temel konulardan biri 'mânevî arayış' olgusudur. Bu arayış kişinin, ruhsal köklerinin bağlı olduğu metafizik bir düzlemin varlığını kabul edip; insanlık vasfını tam mânâsıyla kazanabilmek ve ruhun ana vatanı olan bu düzlemi dünya hayatı içerisinde keşfederek, hayatı madde ve mânâ boyutlarında bütünlük içerisinde yaşamak isteyen insanın girdiği içsel arayışı imlemektedir. Samiha Ayverdi'nin romanlarında bu arayış, İslâm tasavvufu temelinde gelişir. Bu bağlamda, söz konusu arayış, mistik olmakla kalmayıp, İslâmî bir boyut kazanarak; Allah'tan üflenen ruhun (Kuran Secde 9, Sâd 72) Allah'a dönüş çabasını yansıtır: İnsanın, Allah'ın varlığını işaret eden, Birlik diyarından, dünyaya; yani çokluk diyarına düşmüş bir varlık olduğu, bu düşüşünü maddenin örttüğü ve ona mânâsını unutturduğu; insanın ana amacının bu mânâ ile bilişliklik kurmak ve onunla, dünya düzleminde buluşmak olduğu düşünülür. İnsanın bu sonsuz cevherden kendiliğinden kopmaması, cevherin insanı bilerek kendinden ayırıp dünyaya yollaması söz konusudur ki bu durum onu bilmeden taşan bir ana mecrâ olmaktan çıkarır. Ayverdi'nin romanlarında, Birlik güneşi, Birlik noktası, Hakikat denizi, Mânâ denizi, Mânâ alemi, Büyük akıl, Külli akıl, Külli irâde, Hilkat, Hak, Allah sözcükleriyle ifade edilen bu ana mecrâ, insanı

yaratmayı ‘tercih eden’ ve onu düzenleyip bir amaçla dünyaya gönderen, bilinç sahibi olan; insan ve hilkât üzerinde hükmü yürüten Allah’tır. Bu anlamda panteizmin varlıklara ruh atfeden görüşünden farklı olarak, kişinin mânevî arayışı sonucunda ulaşacağı mânâ, tecellisi varlıklarda görülen ve varlıkları ayetleri olarak düzenleyen Allah olmaktadır.

Samiha Ayverdi’nin romanlarında bu mânevî arayış süreci, kişinin kazanmaya başladığı yeni farkındalıkların; zaman, mekân ve kişiler üzerinden geliştirdiği algıyı değiştirmesi ve kişinin bunlar içerisinde kendine yeni bir konum belirlemesini getirmektedir. Burada ifâde ettiğimiz yeni konum, asıl olarak, farklılaşan mekân, kişi kadrosu ve bu sırada ister istemez akan zaman gibi değişen nesnel koşullar içinde kendiliğinden kazanılmış bir ‘yeni konum’ değildir. Kişinin bunlar üzerine geliştirdiği yeni algıda kendini gösteren; roman kişinin mekân içerisinde yer değiştiriyor olmasıyla değil; mekânın roman kişinin algısına göre değişmesiyle ortaya çıkan bir ‘yeni konum’ dur. Bu, mekân algısının roman kişinin karakter dönüşümü üzerinden aktarılmasının bir örneğini oluşturur. Bu anlamda mekân, roman kişinin değişen ruhî merceğinden verilmekle, dış dünyaya karşı duyumcu bir bakış açısı geliştirilmiş olmaktadır. Bununla birlikte, Tasavvuf felsefesinde, Allah’ın varlığında yok olmayı imleyen hâkîki aşk kavramı, yaşayana özgü, tasavvufî bir tecrûbedir. Dolayısıyla, romanın gerçekçi bir düzlem kazanması için, tasavvuf felsefesinin ilkeleriyle sınırları belirlenmiş olan bu aşkın, yaşayan özne tarafından dillendirmesi gerekmektedir. Bu noktada biz, konunun, gerçekçi bir tarzda romanın kurgusal boyutuna aktarılmasının yöntemine yoğunlaştık ve Ayverdi’nin, hakîkî aşkın yansıtılmasındaki anlatıcı tercihinin birinci tekil kişiye özgü anlatım kipi olduğunu gördük. Buna göre, roman gerçekliğinin sağlanması, yaşayan öznenin

bakış açısının yansıtılmasını zorunlu kılmaktadır. Bu noktada, gerçekçi anlatının öznel olanla kurulduğuna dikkat çekmek isteriz. Romanlarda, hakîkîaşk deneyiminin üçüncü kişinin tarafsız bakış açısından romana yansımaması durumunu sadeleştirdiğimizde, gerçekliğin nesnel olana değil öznel olana duyduğu gereksinim ile karşılaşırız. Bu, öznel olanın gerçekçi anlatının kendisi hâline gelmesidir. Gerçekliğin, öznel algıda, konunun gerektirdiği şekilde yeniden üretilmesidir. Tzvetan Todorov'un Henry James için söylediği gibi Samiha Ayverdi de “bir anlatıcı olarak, yöntemini felsefesinin ortasına diker.” (Yavuz, 1987: 12) Bu anlamda Samiha Ayverdi, romanlarını yazmada, somut gerçekliğin artistik olarak yeniden üretilmesini içeren bir kurguyu benimseyen gerçekçi bir yazardır. Bizim edebiyat tarihimiz içerisinde konusunu dinî, tasavvufî kaynaklardan alan; konuda fizik ötesi kaynaklardan beslenen romancıların ötelendiği, önemsizleştirildiği görülmektedir. Romanın konusunu fizik ötesi kaynaklardan alması, konunun ortamı olan içeriğin gerçekçi bir kurgu ile oluşturulmuş olmasına engel değildir. Romanın konusu ve içeriği üzerinden geliştirilen algı bu anlamda son derece önemlidir. Konu, içerik ve kurgunun doğru anlaşılması roman ve romancının edebiyatımız içinde doğru konumlandırılmasını kolaylaştıracaktır.

Samiha Ayverdi'nin gerçekliğini Dolayım (mediation) kuramı çerçevesinde incelemek mümkündür: “Dolayım kuramı somut gerçekliğin dönüştürülerek artistik olarak yeniden üretilmesidir. Georg Lukacs, bunu XIX. yy romanı ile özellikle Tolstoy ve Balzac ile örnekler. Bu iki romancıda belirleyici olan olayların, nesnelerin, durumların insansal bir bağlamda sunulmaları; bir başka deyişle, bunların roman tipleri ve karakterlerinin yaşamlarına içkin olmalarıdır. Lukacs'a göre gerçekçi yazar, nesneleri, olayları, durumları sadece betimleyen, görünüşü en ince

ayrıntlarına kadar sıralayan biri değildir. Bunu doğalcı yazar yapar.”(Yavuz, 1987: 24)

Lucaks ‘Narrate or Describe?’ adlı makalesinde bu konuyu Zola ve Tolstoy üzerinde anlatır. Zola’nın Nana adlı eserindeki ve Tolstoy’un Anna Karenina adlı eserlerindeki at yarışı sahnelerini karşılaştırır ve şöyle der: “Zola da yarış, olayda dahli bulunmayan, ortam haricindeki bir gözlemcinin (observer) bakış açısından betimlenir; Tolstoy’daki yarış ise o ortamda bulunup olayı yaşayan bir kişinin (participant) bakış açısından öykülenir.” (Lukacs, 2005: 111). Burada roman kişinin olay kesiti ve ortam üzerindeki yaratıcı-yorumsal etkisi söz konusu olur. Bu roman gerçekliğini oluşturmanın bir yöntemidir. “Lucaks’a göre, Doğalcı yazar sıralar ve betimlerken, gerçekçi yazar seçer ve öyküler.”(Yavuz, 1987: 24) Samiha Ayverdi’nin benimsediği ve uyguladığı yöntem de budur. Roman kişinin değişen yaklaşımları üzerinden mekânlar betimlenmez de Tolstoy’daki gibi âdetâ öykülenir, mekâna ilişkin ayrıntılar tek tek sıralanmayıp rûhî dönüşümü örten nitelikler olayı deneyimleyen kişinin(participant) algısındaki seçicilikle ortaya konulmuş olur. Mekân- kişi ilişkisini çalışmamızın ‘Mekân’ başlığı altında daha ayrıntılı olarak incelemek mümkündür.

Samiha Ayverdi’nin romanlarındaki benzer süreçleri yaşayan tüm roman kişilerinin de; zaman, mekân ve kişiler üzerinden gelişen değişen algısı ve bunların sunulduğu üzerinde durmak isteriz.

1.1.2. Birlik Âlemine Duyulan Hasret

Tasavvuf felsefesinde insan dünyâyâ daha önce birlikte olduğu başsız ve sonsuz cevherden, birlik diyarından koparak düşmüştür, hayattaki temel amacı da bu ‘gurbet diyarı’ olan dünyadan Allah’a yol bulmaktır. *Mesnevî-i Şerif*’n ilk beyitlerinde bu inanişâ işâret edilir: “ ‘Beni bir sazlıktan kestiklerinden beri, kadın, erkek bunca insan feryâdımından inledi’ diyen ney; evvelce bir neyistanda, bir sazlıkta bulunduğunu söylüyor. Bu, Allah ile aynı âlemde bulunmamızın hikâyesidir ki ‘Ben gizli bir defneydim, bilinmek istedim’ diyen Yaradan’ın bu gizli defnesinde bir cevher olma hâlidir.” (Rifâî, 2009a: 3) İnsan çokluk denizi içerisine girdiği dünyada Birlik âlemine hasret duyar ve mutlak birlik olan Allah’a varmak yolunda bir çabaya girer.

Bununla beraber, Samiha Ayverdi’nin romanlarında, kişiyi mânevî arayışa yönlendiren duygu, başlangıçta roman kişisi tarafından, ‘Birlik âlemine duyulan hasret’ olarak tanımlanmış değildir. Bu daha çok bir eksiklik hissi çeken, sosyal çevresinin ilişkilerini yüzeysel ve sahte bulan, toplumun materyalizm temeli üzerine kurulu değerler sistemini yadırgayan insanın, kendi bütünsel benine kavuşmak, hayatı anlamak isteği olarak belirir. Romanlarda kişinin kendisine ve hayata yönelen bakışlarının nedenleri değişerek, doğrudan kişisel felsefî sorgulamalar, roman kişisine rehberlik eden öğelerin varlığı, ya da romanın olay akışında kırılmalara yol açan beklenmedik gelişmeler olabilmekle beraber, mânevî arayışın tasavvufî nitelikteki seyri ortaktır.

Aşk Budur adlı romanda, merkezî kişi Meryem, saf ve temiz yüzünde ezici bir düşünce taşıyan, herkesin âşık olduğu ama kimseye âşık olamayan bir genç kız olarak, kendi gönlü muammasını çözmeye çalışan, kalbindeki aşk duygusunun

sahibini arayan bir kişidir. (Ayverdi, 1938: 11, 20, 31) Meryem, “...Şimdiye kadar hiçbir tarafa gönül bağlamadım.(...) mizacım büyük bir aşk istidadıyla yuğurulmuştur; Fakat bu inkişaf etmemiş duygu, belki de ömrümün sonuna kadar hiç kimseye sıçramayacaktır. Zira bu aşk ihtiyacı, his kayıtlarının esaretine mütehammil değildir. Benim endişem, bu serabî duyguların esaretine bağlanamaz.” (Ayverdi, 1938: 30) diyerek kişiye duyulan aşkı seraba benzetir. Ona göre bu aşk, görüntüden ibarettir, hakîkî olanı işaret etmez, endişesini gidermez. Meryem’in endişesi, romanın bir diğer kesitinde ortaya konur, bunun, kişinin mânevî arayış sürecindeki başat duygulardan biri olan, ‘Birlik âleminde uzakta bulunmak, gurbette olmak’ duygusuyla örtüşen niteliği dikkat çeker. Meryem, hayat muammalarının menşeiğini bilmek, öğrenmek ister. Bunları öğrenemedikçe, kendini gurbete düşmüş bir yabancı hissetmektedir: “Benliğine, ruhuna, hâsılı hilkatın sırrına bigâne olan kimsenin bir diyâr garibinden, bir yabancından ne farkı olabilir? Meçhuller içerisinde yaşamak, kendine ve kendini yaratana yabancı olmak kadar azaplı şey olur mu?” der ve kendisini bu bilinmezlerden kurtaracak, “ona yardım edecek, bilgisi bilgileri mağlup eden bedeni” arar. (Ayverdi, 1938: 47). Bu noktada, Meryem ile, aşk duygusunun bireysel bir doyum olmaktan çıkıp bir varlık sorununun aydınlanmasında işlev sahibi kılınması söz konusu olur. Kimseye âşık olamayan bu nedenle de ‘gönülsüz’ diye anılan Meryem’in mânevî arayışı, bu varlık probleminin yanıtını verecek olan mutasavvıf bilge tipi Yusuf ile karşılaşmasına ve ona âşık olmasına kadar sürer.

Ateş Ağacı romanında ise manevî arayışı başlatan bu varlık problemine ‘kayıp top motifi’ ile işaret edilmiştir. Buna göre, ezelde herkesin eline cilalı birer top verilmiş; fakat topu veren onu dünyaya fırlatıp bulmasını istemiştir. Kayıp top motifi, kişinin, Birlik âleminin bir parçasıyken sahip olduğu bütünsel varlığına kavuşma

mücâdelesini, ruhunun Birlik diyarı olan Allah'tan üflenmiş olduğu farkındalığına kavuşmasını ve ezelde sahip olduğu bütünsel duyusu dış dünyaya karşı geliştirdiği vahdet algısıyla dünya düzleminde yeniden kazanma çabasını işaret eder. Romanda bu durum şu ifâdeler ile Cemil'in bakış açısından dillendirilir: "Fakat topu fırlatan, oyununu o kadar sanatkârâne tertip etmiş ve araya o kadar muhtelif göz bağları koymuş ki, birine olmasa bile bir başkasına yakalanmamak pek müşkil! Günün yarısı aydınlık, yarısı karanlık olan bu dünyâda o topu bulmak kolay mı sanki?"(Ayverdi, 2009a: 44) denilir. Buna göre kişinin bütünsel benine kavuşma mücadelesinde, dünya, pek çok engelle doludur. Cemil'in bu düşüncesi, "Fakat dünyâda topu unutturacak neler neler var. (...) her şey, her şey dünyâda. (...) Fakat insanlar hangi şeyin aslî kıymetini araştırırlar?" (Ayverdi, 2009a: 43) ifadesi ile românâ yansır. "...bu dünyâda aradığımız top o... Fakat onun kâinata serpilmiş kırıntılarını görünce, hemen gönül bağlıyor ve: Kaybolan topumuz mutlak budur! Diyoruz. Değil, kasem ederim ki değil."(Ayverdi, 2009a: 52) ifâdesinde de Cemil'in, kişinin maddi ve mânevî bağlamlarda bütünlük arzedan bir yapıya kavuşma gayretinde Dünya'nın zıtlıklar ve çeşitliliklerle örülü yapısının bir engel olarak görmekte olduğu dikkat çeker.

Batmayan Gün adlı romanda, 24 yaşında genç bir kız olan Aliye'nin, yıllar önce vefat etmiş olan büyükbabası İrfan Paşa'nın mânevî bir miras gibi bıraktığı tabloları ve defterlerinden yola çıkarak hayatı tasavvufî bir bakışla anlamlandırmak uğraşısını ve bu arayışını mecazî aşktan hâkîki aşka kavuşan bir düzlemde sürdürerek mânevî aydınlanmaya varışı anlatılmaktadır. Aliye, "ruhunun eksik, çürük çarık sîmâsını" İstanbul'a gelip büyükbabasının dünyası ile karşılaşınca görür. Bu Aliye için hem hayatın mânevî cephesiyle hem de o güne kadar en sağlam temeller üzere

yükseltilmiş yaşantısının mekanik, maddeci yapısı ile yüz yüze geldiği bir ‘karşılaşma ve kırılma anı’ nı oluşturmaktadır. Aliye bu kırılmayı: “Onun görüş ve inanışlarındaki olgunluk, müspet ilimler kulesini öylesine sarstı ki, bu çatlakların arasından kendi varlığı yüz gösterdi.” (Ayverdi, 2004a: 17) diyerek ifâde eder. Bu Aliye’nin hayattaki ana isteğini belirleyerek, buna ulaşmak üzere mânevî arayışa girmesinin başlangıcını oluşturur. “İşte ben kâinatı, aralanmış bulunan bu pencereden gözlemek istiyorum. Fakat oraya tırmanıp çıkabilecek miyim?” (Ayverdi, 2004a:17) sözleri hem Aliye’nin bu isteğini hem de romanın ana düğümünü yansıtmaktadır. Aliye’nin dilinden sanatkârane bir tarzda dile getirilen bu isteğin açılımı ‘kendini aramak’ düşüncesi olduğu şu ifadelerle açıklığa kavuşur:

“Kendini aramak... Hiç bundan baş çevirmek mümkün mü? İrfan Paşa ne güzel söylemiştir: “Rûhumuz, ulvî ve küllî ruhtan iken, bu cisme meyletmekle kendi aslımızdan ayrıldık. Onun için bu ruh âlemi bağıyor. Ey vefasız, üç beş günlük dostlar bulmakla yüzünü eski dostlarından döndürdün. Çocukluğunu oyunla, gençliğini habersizlikle, ihtiyarlığını da dermansızlıkla geçirdin; söyle, sana bu işten ne kâr kaldı?”” (Ayverdi, 2004a:58)

Tasavvuf felsefesinde insan için ‘âlem-i sugra’, küçük âlem denilmektedir. İnsan kâinatı kendinde özetleyen bir varlıktır. Bu anlamda kâinata açılan aralık pencere kendini aramak olgusunu imler.

Aliye’nin bu arayış sürecine başlarken, çıkış noktasının kişiler değil defterler olması bizi onun yakın çevresindeki roman kişileri hakkında düşündürmelidir. Gerçekten de, Aliye’nin anne ve babası sıradan dünyevî tipler olarak Aliye’nin ruhsal açlığını giderebilecek ne kabiliyete ne de niyete sahiptirler. Aliye’nin şu değerlendirmeleri durum tahlili mahiyetinde olup ilk hâline ışık tutar:

“ — Bildiğim bir şey varsa, ne sen ne de annem, ruhhayâtıma bir istikâmet vermediniz. Sen sâdece rahatımı ve sıhhatimi düşündün. Disiplinli bir hayat içinde yalnız sistemli ve müspet bir zihnî terbiye verdin. Fakat maddenin mekanik hududunu aşmadın, bu suretle de ruhî bünyemin teşekkülü hâsıl olmadı. Böylece de yalnız bilginin sathında kaldım. Kazandığım bu sermâye ile hayatta bir mevki sahibi olabilirim, fakat bir insan olamam.”

“Sözlerinde, notlarında da aynı taşkın ruhun taşmak için fırsat îcat eden zengin çağılışı var...” (Ayverdi, 2004a: 15) dediği Büyükbabasının notlarıyla ‘ isteğine ulaşmak üzere çıktığı yolculukta, Aliye’nin Allah’ın nerede olduğuna ve ona nasıl yönelmek gerektiğine dair sorgulamalar dikkat çeker:

Aliye İrfan Paşanın ‘Secde eden kadın’ adlı tablosuna bakarken “...kendini yaratan kuvvete boyun vermek ve onun kudretine karşı hiçliğini bilmekteki zevk, kudret ve varlığı kendinde zanneden kimsenin cehaletine elbette tercih olunur. Fakat bu secdeye lâyık olan Allah’ı nerede bulmalı?” (Ayverdi, 2004a: 16) der. Dünyevi, derinliksiz baba tipi olan Sezai Nur Bey’e göre ise bu tarz sorgulamalar anlamsızdır, O Allah’ın varlığını ezberine almış bir kişidir. Sosyal çatışmanın gösterme yöntemiyle sunulduğu şu örnek, Aliye’nin Allah’ı soyut bir kavram olarak dünya düzleminin dışına itmek istemeyip Onu çokluk âlemi olan dünyada, varlıklar arasında seçmek isteğinin bir ifâdesidir:

“– Kızım Allah her yeredir.

– Öyle ise onu bana göster! Maddenin üstünde, ona hâkim bir kuvvet olduğu muhakkak... Fakat ben bu kudreti yakından görmek, tanımak isterim.” (Ayverdi, 2004a: 16)

Aliye'nin arayış sürecinin ilk demlerindeki sorgulamaları kimi zaman anlatma yöntemi ve tahlil üslubunun egemen olduğu bir tarzda, Aliye'nin açıklamaları ile românâ yansır. Aliye, anlamakla anlamamak arasında kaldığı pek çok muamma arasında kalarak kendisini “örümcek ağına düşmüş bir böcek gibi” (Ayverdi, 2004a:18) her hareketinde bu sözlerin delâlet ettiği mânâlara biraz daha sarılıyor, dolanmış hisseder. Bu noktada Aliye'nin arayış sürecinde kendisine ilk bakış açısını kazandıran büyükbabasının defterlerindeki derin mânâları çözümleyecek bir kişiye ihtiyaç duyar. Bu defterler Aliye üzerindeki ilk ve önemli görevini tamamlayarak ona, asla yitirmeyeceği bir gayeye bağlanmak gerektiği doğrultusunda bakış açısı kazandırmıştır:

“Hâlbuki insan, kendisine ebedî yoldaş olabilecek bir gayeye yapışmalıdır. İşte ben, onun için gelişi güzel bir gayeye el uzatamıyorum. Onun için her nefesimde bir bekleyiş gizli. Bekliyorum, kaybetmem ihtimâli olmayan gayeyi bekliyorum.” (Ayverdi, 2004a: 25)

Gözlemci anlatıcının egemen olduğu roman kesitlerinde ise hem iç çözümlemeler hem de gözlemci anlatıcının yorumlarını içeren değerlendirmeler ile Aliye'nin hayat ve insan hakkındaki düşünceleri ve bu arayışta karşılaşacağı güçlüklerle ilişkin sorgulamalar ve Aliye'nin karakterine ilişkin izlenimler românâ yansır:

“... Kâinat demek, âlemi kavrayan akıl demektir. Bundan başkası teferruattır. Fakat Aliye o büyük aklı bulamayacağına o kadar emindi ki, bu teessürle acı acı gülümsedi. Zîra ilim dünyâsının büyük isimlerim yakından tanıyor, biliyordu. Yıllar yılıdır karşılarında dirsek çürüttüğü hocalarının kabukta kalan bilgileri ise, İrfan Paşa'nın dıştan içe yol bulmuş ilminin yanında ne kadar ucuz ve sathî idi. Aliye bu

hocalara ancak bir ölçü içinde ve madde çerçevesinde talebe olabilirdi. Vicdanî dünyânın kapısı bu ilim üstatlarının yüzüne kapalı idi. Zîra onların bilgileri aklî hududu aşamıyor, onun için de insanoğlunu huzur ve hürriyet sınırına atlatamıyordu. Aliye işte bu bilgiye sahip olanı bilmek, görmek, tanımak istiyordu. Ama o yoktu işte.” (Ayverdi, 2004a:29) Bununla beraber, Aliye ancak İrfan Paşa'nın ruhu ile karşılaştığı, onun zevki dalgalarına kendini kaptırdığı zaman ferahlamakta, “ruhu, koptuğu yere ulaşmış gibi sükûnet bulmakta”dır. Aliye, asla yitirmek ihtimali olmayan gâyeyi, iç dünyâsında, ‘mânâ’da bulmuştur. Bu kimsenin müdehâle edemiyeceği bir kalp derinliği altında saklı olan, aşk duygusunun toprağıdır: “Oraya hiçbir yabancı eli uzanamıyor. Orada, beşeriyeti haraca bağlayan kötülüklerin hiçbirisi bulunmuyordu. Orası zevk ve huzurun tâ kendisi idi.” (Ayverdi, 2004a:124) Aliye'nin varlığını hissettiği bu mânâ diyârının Tasavvuf felsefesindeki karşılığı ‘Muhcetu'l-Kalb’ yâni ‘kalbin içinin içi’dir. İlâhî sıfatların madeni ve zuhur yeridir. Tasavvuf felsefesinde gönlün mertebelerinden yedincisi olan bu mânâ düzlemi, Aliye'nin nüfuz ettiği yer değilse de sezdiği, varlığından mânâda haberdar olduğu bir düzlemi oluşturmaktadır. Aliye'nin söylediği gibi bu düzleme hiçbir kötülük sızamaz, “hiç bir kalp hastalığı buraya giremez, onun için burası temizdir.” (Cebecioğlu, 2009: Atvar-ı dil maddesi)

Aliye, “her nefes artan sıkı bir tecessüsle hayâtın iç yüzünü araştıran, hayat muammasını çözmek için bütün enerjisini kullanan âteşin, yorulmaz, yılmaz bir mahlûk...” (Ayverdi, 2004a:45) olarak hayatı “bir hayvanın, bir nebatın da geçirmekte olduğu mecburî merhaleler” (Ayverdi, 2004a:58) yığını olarak yaşamak istemez. Kendini bulmaya, kendi mânâsı ile anlaşmaya çalışır.

Bu doğrultuda İrfan Paşa'nın defter yaprakları arasından “İdrâkin varsa yürü, onu ara! Ara! Diyorum; fakat sen bu sözleri anlayıcı mısın, yoksa okuyucu musun? Bahara mensup olan yağmurun fiil ve eseri, taze ve yaş olan ağaçtır; kuruyup odun hâline gelmiş olana değil. Ne vakit bir insanın sözleri de birçok kimselerin vücutları ağacı üzre esse, onu anlayacak ve istifâde edecekler de, yaş ağaç gibi olanlardır.” (Ayverdi, 2004a:102 – 103) diyen çağrısına uyar.

Yaşayan Ölü adlı romanda ise mânevî arayış olgusu ve ruhun temel mecrâsına, insanın içine, mânevîyatına yönelen merak duygusu etrafının menfaatçi ilişkilerinden ve sahte arkadaş ve aile dostu kalabalığından kaçıp Konya'ya öğretmen olarak gelen Leylâ'nın iç sorgulamaları ile românâ yansır: “zâten bir hayli zaman var ki, içime bakmaktan, uzak yakın hiçbir varlığa bakamaz oldum. Fakat bana her şeyden yakın olan bu içte ne var? Ben onu Ayşe'nin ve büyükbabasının içleri gibi sıhhatli, salim ve olgun görmek istiyorum. Hâlbuki bir eksiğim, bir yavan tarafım var ki, bunu sarahatle hissetmekteyim. Benim onlardan eksiğim nedir?” (Ayverdi, 2005a:52 – 53) Leylâ'nın kendisine her şeyden yakın olan içinde neler olduğunu sormasında, hem kişinin dünyada, mânevî bünyesiyle arasında oluşan mesafe vurgulanır ve mânevî arayış kişinin mânâ boyutunu irdelemesiyle başlatılır hem de Kur'da Kaf sûresi 16. ayette geçen “Andolsun, insanı biz yarattık (...) biz ona şah damarından daha yakınız.” ifâdesine çağrışımsal bir gönderim içerir. Şah damarı, bedenin varlığını, yaşamasını sağlayan, ana can damarıdır. İnsana şah damarından yakın olan Allah, insana kendi bedeninden daha yakın bir düzlemin varlığını işaret eder. Bu, kişinin mânevî bünyesidir. Leylâ'nın bilmek istediği iç, budur. Dolayısıyla Leylâ'nın arayışı, şah damarının yaşattığı bedenine değil, başka bir can damarından beslenen, mânevî bünyesine yöneliktir. Bu arayışın sonuçlanmasını isteyen kişi için “kendi mevhum

benliğini bırakıp hakîkî hüviyetini bulmak gerektir. “ (Ayverdi, 2005a:50) denilir ki bu hakîkî hüviyet, kendi benliğinden geçmeyi sağlayan aşk yoluyla gerçekleşecektir.

Son Menzil romanında, kişinin yaşadığı bu mânevî arayış olgusu çok benzer bir şekilde yardımcı kişi Aziz’in tuttuğu mektupta ifade bulur: “Ne acı şeydir, kendine, kendinden yakın olandan uzak kalmak! Biz, kendimize yaklaşmak ve bulmak için dünyâya geldik. Aradığımız, bizden uzak değil ki... Hâlbuki onu kimimiz servette, kimimiz şöhrette, kimimiz şehvette zannetmişiz. (Ayverdi, 2007a:113 – 114) Ayrıca, “(...) hayat, onun esrarının câhili olanlar için bir zindan. Sen de ben de zindandayız; kendini bu ıztırapta tek zannetme.”(Ayverdi, 2007a:165) ifâdesinde de yine Birlik âleminde uzakta, gurbette olmak düşüncesi vurgulanmaktadır.

Merkezî kişi Hâşim’in mânevî arayışı iç yaşantıya yönelir: “Hastayım Okçu, hasta... Fakat sizin bildiğiniz mânâda başım, ciğerlerim, kolum, bacağım hasta değil, içim hasta. Diyeceksin ki neyin eksik? Paran mı, şerefim mi, şöhretim mi? Hayır hiçbirisi değil. Fakat keşke bunların hiçbirisi olmasaydı da içim bana ait olsaydı... Doğru... Bugüne kadar şeklin imdâdıyla yaşadım; fakat artık o da beni tatmin etmiyor. Bir inkılâba ihtiyâcım var.”(Ayverdi, 2007a:127) Böylece kişinin bütünsel benine kavuşmaya yönelik mânevî arayışının çıkış noktası da yine kendisi olarak belirlenmiştir. “Benim, îman etmek ihtiyâcına îmânım var. Ancak bu îman edilecek kuvveti bul ve göster. Fakat bir kudrete inanmak için Heine gibi kör olmak da istemiyorum.”(Ayverdi, 2007a:35) ifâdeleri de henüz yöntemini bulmamış bu mânevî arayışı işaret etmektedir. Romanda, mutasavvıf bilge tipi olan Okçu Bahaeddin, Hâşim’in daima arayış içerisinde olmasını ve iç huzursuzluğunu, ruhun içinde bulunduğu gafleti hissetmesine bağlar, onun aradığı *Son Menzilin* madde ve mânâda bütünselliğine kavuşmak olduğunu söyler. Kenân Rifâi’nin *Sohbetlerinden*

birinde, ruhun gafletten duyduğu azap konusuna değinilmiştir ki bu, *Son Menzil* romanında Hâşim ile kişisini bulmuş gibidir. Bu sohbet Kenân Rifâi: “Ruhun hakîkati itibâriyle bu hicap ve gafletin azâbını hissetmemesi mümkün değildir.(...) kâinattaki bilcümle mevcûdâtın maksadı, Hakk’a erişmektir. Gâye, maksat budur. İşte Hakk’a vusul bakımından uzaklık ne ölçüde ise, azap da o nisbette fazladır.”(Rifâi, 2009) demişlerdir. *İnsan ve Şeytan* adlı romanda bu durum “Senden kopup gelirken çektiğim acı yetmedi mi de şimdi tam kavuşacağım ânı türlü sebepler, bahânelerle uzatıp duruyorsun?” (Ayverdi, 2009b : 122) denilerek, ruhun Birlik diyarından kopmuş olduğuna dair inanış, kişinin farkındalığı içerisinden yansıtılır. Tasavvuf Felsefesi’nin bu inancına göre dünya bir gurbet yeridir ve burada herkes bir şeyler isteyip, bekler. Bu isteyiş ve bekleyişin ve ruhun huzursuzluğunun temel nedeni bu belirtilen ana mecrâdan uzakta olmaktır. Bunu bilinç düzleminde kavrayan az sayıda insan, vücutlarının kendileri için birer zindan olmasından kurtulmuş kişiler olarak kabul edilir. Ana mecrâ ile ruhun dünya düzleminde kavuşması ise genellikle mecâzîden hakîkîye ulaşan aşk ile gerçekleşmektedir. Bunun vurgusunu ‘*Aşk Budur*’ adlı romanda olduğu gibi, *Son Menzil*’de de görmekteyiz. *Son Menzil* romanında da bu mânevî arayışın başlaması aşk duygusu ile iç içe idrâk edilir; aşk, bir iç inkılâbı başlatan gücüyle ön planda bulunur: “Aşk, kemal haddine varan bir ruhun en yüksek hazzıdır; o her kaybı telâfi eder, her eksileni ikmal eder.” (Ayverdi, 2007a:124) Kişi, “aşk eliyle vücûdu çilehânesinin duvarını, çatısını”(Ayverdi, 2007a: 134) sökebilir böylece ebedî mahkûmluktan kurtulmuş olacaktır. Böylece aşk, insanın evrendeki varlığının temel nedenini ve insanın asıl mâhiyetini ortaya koymakda, mânevî arayış bağlamında işlev kazanır. *Son Menzil* romanında mânevî arayış içinde olan merkezî kişi Hâşim, *Yaşayan Ölü*n

romanında olduğu gibi hakîkî hüviyetine kavuşmak arzusu duyar. “Eğer elimde olsa,(...) ben de görünmeyen zincirlerimi çözüp bambaşka bir hüviyetle ortaya çıkacağım.” (Ayverdi, 2007a:166) diyerek, kendi kendisiyle barışmış, anlaşılmış, olgun, derin bir insan olma isteğini yansıtır.

Son Menzil romanında, mutasavvıf bilge tipi olan Okçu Bahaeddin’in mânevî arayış sürecinde ibâdetlerin de putlaştırılmaması gerektiğine yönelik ihtârî dikkat çeker. Bu, Allah’a giden yolda madde ve mânâ kayıtlarının gönülden çıkarılması gerektiğini ifade eden Kenan Rifâî’nin *Sohbetlerinde Tâhâ sûresinden yola çıkarak değindiği görüşü* de yansıtmaktadır. Sûredeki “ayaklarından pabuçlarını at!” (Tâhâ Sûresi 12. ayet) ifâdesi “nârı nur görmek istersen dünyayı da ahreti de at.”(Rifâî, 2009b: 567) şeklinde açıklanmıştır. Ahreti atmakla, ibâdeti menfaat bulmak, Cennete girmek endişesiyle yapmamak, yalnız Allah’a duyulan karşılıksız aşk ile gerçekleştirmek düşüncesi vurgulanır. Aksi halde mânevî arayış, putlaştırılan yâni amaçlaştırılan ibadetlerin engeline takılabilir: “İstersen gece gündüz ibâdetde bulun; bu, âdet hükmüne girer ve bir vazife katılığı ile donup kalırsa ne fayda(...)Bütün bunlardan maksat aslî hüviyetinle bilişiklik kurmaktır. Eğer Allah’ı istiyorsan, ona hatta rûhânî nazları bile ortak etme. Şayet nefsin atı ibâdet tarlasından da hoşlansa, başını tut ve o taraftan da çek.” (Ayverdi, 2007a:192 – 193) ifâdesi, arayış sürecindeki bu çeşit bir engele karşı uyarır. *Mesih Paşa İmamı* adlı romanda, Allah’a görmeden inanan, onu mücerret plandaki tahtından indirmek istemeyen Hâlis Efendi’nin sorgulamaları, daima, medrese eğitiminin son aldığı şekil olan tutucu dînî sınırlara takılı kalır. O, Allah için, cemaatsiz bir Camiye beş vakit giderek namaz kılar ve bunun yeterliliğine medresedeki hocalarının yıllar ötesinden kulağına çalınan sözlerini kendine tekrarlayarak inanır.

Buna rağmen, Kuran'ın merhametli olmak, hürmet etmek, haset etmemek gibi isteklerini yerine getirememesi, kendisine öğretilen dinin rûhî eğitimini tam olarak sağlayamamış olduğunu ona hissettirir. “seneler geçmiş, fakat kendisi bir arpa boyu yol gitmiş miydi? Tekrar mışıl mışıl uyumak için, yirmi sene evvelki toyluğunu bulması lâzımdı.” (Ayverdi, 2000:21) ifâdesiyle, Halis Efendi'nin Allah'a inanma yönteminin yanlış olduğunu anladığı; fakat yine de bu durumu doğrudan sorgulamakta çekiniyor olduğu yansıtılır. Sonuçta Hâlis Efendi, Allah'a karşı tüm görevlerini yerine getirdiği halde, sakat kediye tekmelemekten kendini alamayan, günden güne huysuzlaşmış, huzursuz bir ruh hâli içerisinde çizilerek, bu huzursuzluğu temelde ruhun gafletin yarattığı hicabın ardında olduğu ve Birlik diyarını görmemekten gele huzursuzlukları yaşadığı fikri, İmamın hal ve hareketlerinden çıkarılan genel bir sonuç olarak belirginleşir.

1.1.3. Kaçış

Samiha Ayverdi'nin romanlarında mânevi arayış sürecine giren kişinin, yaşadığı hayatın genel atmosferinden kurtulmak istediği gözlenir. Bu, kalabalık mekânlardan; kendisiyle baş başa kalabileceği yerlere çekilmek; yaşadığı yerden ayrılıp mânevi gelişimini örselemeyecek, doğallığı bozulmamış, aitlik duygusunu yaşayabileceği tarihî şehir ve semtlere gitmek; mânevi değer atfedilen camii, ev, oda gibi mekânlara sığınmak şeklinde bir içe kapanma dönemini ifade eder.

Aşk Budur romanında, mânevî bir arayış içerisindeki merkezî kişi Meryem'in başlıca hususiyetlerinden birinin kalabalık ortamlarda bulunmak istememesi olduğu vurgulanır. Saray eğlencelerinin çoğunu Hükümdar, Meryem'in adına da veriyor olsa, Meryem büyük bir mecbûriyet olmadıkça bu kalabalık ve umumî eğlencelere katılmaz.

“Onun başlıca hususiyetlerinden biri de, ürkek bir gazal gibi herkesten kaçması ve cemiyetin zevk aldığı şeylerden sevk duymaması, kendi gönlüyle başbaşa kalmayı tercih etmesi idi. Muvazeneli ve makul Meryem, bu bahiste hırçın ve tekdi.” (Ayverdi, 1938: 10) denilerek bu durum ifade edilir. Bu kaçışın nedeni, Meryem'in gönlünün varlık sebebini kendisine bildirecek olan kişiyi bulmak ve aşkını ona adanmak ihtiyacı ile dolu olmasına bağlanır (Ayverdi, 1938: 11) böylece Meryem ile muhiti arasında bir set çekilmiş olur.

Ateş Ağacı romanında ise merkezî kişi olan Cemil, hayatı anlamlandırma yolunda mânevî köklerini arar ve kendisini ruhî olgunluğa ulaştıracak olan seferine “evvelâ Avrupa'nın sonra da İstanbul'un salonlarından kaçarak” başlar. Böylece tarihî bir vilayetimiz olan “Bursa'ya sığınır.” (Ayverdi, 2009a: 18). Bir ara

yalnızlığını zedeleyen ‘dostlarından kaçıp’ Konya’ya yahut gene târihî şehirlerden birine gitmeyi düşünür (Ayverdi, 2009a: 63) Bu devamlı kaçış isteği, mânevî arayışının ilk adımında dinlenmek isteğiyle iç içedir. “bu doğumla ölüm arasındaki kısacık ömrü, basit ve değersiz kıymetlere bağışlayan insanlardan kaçan” Cemil, “dalgalarla mücâdele edip, edip de sahile düşen yorgun bir kazazedeyim. Dinleneceğim; dinlenmek istiyorum.” (Ayverdi, 2009a: 24) der. Bursa’ya kaçışını “tıpkı, selin önüne katılmış kimsenin bir ağaç kütüğüne bir kayaya tutunarak sahile çıkışma ve dinlenişine benziyor.” (Ayverdi, 2009a: 62) diyerek betimleyen Cemil, “konfor ve ihtişamdan usandığı için Bursa’ya kaçmış,” (Ayverdi, 2009a: 26)’tır. Bursa’da da “başını dinlemek, dosta, arkadaşta tesadüf etmemek için esnaf kahvelerine, bazen de, kütüphane mâhiyetinde olan Kitapçı İzzet Efendi'nin dükkânına.”(Ayverdi, 2009a: 46) gider.

Samiha Ayverdi’nin *Batmayan Gün* adlı romanında ise kaçış olgusunu merkezî kişi Aliye yoluyla tespit etmek mümkündür. Aliye’nin anne ve babasından farklı ve büyükbabası olan İrfan Paşa’ya benzeyen ruhsal bünyesi, Avrupa’dan dönüp İstanbul’a yerleştikleri altı aylık süreç içerisinde biraz daha olgun bir çehre kazanmıştır. Bu durum “ İstanbul'a yerleştiklerinden beri onda, hayâtın menfî, çetin, nahoş yüzünü ve zorluklarını mühimsemeyen bir kayıtsızlık yahut da tabîlik başlamıştı.”, denilerek, babası Sezainur Bey’in bilinci içinden aktarılmıştır. Aliye’nin bu değişimini başlatan, hayatı sorgulamasına ve insan oluşun gerçek anlamını bulmak istemesine neden olan büyükbabası İrfan Paşa’nın defterleridir. Aliye bu defterlerle ve İrfan Paşa’nın tablolarıyla baş başa kalmak için sık sık yalnız başına İrfan Paşa’nın odasına çekilir. İrfan Paşa’nın defterleriyle, hayatın manevî boyutunu bulduğu bu odaya adeta ruh atfeder: “ İrfan Paşa'nın, olduğu gibi muhafaza ettikleri

al kadife ile döşenmiş odasına girdiler. Bu sadepli eşyanın yarım asırlık târihi, acaba bir gün gelip torununa, munis bir dekor olmak için mi kurulmuştu? Genç kız, bu odanın her tarafını ayrı ayrı sever, otursa incinecek, oturmasa darılacakmış gibi gelir.” (Ayverdi, 2004a: 21)

Aliye’nin sık sık bu odaya çekilmesi, dünyevi derinliksiz bir tip olan annesini hem şaşırtır hem de kızdırır: “ Bilmem ki bu odada ne var? Ben şu kırmızı döşemelerden, kütüphaneden, yazıhaneden başka bir şey görmüyorum. Köşkte, başka oturacak yer mi yok?” (Ayverdi, 2004a:25)

Aliye’nin yalnızlığını zedelemeyecek yerlere kaçma isteği annesi tarafından şöyle ifade edilir: “Bıktım bu kızın battal kafasından. Kırk yılda bir eğlenceye kalkarım, işte böyle burnumdan getirir. Dur bakalım nerede bulacağım? Mutlaka ya, kendi odasmdadır, ya kaynatamın odasında okur yahut tek başına dağlarda gezer... (Ayverdi, 2004a: 41)

Aliye’nin yalnız kalma ihtiyacı, çevresinin maddi bir düzlemde seyreden yaşantısından İrfan Paşa’nın dünyasına kaçma isteğini vurgulamaktadır: “ve iki dost gibi bakıştıkları defteri açtı. Bu dostu söyletmek, onun kâh anladığı, kâh anlamadığı sözlerini dinlemek istiyordu.”(Ayverdi, 2004a: 34)

Sonuçta Aliye’nin içinde bulunduğu ortamdan uzaklaşmak isteğinin son durağı kendi ruhudur ki bunu March Orel’in sözlerini tekrarlayarak ifade eder:

"İnsanlar, deniz kenarında, kırlarda inzivaya çekilebileceği bir yer aramak îtiyâdındadırlar. Ne zaman istersen kendi kendinde bu inziva köşesini bulmak imkânı varken, böyle bir arzuda bulunmak ne akılsızlıktır. Zira hiç kimse kendi ruhunu

inzivaya çekebileceği bir yerden daha sakin ve sükûnet verici bir köşe bulamaz!"”
(Ayverdi, 2004a: 73)

Yaşayan Ölü romanında ise kaçış olgusunu merkezî kişi Leylâ üzerinden iki aşamalı olarak tespit etmek mümkün gözükmektedir. Leylâ, önce, İstanbul’un üst sosyal tabakasına mensûp bir kişi olarak, bu çevreden kaçıp, dînî, tarihi dokusunu koruyan Konya’ya yerleşir: “Ancak gözümü dünyâya açtığım günden itibaren, benliklerini, menfaat, vefasızlık ve yalan mihveri etrafında döndüren refahlı insanlar kafilesinden uzaklaşarak içtimaî seviyeleri ve mâlî kudretleri, daha mütevazı daha sâde olmalarını îcap ettiren orta sınıf arasına karışmak istiyordum.”(Ayverdi, 2005a: 27) der; fakat geldiği Konya’da da, içinde bulunduğu ortamın yapmacıklı âlâkasından sıkılır. Menfaatçiliğin sosyal tabaka gözetmeksizin toplumun bütününe sinmiş bir hastalık olduğunu düşündüğü bir sırada, mutasavvıf bilge tipi Ayşe ve Büyükbabası olan Gerçek Çelebi’nin evine gider:

“İşte Seniye, arkadaşlarımın, dostlarımın hatta talebelerimin yapmacıklı alâka ve yakınlıklarına direnmek mücâdelesinden bunaldığım günlerden bir gün Ayşe’nin evine gittim.”(Ayverdi, 2005a: 31) der. Böylece Leylâ, İstanbul’un yüksek yaşam düzeyine sahip çevresinden, Konya’nın mütevazı, sakin, nispeten dar sosyal çevresine; buradan ise, aradığı saflığı bulduğu Hattat Gerçek Çelebi’nin evine kaçar: “Nankörlük, yalan ve menfaat paçavralarıyla örtünen insan kümelerinden kaçmak ve cemiyetin tâzîmi kadar tahkirine de lakayt olan bir âkilin gölgesine sığınmak da ne büyük bir kazanç!”(Ayverdi, 2005a: 35) diyerek bu durumu ifâde eden Leylâ’nın, Çelebi’nin evinde, zaman geçirmekten ençok hoşlandığı yer ise Çelebi ve torunu Ayşe’nin hat ve tezhip sanatını icra ettiği, duvarları geleneksel Türk sanatlarının örnekleriyle bezeli, rahlelerinin üzerinde Türk-İslâm düşünürlerinden sözlerin;

beyitlerin yazılı olduğu kâğıtların bulunduğu, bir kilimle oturma odasından ayrılan küçücük odadır. Burada Leylâ'nın mekân içerisindeki hareketinin gittikçe daralan bir uzamı işaret ettiği dikkat çekmektedir. Daralan ve kendi içine doğru kapanan sınırlar, mekânın kişinin etrafında bir tür koza gibi kapanışını çağırıştırır. Bu, romancının, dönüşecek, eski benliğini atıp yeni hüviyetine kavuşacak olan kişiye, uygun ortamı sağlamasıdır ve roman kişinin psikolojik düzlemde genişleyen bir diğer uzama açılma etkinliğinin de imlenişidir. Leylâ'nın “Ayşe'nin evinde beni kendime yaklaştıran bir hava vardır.”(Ayverdi, 2005a:78) ifâdesi roman türü bağlamında iki tamamlayıcı anlam taşır: Birincisi romanın kurgusal boyutu üzerinden düşündüğümüzde, dekorun, bireyi merkez alarak, onun ihtiyaçları üzere, tümevarımsal bir yöntemle kurulmasının ifâdesidir. İkincisi edebî düzlemdeki karşılığıyla mekânın bireye içkin olması, nesnel bir gerçeklik olarak, yâni izlenimci bir üslupla algıda yeniden üretilmiyor olmasına rağmen içerdiği nesnel koşullarla da bireyin iç yaşantısını düzenlemek, geliştirmek üzere kurulmasıdır. Bu anlamda, mekânın insanın içsel yaşantısını düzenlemek, desteklemek üzere kurulduğu ve insan- mekân ilişkisinin gerçekçi edebiyâtın hâkim zihniyetiyle oluşturulmuş olduğunu söylemek gerekir. Böylece Leylâ'nın mekândaki bu hareketi, kendisini iç dünyasının eşiğine doğru iten bir güç olarak belirlemektedir.

Sonuçta Leylâ, Hattat Çelebi'nin evinde yavaş yavaş iç huzura kavuşur: “Belki elân nüksetmek istidadında olan zararlı duygularım mevcut. Fakat Ayşe'nin muhiti, onlara afyon almış sancılı bir hasta gibi sükûnet veriyor.”(Ayverdi, 2005a:47) der. Leylâ'nın kendisinden “aristokrat bir ailenin bu mütevazı çatı altına ruhen iltica eden kızı, karşısında gördüğü insanlık şaheseri karşısında küçüldü, onların üstün ve seçkin vasıflarıyla söndü ve hüviyet değiştirdi.”(Ayverdi, 2005a: 48) diyerek bahsetmesi, bu

kaçışın kişiliğin yeniden inşâ olunuşunun önemli bir aşaması olarak belirginleştirir. *Son Menzil* romanında, âşık olan kişilerin düşünmek için sessiz yerlere, tabiat ve mânevî değer taşıyan yapılara sığındıkları dikkat çeker âşık olan Aziz'in Yenicami'ye gidişi, Hâşim'in kalabalıktan kaçıp bahçenin sessiz bir köşesinde, Melek ile başbaşa kalmak arzusu duyarak dolaşıp düşünmesi, Okçu Bahaeddin'in "Kendi âleminin yalnızlığı içinde bir cihan çeşitliliği buluyor oluşu" aynı olguyu ifâde etmektedir.

1.1.4. Yalın Yaşam Arayışı

Samiha Ayverdi'nin romanlarında karşılaştığımız bu olguyu arayış sürecindeki kişinin mekân, zaman ve kişilere bakışında tespit etmek mümkün olmaktadır.

Aşk Budur adlı romanda, mutasavvıf bilge tipi olan ve roman gerçekliği içerisinde bir mürşid gibi algılanan Yusuf, Hayre'de bir aşiretin reisi olduğu halde sade ve küçük bir evde yaşamayı tercih etmiştir: "Burası bir katlı, üç odadan ibaret küçük bir evdi. (...) Hamzaya bu ev, kendilerinin her biri birer saraya benzeyen kâşaneleri yanında pek mütevazı, pek sade göründü." denilerek, Yusuf'un sade, gösterişsiz bir mekânda yaşama tercihi vurgulanır. Taşkın bir aşkın sahibi olan Yusuf'un, akrabası olan saf, güler yüzlü, çocuk ruhlu Ümmül Bedr ile evlenişi de aynı eğilimin bir sonucu olarak görülmektedir. Yusuf, ne de olsa aşkını karşılayabilecek bir insanın, bir beden var olamayacağını düşünür ve Ümmül Bedr'in "sade ruhunda" dinlenmek ister. Ümmül Bedr saf ve sakîn yapısıyla, Yusuf'un yalnızlığını örselemez, Yusuf'un onunla olan birlikteliği, kişinin kendisini

yalnız addedebileceği bir arkadaşıyla olmak istemesi biçiminde algılamak mümkündür. Bu yaklaşım *Ateş Ağacı* romanında da belirgin olarak ele alınmıştır.

Ateş Ağacı adlı romanda, merkezî kişi Cemil, ‘kaçış’, ‘yalnızlık’ ve ‘dinlenme isteği’ ile örülü olan bu psikoloji içerisinde; mekân, zaman ve kişilerde yalnızlığını zedelemeyecek nitelikler aramaktadır.

Cemil, içinde bulunduğu ortamların doğal ve tenhâ olmasını arzular:

Bursa’ya geldiğinde taşındığı Yeşil semtine ‘ ısınmaz’ ve buradan ayrılarak, daha sâde ve tabî bir yapıya sahip olan Çekirge’ye taşınır. Evindeki, Bursa ovasına bakan şahnişli odası, son derece sâde bir şekilde döşenmiştir: “Ben bu üç camın ortasına bir sedir yerleştirdim; arkama gelen pencereyi de uşağım Salih’e yapıştırtım ve rüzgârı büsbütün kesmek için büyük kilim perdeler takdirdim. Zâten odanın içindeki eşya, sayılabilecek kadar az. İki tahta iskemle, bir yazı masası, gene küçük bir masa, bunun üstünde tıraş takımım, fırçam, tarağım ve bir de küçük ayna. Tam karşıma gelen duvarda ise, Salih’in sonbaharda bahçeden topladığı nar hevengi asılı. Nihayet kapının yanında, odanın son eşyası olarak, Salih’in üstüne otura otura bir hayli çökerttiği bavulum durur.”(Ayverdi, 2009a: 25)

Aynı bağlamda, Cemil’in zaman kavramına bakışı, zamanın bir görünüş sistemi olarak simgesel değer kazanmasını sağlamaktadır.

Ateş Ağacı romanında Ayverdi’nin zamânâ yaklaşımı, dikkate değerdir: Ayverdi zamanı olayların üzerine dizildiği bir çizelge, bir cetvel olmaktan çıkarıyor ve onu, mekânın organik bir uzantısı olarak âdeta yeniden üretiyor. Burada, ‘zaman’ mefhumunun dekorlaştırılmasının, tasavvufî felsefede kabûl edilen, ‘mânânın maddeleşmeye olan eğilimi’ düşüncesinin yazar tarafından içselleştirilip, kurgusal/teknik bir öge olarak yazınsal platforma taşınmasının bir sonucu olarak

görmek mümkündür. Böylece ‘zaman’ românâ, mekânı şekillendiren bir görünüş sistemi hâlinde yansımış olmaktadır.

Mânevi arayış sürecinin başlangıcında Cemil’in zamandan beklentisi, kendisi için mümkün olan en yalın atmosferi oluşturmastır. Kışın geldiğine memnun oluşu, etrafında gözünü alacak ne bir çiçek ne de bir yaprak olmamasına bağlanır. (Ayverdi, 2009a: 25) Bu noktada mekânın tektipleştirilmesinin, içsel yaşantıyı dengeleyen bir unsur olarak kabul edildiği görülmektedir: “Gitgide kış bastırıyor... Oturduğum yerden Bursa' nın canlılığı kaybolmuş yarım çemberini görüyorum.(...) Kış uzasa, çok uzasa, baharı hiç istemiyorum. Zîra içimde filizlenen öyle noktalar var ki, ben bunların ağır ağır olgunlaşması için, hiç olmazsa tabiattan yardım bekliyor gibiyim. Hayır, istemem, bu kadar süratten korkuyorum. Her bir yanımdan fişkiran bu kudretli varlık ne de çabuk gelişip büyüyor...”(Ayverdi, 2009a: 31) Cemil böylece ‘derin hengâme’den kaynaklanan içsel karmaşa ve hareketliliği dış dünyanın asude görünümüyle dengeler.

Bu aşamada, yakın çevrenin kişilerinde de aynı sâdeliğin arandığı gözlemlenmektedir. Böylece süreci yaşayan öznenin etrafındaki kişiler kadrosu, manevî arayışın ilk aşamalarında düz tiplerden oluşan bir çehre çizer. Cemil, bu insanların yalnızlığını zedelemeyen, dekorun sâdeliğinde eriyen kişiliklerinden memnundur: Uşağı Salih için: “Bu adama çok alıştım. İnsanın içini dinlendiren rahatlık veren bir sadeliğe sahip; fakat o kadar. Zâten ben de ondan beni taciz etmemesini istemiyor muyum? İçimin aradığı hakîkî dinlenmeyi bulmak için kaçtığım köşemde, rahatsız edilmemekten başka bir isteğim yok ki.. ”(Ayverdi, 2009a: 28) Yine bu döneminde Eniştesinin düz bir kişiliğe sahip bir ev kızı/kadını tipi olan kızı ile evlenir ve onun için şu yorumu yapar: “...Esasen çok güzel denebilen bu çehrenin

tek kusuru, bir bebek şahsiyetsizliği. Maamâfih harikulade güzel olan gözlerinde öyle temiz ve duru bir ifâde var ki, insana gayrühtiyârî, bu bana yeter, dedirtiyor.”(Ayverdi, 2009a: 35) Kısaca bu dönemde Cemil olabilecek en yalın bir atmosfer içinde olmakla mutludur: “Ne iyi ettim de yüklü ve sâdece dünya kokan bir hayattan basit, sâde ve tertemiz bir âleme döndüm.” (Ayverdi, 2009a: 62) Cemil’in bu görüşlerinin mânevî arayışın ilerleyen basamaklarındaki değişen seyri dikkat çekici olacaktır.

Yaşayan Ölü romanında, benzer ruh hallerini, hem rûhî tekâmül basamaklarında gözlemlediğimiz merkezî kişi Leylâ, hem de mutasavvıf bilge tipi Ekmel Haydar üzerinden tespit etmek mümkündür. Leylâ, Ayşe’nin evine ilk ziyaretinde bu durumu “Bu, belki de onun hayat felsefesi. Benim için şu sâde evin dünya görüşü de dekoru kadar yabancı ve yeni. Fakat insana: Aradığım acaba bunlar mı? dedirten inanç dolu bir tesirle yüklü.”(Ayverdi, 2005a:33) diyerek ifâde eder. Mekânın sâdeliğinde inanç yüklü bir tesir bulunması dikkat çekmektedir. Bu ilk izlenim zamanla kendisini gerçekleştirecek ve bu “basit dekor”, Leylâ’nın “en zevkli ve ferah dakikalarını geçireceği” (Ayverdi, 2005a:49) yer hâline gelecektir.

Leylâ’nın âşık olacağı Ekmel Haydar da, mutasavvıf bilge tipi olmak vasfıyla, aynı yalın ortamlardan hoşlanmaktadır: “...ben, en muhteşem ve müzeyyen dekorlar içinde bile, çok basit ve kendimden başka sakini olmayan bir kulübeciğin hasretini çekerim. Meselâ bir deniz kenarında, bir dağ başında.” diyerek bu duygusunu ifâde eder. Ekmel Haydar’ın bu isteği, Kenân Rifâi’nin *Sohbetlerinde* dile getirdiği, uzaklardaki sessiz bir kulubeciğe duyduğu özlem ile örtüşmektedir. Bu anlamda Ekmel Haydar, mutasavvıf bilge olarak, Kenân Rifâi’den izler taşır. Ekmel Haydar, aynı yalın bir ortamda bulunma, yalnız kalma isteklerini “Öyle zamanlarım olur ki

ya yalnız olmayı veya kendimi yalnız addedebileceğim bir arkadaşla bulunmayı isterim.”(Ayverdi, 2005a:141) diyerek dile getirir.

Tıpkı bunun gibi *Batmayan Gün* romanında merkezi kişi olan Aliye de tenhalıktan ve kapalı bir yaşamdan zevk duyar. Kapalılık Aliye için durağanlığı değil oluşu müjdeleyen, rûhî inkılâbın kendisinden beslendiği bir olgudur. Ona kaçılır onun örtücü ve öldürücü olgunluğuna sığınılır: “– Sana bu gizlilikten ne gam Aliye? Köke, toprak altında gizli olmaktan zarar olur mu? Bilakis onun hayâtı bu tenhalık ve kapalılıktadır. Şayet, toprak içinde yaşamak için yaratılmış olan bu köke acıyarak, onu güneşten ve havadan istifâde ettirmek için söksek acaba bu fiilimizle ona dostluk mu, yoksa düşmanlık mı etmiş oluruz?”(Ayverdi, 2004a:215)

Son Menzil romanında ise insan, “birbirine zıt cereyanların mecrâsı” olarak ifâde edilir ve insanın en basitten başlayıp karmâşık bir varlık hâline gelmesi ile dünya arasında bağ kurulur. İnsanın aslına dönüşünün ilk basamağı basitliğe dönüş olarak kabul edilir. “Ben evvelden bir nokta idim. Anamın rahminde terkebim düzöldü ve dünyâya çıktım. Bu dünya da, benim gibi basitten mürekkep olmuş bir âlem olduğu için, bana basitliğimi unutturdu. O zaman bu zamandır kafam durmadan arızî ve ekleme çokluklarla dolup boşaldı. Eğer kendimi tekrar basitliğe irca edebiîrsem, asıl bilginin sahibi olacağım.”(Ayverdi, 2007a: 213) Basitlik, bir bakışta bütünsel görünümün algılanışı, kendi kendine kalabiliş hep vahdet algısının, mekân ve kişilerde aranmasının bir sonucudur. Yalın fakat görkemli Osmanlı mîmârîsini de İslâm tasavvufunun, rûhî olgunluğa ulaşmada aradığı bu algılayışının madde düzleminde değer olarak üretilmiş hâli olarak görmek mümkündür. Yâni bu sâdelik arayışı, saray, ev ve oda ya da insandaki karşılıklarıyla, felsefî bir sistemin, bireyin olgunlaşmasında aradığı, Mevlâna’nın *Dîvân-ı Kebîr* adlı eserindeki bir gazelinde “

Dünyâyâ şekiller, sûretler, nakışlar, güzellikler bağışlayan sâdedir, şekilsizdir, sûretsizdir. Herkesin eli, ayağı odur da, kendisi elsiz, ayaksız gitmededir.” (Can, 2006: 293) diye ifâde ettiği, algılama düzeyine ulaşma yönelimini işaret etmektedir.

1.1.5. Aitlik Duygusu

Samiha Ayverdi’nin romanlarında tasavvufî bir bakışla Allah ile bilişiklik kurmaya çalışan, ruhsal olgunlaşma halindeki roman kişilerinin tarihî ve dinî değerler içeren mekânlar ile bozulmamış bir güzelliği yansıtan tabiata karşı, aitlik duygusu ile bağlandığı görülür.

Aşk Budur romanında, bu aitlik duygusu, merkezî kişi Meryem’in, Yusuf ile birlikte olduğu; pastoral bir güzellik sunan ortam ile duyduğu saf aşk arasında kurduğu bağdaşım yoluyla ortaya konulmaktadır. Meryem âşık olduğu Yusuf ile birlikte gittiği subaşında, suyun sesini “ilâhî bir hitâbe”ye benzetir. Meryem’ e göre, “göklerin devranından çalınmış bir beste”ye benzeyen bu ses, kişiyi ister istemez kendi ruhuna, ruhun “tabî safvetine” yaklaştırmaktadır. “Meryem bu sesi yakalamak, bu suları öpmek ister.” Bu, Meryem’in iç dünyasının karşılığını tabiatte bulması ve bu yolla dış dünya ile arasında bir ünsiyet kurulmasıdır. Meryem’in dikkatinden suyun suya akması, ve bu akıştan doğan sesin ele avuca gelmeyen güzelliği “ “aşkın yoklukla varlığın izdivacından doğmuş, ele avuca sığmaz lâtifetine” benzetilir ve “Bu seste de o aşkta da, iki muasır mukaddesin birbirine benzeyen rabbanî evsafı vardı.” denilir. (Ayverdi, 1938: 240) Her ne kadar bu ifâdede, benzerlik su sesi ile aşk arasında kurulmuşsa da, suyun suya akması; Tasavvuf felsefesinde, mânevî aydınlanmanın simgeselleştiği bir motifi ifâde eder.

Damlanın denize düşmesi; ırmağın yol bulup denize karışması; Birlik âleminden kopmuş ve bedene bürünüp dünyaya yollanmış olan ruhun, Allah'ın başsız ve sonsuz yekpâre bir cevher hâlinde bulunduğu Birlik âlemine kavuşmasını ifâde eder. Varlıklar âlemi olan Dünya düzlemindeki bir insanın âşık olması ve mecâzî aşktan Allah'a duyduğu hakîkî aşka yönelmesi, varlığın Birlik âlemine kavuşmasıyla fenâ bulmasını; yâni varlığını mutlak ve tek varlık olan Allah'ta yok oluşunu ifâde eder ki işte bu Meryem'in "varlıkla yokluğun izdivâcî" olarak nitelendirdiği de bu 'oluş tarzı'dır. Pastoral bir güzellik arz eden saf, bozulmamış tabiat kompozisyonu içerisinde suyun suya akışı; Meryem'in saf bir aşk ile Yusuf'a yönelişi ve hâkiki olana dönen bu aşkta fenâ buluşu arasındaki ilgi, Meryem'in psikolojisi ile tabiat arasında kurulan yakınlığın temel bağlamını oluşturur.

Ateş Ağacı romanında aitlik duygusunun bağlamı, pastoral güzellikten târihî, mânevî değerleriyle ön plana çıkan mekânlara yönelmiştir. Cemil, hayatı yüzeysel bir algıyla kavrayan, bir bakıma köksüz bir hayatı sürüp duran insanların arasından Bursa gibi tarihsel arka planıyla, kültürel-dinî yaşantımıza perçinleniş köklü bir vilayetimiz olan "Bursa'ya sığınır." (Ayverdi, 2009a: 18). Bir ara buradan da kaçıp Konya'ya gitmeyi düşünür: "...dostlarımdan kaçıp Konya'ya yahut gene târihî şehirlerden birine nakletmek istemiyor değilim," (Ayverdi, 2009a: 63) der. Bu 'cinsin cinse meyli' türünden bir durumdur. Ezele dayanan bireysel köklerini merak eden ve bu köklere ilgiyle sevgiyle yaklaşan kişi, mekânda da aynı köklü tarihî, mânevî birikimi arar: "... târihî şehirlerle aramda bir akrabalık hissederim ve tıpkı" görmüş geçirmiş kimselere karşı beslenen saygıdan duyarım. Esasen mâzînin dolgun senelerini beraberinde sürükleyen her şeyde az çok bir seçkinlik yok mudur? Fakat

şu da var ki biz insanlar bu hissimizi ekseriya mübalâğa ile belirtiyor ve ona ilişip kalıyoruz.” (Ayverdi, 2009a: 42) diyerek bu duygusunu dile getirir.

Yaşayan Ölü adlı romanda ise, içinde yetiştiği İstanbul’un yüksek sosyal toplum tabakasından Konya’ya gelen Leylâ’nın burada da sığındığı ve rûhî tekâmülünün hızlı seyrine mekân olan Hattat Gerçek Çelebi’nin, hat ve tezhip gibi geleneksel Türk sanatlarının icrâ edildiği; duvarları bu sanatsal ürünlerle bir galeri gibi bezeli evi, Leylâ’nın kendi evi gibi benimsediği, “Artık Ayşe'nin evi biraz da benim evimdi.”(Ayverdi, 2005a: 35) dediği bir mekân haline gelir. Leylâ’nın bu evden bahsederken, “İçe küşâdelik veren bu Türk evi, bana, içinde doğup büyüdüğüm muhitten çok daha yakın ve sıcak.”(Ayverdi, 2005a: 54) diyerek ifâde ettiği aitlik duygusunda, bu evin geleneksel değerleri yaşatıyor olduğu vurgusu dikkat çeker. Bu noktada, mekânın içinde yaşayan kişilerin nitelikleriyle örtüşen, onların organik bir uzantısı gibi algılanması dikkat çekicidir: “Ne tuhaf şu sâde ve basit Türk evi, beni, içine girdiğim ilk günden itibaren kâh gözümlü, kâh gönlüm yolu ile dâima taze ve yeni heyecanlarla coşturmuştur. Halbuki bu olmuş ve durulmuş insanların, bu sessiz sanat muhitinin, böyle vecde benzeyen ruh hamleleri yaratması ne garip!”(Ayverdi, 2005a: 74)

Son Menzil romanında, Melek, kendisine mecâzî bir aşk ile bağlanılabilecek nitelikte, derinlikli, saf ve güzel bir genç kız olarak, Yenicâmi, Mısırçarşısı, Valde Hanı gibi “Türk zevkini bütün asalet ve kudretiyle kabartan âbidelere bakmaktan hiç bıkmaz.” (Ayverdi, 2007a: 46) Yazar, Melek’e kazandırdığı bu bakış açısıyla, onun okur gözündeki olumlu yerini pekiştirmektedir. Bu bağlamda, Melek’in târihi mekâna, geleneksel değer taşıyan yapılara duyduğu yakınlık, onun kişilik özelliklerini yansıtan bir öge olarak romandaki yerini alır.

Batmayan Gün adlı romanda ise merkezi kişi olan Aliye'nin *Son Menzil* romandaki Melek'e benzer bir bakış açısı ile İstanbul'a bağlı olduğu gözlemlenmektedir. Aliye, Avrupa'dan döndükten sonra Boğaz'ı seyretmeye doyamaz “senelerdir doya doya yaşayamadıkları Boğaz, ona göre doyulacak, bıkılacak bir yer değil”dir.(Ayverdi, 2004a: 12). Onun yıllardır uzak olduğu İstanbul'a olan bu bağlılığının temelinde manevî nedenler vardır: “Aliye'nin gözleri masanın üstündeki deftere takıldı.. İşte bu da, büyük babasının eserleri de, bu kucakta, Boğaz'ın coşkun sinesinde doğmuştu.” (Ayverdi, 2004a: 28) diyerek, kendisine ürettiği eserler yoluyla rehberlik eden büyükbabasının eserleri ile İstanbul arasında bağ kurar: Aliye İstanbul'u, özellikle Anadolu kıyısını hakkıyla bilememekten ötürü adeta suçluluk duyar, Bu Aliye'nin İstanbul'ne denli benimsemiş olduğunun bir göstergesidir: “...o, bilmesem de benimdir, kendi malımdır. Bu şehirde, sevgilisinin cumbası altında destan okuyan, kapısından içeri nâme atan bir âşık coşkunluğu vardır. Kendine has olan bu işveyi, bu sevgiyi herkese gösterir mi bilmem? Ama bu nâmeler, bende deste deste, küme kümedir.” (Ayverdi, 2004a: 268) diyerek, kendisi ve İstanbul arasındaki, temeline mânevîyatın teşkil ettiği yakınlığı işaret etmektedir.

Mesih Paşa İmamı adlı romanda, imam Hâlis Efendi'nin, romanın başında, ham sofı tipi imajı çizmekteyken, önünden geçmemek için Camiye başka yollardan gitmeyi dahi düşündüğü Marangoz Tahir'in Dükkânı'na karşı, zamanla geliştirdiği aitlik duygusu, Hâlis Efendi'nin kişilik dönüşümünü vurgulayan başat etmenlerden biri olarak algılanmaktadır. İmâmın bu dükkâna olan bağlılığı, marangoz Tahir'in “ ‘dünya bir ayna... Biz güzelsek o da güzel, biz çirkinsek, o da çirkin...’ diyecek kadar şahsî mes'ûliyeti, irâde ve nefis hâkimiyetini kabul eden, her şeyi, herkesi güzel bulan bir kanâatin örtüsüne bürünmesi” ile başlar. Bu değişimin nedenini merak eden

Hâlis Efendi, mektuplar yolu ile Tahir'in mürşidi olan 'Dost' ile tanışır ve Tahir'in dükkânında, daha önce tekmelediği hasta hayvanları kucaklayarak Dost'a mektup yazar. Bundan sonradır ki "Tâhir'in dükkânı en fazla rahatlık duyarak başını dinlendirebildiği bir köşe(...)taşıdığı ağır yükü bırakıp, üstünde dinlendiği bir mola taşı" (Ayverdi, 2000: 163, 166) hâlini alır. Bu yolla mekân hem Hâlis Efendi'nin kişilik dönüşümünü vurgular; hem de mânevî platformda genişleyen bir mekân hâline gelir.

1.1.6. Tefekkür

Mânevî arayışın bu döneminde, kaçış; yalnızlık ve yalın bir atmosfer içerisinde olma isteğine hayata ve insana dair sorgulamalar eşlik eder. İnsanın hayatın anlamına ve ruhî köklerine karşı olan ilgisizliği, insan olmanın anlamı ve amacı üzerine değerlendirmeler yapılır. Bu anlamda tefekkür, hayatın maddî düzlemine yönelik; derinlere nüfuz edemeyen bir eylem değil; bizzat kendisini, kendi varlığını oluşturan ve içten dışa, hayatın anlamına taşan unsurlar üzerine gerçekleşen, insanlık vasfı kazandıran bir düşünmedir.

Ayverdi'nin romanlarının temel konusu, kişinin, İslâm tasavvufu temelli rûhî tekâmülü olduğuna göre, bireyin psikolojik platformda yaşadığı değişimin, dinsel bir mistisizmin beşiğinde gerçekleşmesi beklenir. Türk tarihinde İslâmı, tasavvuf felsefesinin bakış açısından kavratan mistik yaklaşımların gelişimi, çıkış noktası ve ilk etki alanları; rûhî tekâmülü, nesnel koşulların kusursuzluğuna, kitâbî bilgiye bağımlı kalmaktan uzak tutar. Kendi varlığı ve eşya üzerine, Allah'ın yaratma

tarzını görmek üzere yoğunlaşan kişi için bu tarz bir düşünme, dış dünyayı, Allah'a vardiran misaller olarak kavratmaktadır. Böylece, kişiyi çeviren ortamda bulunan her bir nokta, aynı mistik tezâhüre sahip olarak Allah'ı söyler. Samiha Ayverdi'nin eserlerinde rûhî tekâmülünü gerçekleştirmiş roman kişilerinin toplumun her tabakasından oluşu, yaşanan bu farkındalığın bağlı olduğu cezbe ve tefekkürü de en geniş anlamıyla kitleye has kılar; fakat Ayverdi'nin bu yaklaşımında, insanlığı kucaklayan romantik bir hassasiyeti değil Türk tasavvufunun gelişim evreleri üzerindeki kuşatıcı bilgisini; bu felsefî sistemin oluşumuna ilişkin farkındalığını görmek gerekir. Köprülüzâde Mehmet Fuat, Türklerde tasavvuf cereyanının, IV. asrın sonlarında Orta Asya'da başlamış olduğunu söyler. Türk dervişleri, dîni ve târikatlarını yaymak aşkıyla göçebe Türkler arasına gelir ve bu mefkûreyi onların anlayabilecekleri bir lisanla zevk alacakları bir şekilde yaymaya başlarlar. (Köprülü, 1981: 21) Böylece tasavvufî duyuş temelini kalp bilgisinden almış, halk arasında yayılıp halktan yansımıştır. Hilmi Ziya Ülken ise İlk tasavvuf cereyanlarının İslâm tesirlerine en açık bulunması icap eden şehir ve medrese hayatından çok uzakta, bilhassa göçebeler arasında ve köylerde yayılmış olmasına dikkat dikkat çeker. (Ülken, 2007: 201) Böylece eser veren Türk Tasavvuf Büyüklerini yetiştiren ilk mânevî mûhit kalpten, cezbe ve tefekkürden beslenen bu çevre olarak ortaya çıkar. Bunun pratik sonucu şudur: Türkler, İslâm dairesine girmeden önce Acem ve Araplar arasında gelişen ve bu toplumların Feridüddin Attar, Hakîm Senaî gibi mutassavvıflarca öncüleri ve nitelikleri kitaplaştırılan tasavvuf, çevrilip Türk mistiklerinin eline ulaşmadan önce, kalbî bilgi ile Türkler arasında doğrudan doğruya, bir halk mistisizmi olarak belirir. Bu mistisizmde dış dünyanın Allah'ın tecelligâhı olarak görünmesi söz konusudur. Halk bu mistik duyuşu destekleyen

misalleri kitaplardan değil varlıklardan edinmekle, Hakkı halk ile görmüş olmaktadır ki bu, Allah'ın varlıklardan zuhurudur. Samiha Ayverdi'nin romanlarında bu algı düzeyi kişinin rûhî olgunluğunun önemli bir safhasını işaret eder. Hilmi Ziyâ Ülken 'Türk Tefekkür Tarihi' adlı eserinde, bu halk mistisizminin ahlâkî ve ilmî bir felsefe olarak, İslâmiyetten önce de var olduğunu söyler. Bunun anlamı, bu felsefenin, madde ve mânâdan doğacak menfaatleri önemsemeyip; sırf ahlaklı olmak ve insanîyeti gerçekleştirmek emeli üzerine kurulu olmasıdır ki daha sonra İslâm tefekkürü ile beslenecek olan bu mistik duyuş, Cennete gitmek, Cehennemden korunmak, sevap kazanma isteği gibi mânevî menfaatlerden de uzak olarak yalnız Allah aşkını ve bu yolla kişiyi tümlemeyi, onu nereden gelip nereye gidiyor olduğunun farkındalığı ile yaşatmayı önceleyecektir.

Samiha Ayverdi'nin romanlarında, kişinin mânevî arayışında, kendi varlık sebebi ve hayatın anlamı; Allah'ın yaratma tarzı üzerine yoğunlaşan düşünme etkinliği, kişiyi rûhî olgunluğa ulaştıran bir farkındalığın gelişmesini sağlar.

Görünüş âleminin Allah'ın tecellî sahnesi olduğu düşüncesiyle eşyayı ve insanı gözlemleyen roman kişinin tefekkürü iç konuşma ve sorgulamalar hâlinde, roman planına yansır. *Ateş Ağacı* romanında Cemil'in oluşun temelinde yatan asıl nedenler üzerine düşünmesi böyle bir farkındalığın ifâdesi olarak romandaki yerini alır. Burada Cemil, "hareket ettiren ve tasarruf eyleyen asıl mânâyı" sorgular ve bu mânânın çoğu insan tarafından bahanelerin kesif örtüsü altından görülemediğini söyler. Gerçekte, gören göz için o vardır, oradadır. (Ayverdi, 2009a: 57) Cemil'in dikkatinden insan oluşun mânâsı da sorgulanır:

"Bir kimse ilim sahibi olur, âlim deriz; belgeler keşfeder kâşif deriz; fen hârikaları icat eder, mucit deriz; sanat hassasiyetini dile getirir sanatkâr deriz, deriz,

deriz... Fakat kolay kolay insan diyemeyiz. Zîra insanlık sıfatına liyâkat kazanmak için hayvanlık duygularını dizginlemiş olmak lâzımdır. ”(Ayverdi, 2009a: 60) denilir. Kişinin hayvanlık duygularının dizginlenmesini ilk koşulu ise kendisine karşı geliştireceği farkındalık olmalıdır.

Yaşayan Ölü romanında, tefekkür, mutasavvıf bilge tipi Ekmel Haydar’ın kişiliğinin bir özelliği olarak belirir. “Kâh açık, şeffaf, duru ve berraktır; kâh derin, vecitli, coşkun ve şeydâdır. Büyük, geniş ve olgun bir hikmet ve tefekkürle şaşırtan indifâları hengâmında, sözle değil, hâdiselerle konuşan”(Ayverdi, 2005a: 16) bir kişi olan Ekmel Haydar’ın tefekkürü, bir tür zikir olarak, kişiye kendi varlığını unutturan bir çerçevede gelişir. “...günlerce beşerî ihtiyaçlarını bir kenara iterek odasından çıkmaz. Onu, koltuğunda sakın, hatta âtil farzedebilirsiniz. Hâlbuki bu kat’î sükûnet ânı, onu, semâvâtı aşan bir vecit hamlesiyle, akıl kademelerinin üstüne çıkarmıştır.”(Ayverdi, 2005a: 17) denilir. Bu noktada düşünme etkinliği, kişinin iç dünyasına yönelen bir yolculuk olarak gözükmektedir. *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı romanda, *Yaşayan Ölü*’de Ekmel Haydar’ın tefekkürünün açılımını bulur gibi oluruz. Mutasavvıf bilge tipi olan Cem Bey’in dilinden, insanın hayattaki varlık amacı sorgulanır: : "Biz sefer ettik, fakat yol bizi imtihan etti; bu sefer eylemekten, yol armağanımız ne oldu? Toprak mertebesinden nebata geldik ve orada yeşerdik, geliştik. Sonra hayvan mertebesine geçtik, hisli iradeli olduk. Fakat yine bu yol bizi imtihandan kalmadı. Sefer ederken dağarcığımızdaki armağanı kim kaptı? Ey insan, kaybını ara, onu bul ve tekrar dağarcığına yerleştir. Mademki bir yük taşıyıcısın, taş ve toprağın yükünü çekme, o emâneti bul ve onu yüklen!"(Ayverdi, 1997: 113) Buna göre insan bir seferdedir ve bu seferi gözü kapalı gerçekleştirmemek, geldiği ve gittiği yerden haberdar olmak ve dünyanın kendisine unutturduklarını yeniden

keşfetmek üzere, daima tefekkür hâlinde olmak esastır. Bu yolla kişi, iç yaşantısı ile bilişiklik kurar, onu düzenler ve onunla yeni hüviyetini bulur. *Son Menzil* romanında, kişinin iç dünyasına yönelen bu düşünme ve yeniden keşfetme eylemi, kişinin” içini tımar etmesi” deyiimiyle karşılanır. Olgunluğun ölçütü “âlim, hâkim, sanatkâr olmak değildir de ‘insan oluş’ üzerine düşünüp kendini tanımak bu yolla “iç düzeninin nâzımı ve irâdesinin sahibi” (Ayverdi, 2007a: 33) olmaktır.

İnsan ve Şeytan adlı romanda, insanın bir balçık parçasından öte olan özünü düşünerek kendine ilişkin farkındalık geliştirmesi gereği üzerine yoğunlaşılır: “herkes kopup geldiği yerin itiyat ve zevklerinden bir kıvılcım görünce bu kökü, bu aslı düşünüyor da, biz insanlar, acaba niçin insanlığın bir balçık parçasından ileri olan kökünü araştırmıyoruz?” (Ayverdi, 2009b: 132) diyen mutasavvıf bilge tipi İsmet Hanım da yine *Yaşayan Ölü* ve *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı romanlarda olduğu gibi kişiyi varlık sebebi üzerinde düşünmeye çağırmaktadır. Dünya, “iki sahili birbirine bağlayan bir geçittir” ve bu geçitte sefer eden insan düşünce ufkunu hep aydınlık tutarak düşünmeli, “iç sesini dinlemeli, duymalı”(Ayverdi, 2009b : 75) dır.

Batmayan Gün adlı romanda ‘Tefekkür’ aynı zamanda İrfan Paşa’nın üç önemli tablosundan biri olan portrenin de adıdır: “Bu portreye, tefekkürden dokunmuş, yalnız düşünmek zevkinin hayrete uzanan derinliklerinden çalınmış bir ifâde, ince, hassas bir doku gibi yapışmış ve hâkim olmuştu. Sanki bu yüz, tefekkürün dimağdan ve kalpten gelen gizli çizgileriyle kaplanmıştı.”(Ayverdi, 2004a: 20).

Ayverdi’nin romanında tefekkürün bir portre olarak konumlanması, kişinin kendi varlığı üzerine yoğunlaşan soyut düşünme eyleminin somut sonuçlarını

vurgulayan; mânânın maddeleşmeye eğilimini işaret eden bir simgesellik taşımaktadır.

Aliye tefekkür kavramı için, bu tabloda yola çıkarak: “Düşünmek ne güzel şey! Düşünmek de ruhun istîdâdı derecesiyle mütenâsip! Düşünmeli... bozuk bir makine gibi köhneleşmiş, paslanmış bir dimağdan, düşünen, araştıran dimağ elbette hayırlı idi.” (Ayverdi, 2004a: 20) derken İrfan Paşa, Ailye’ye rehberlik eden defterinde : ““Tefekkür, benim güzel arkadaşım, sen beni bırakma, ben sensiz olamam! İrfan kendini bildi bileli tefekkürdedir. Neyi fakat? Kendi hiçliğini ve bütün eşyada, bütün yaratılmışlarda gördüğü ilâhî şuur, azamet, saltanat ve hikmeti!” (Ayverdi, 2004a: 22) diyerek, tefekkürün önemini, doğrudan doğruya ifâde eder.

1.1.7. Mürşide Duyulan Gereksinim

Değnilmesi gereken bir diğer konu romanlarda, kişinin tefekküründe, mürşidin yönlendirici görevidir. Romanlarda bu mürşit her zaman romanın güncel olayları içerisinde bir roman kişisi olarak yer almaz. Kişinin, madde, mânâ, hayat ve insan üzerine düşüncelerini daima bir adım öteye taşımasını sağlayan güç bazen, bir kâmil insana ait, varoluşun anlamı üzerine düşünceleri ve hatıraları içeren not, mektup ve defterler olabilir. Bâzen mânevî arayış sürecindeki kişi bu türlü rehberlerle birlikte, romanın güncel olayları içerisinde bulunduğu mutasavvıf bilge tipler yoluyla da olgunlaşma sürecini gerçekleştirecek doğru bakış açıları edinirler. Sonuçta, arayışın müspet sonucu, bir mürşidin yönlendirmesine bağlı gözükmetedir. Bu durum, kimi romanlarda dile getirilir. *Son Menzil* romanında merkezî kişi Hâşim, Birlik denizine atılmak ister: “Fakat atılamıyorum; zîra yüzmek için bilgim eksik, boğulmaktan

korkuyorum.”(Ayverdi, 2007a: 167) diyerek ifâde ettiği bilgi eksikliği o bilgiyi kendisine taşıyacak vâsitanın yokluğunu vurgular. Romanın bir diğer kesitinde bu düşünce daha açık sûrette: İşte ebedle ezeli birleştirmek için, ya büyük adam olmalı, yahut bu bilgiyi hâsıl etmiş kimsenin önünde varlığını harcamalı.”(Ayverdi, 2007a: 209) şeklinde ifâde edilir. Kısacası insanın yaşantısını anlamlandırabilmesi için “bir hakikat âliminin imdadı lâzımdır.”(Ayverdi, 2007a:2 08)

Mesih Paşa İmamı adlı romanda ise İmam Halis Efendi sarhoş ve menfi bir adam olan marangoz Tahir’i bambaşka bir kişi hâline getiren ‘Dost’ ile mektuplaşmaya başlar. Tahir, aynasında Allah’ı gördüğü ‘Dost’a aşk ile bağlanmış, bu aşk ona eski varlığını terk ettirmiştir. Mesih Paşa İmâmı aynı mürşide bağlanır fakat müridin istîdâdının mürşidin öldürücü gücünü etkilemesi söz konusudur. İmam bir kıza âşıktır, Tahir ise aşkı sûrete bağlamaz, bu onun mürşidini tozsuz bir aynadan görmesini ve bu yolla aşkı “kâinatın her zerresinde” tatmasını sağlar: “Tâhir’in aşkı ne akıl almaz bir sırdı ki, onu henüz kendisinin ilk basamağında olduğu merdivenin tâ üst başına çekip çıkarmıştı. İşte şimdi de Tâhir, ayaklarının dibinde gördüğü imama bu yüksekliklerden bakarak gülümsüyor ve adetâ getirip götürdüğü mektupları birbirine ekleyerek tutuna tutuna buraya çıkmasını bekliyordu.” Böylece hem mürşidin öldürücü görevi hem de müridin istîdâdı oranında onu anlayabilmesi vurgulanmış olmaktadır. *Yaşayan Ölü* romanında ise kişinin mânevî arayış sürecinde bir rehber sırt dayaması, iç sorgulamalarla dolu bu süreç içerisinde yolunu yitirmemesini sağlayan son derece önemli bir destek olarak öne çıkar: “Hayâtımın son aylarında geçirdiğim hayrete değer inkılâba ve hiç beklemediğim buhranlı hâdiselere, iç savaşlarına, kendimi Çelebi’nin varlığına ayarlamadan evvel yakalanmış olsaydım, şüphe yok ki kanlı bir ihtilâl içinde, yere cansız

serilecektim.”(Ayverdi, 2005a: 174) denilerek bu yolda mürşide sahip olmanın önemi vurgulanır.

Batmayan Gün adlı romanda da bu konuya yoğun olarak değinilmiştir. Büyükbabası İrfan Paşa’nın defterlerini okuyan Aliye, okuduğu sözlerin anlam derinliğine varabilmek için sorularını yanıtlayacak bir kişiye gereksinim duyar. Aliye, bu şifreyi çözebilmek için büyükbabasının sağ olmasını ister, mâdem ki büyükbabası yoktur, hazine kapalı kalmaya mahkûm olacaktır. “Eğer büyük babam sağ olsaydı, ben böyle bocalamazdım.” (Ayverdi, 2004a: 17) diyen Aliye, defterlerde okuduğu sözleri hem bütünüyle anlamak hem de yaşanır kılmak için İrfan Paşa’ya ihtiyaç duyar: “Bu şaşkınlıktan kurtulmak için o dünya görüşünü yaşanan bir inanç hâlinde hayâtımın içine karıştıracak bir İrfan Paşa bulmak gerek. Ancak o zaman vicdanî istikrara kavuşur, mesut olurum.” (Ayverdi, 2004a: 18) diyen Aliye, büyükbabasının “hâyâlinin canlanmasını, kendisiyle böyle tek taraflı konuşmamasını” (Ayverdi, 2004a: 36) ister. Müşkülli ancak bu yolla çözülecektir. Böylece yazar, Aliye’nin ısrarlı isteği üzerinden dikkatleri kişinin, ancak mevzî bir bakış geliştirebildiği iç dünyasını ona tanıttak bir rehberin gerekliliğine çeker. Bu noktada gerçekte, Aliye’nin ihtiyaç duyduğu kişinin İrfan Paşa’nın mânâsına sahip bir mürşit olması söz konusudur.

Aliye, aradığı dünyaya bütünsel bir bakış geliştirememesinin nedenini sorgular ve çözümü yine aynı noktaya düğümler. “Bu dünyaya pek mi uzaktır yoksa pek mi yakındır da onu yine göremiyordur? Bunu ayarlayacak bir el” gereklidir. (Ayverdi, 2004a: 29) Bu hâkîkati kavramada aklın yetersizliği görüşünü içeren bir yaklaşımdır. Akıl dış dünyanın bir parçası olarak, eşyayı tam olartak idrâk edemez. Yâni mahlûk olan akıl, mahlûkları ve onların sırlarını tam olarak anlayamaz. Bunu anlayabilmesi

için, dış dünyayı diyalektik bir süreç içerisinde var eden fizik ötesi güce sirâyet edebilecek bir bakış geliştirmesi gerekmektedir.

Burada Pozitivizmin, aklın yetersizliğine ilişkin görüşünü anımsarız. Aklı, tabiatın bir uzantısı olarak gören ve bu nedenle aklın dış dünyaya ilişkin saptamalarının birer sanıdan ibâret olacağını söyleyen pozitivizmin çözümü, aklın sanılarını deneyle sınamaktı. İslâm tasavvufunda ise tasavvuf ‘pozitif’ –Comte’un görüşündeki gibi- yalnız ölçülebilir, görelî ve faydalı olan değildir de “hakîkî”olandır ki bu hâkikat varlıkları tek tek anlamlandırmayıp onları bir süreç içerisinde organik bir bütünlük dâhilinde görür. Dolayısıyla Hakîkî olan, varlığın mevcûdiyetinden emin olmaya değil; mevcûdiyetin nedenlerine ve sürece yoğunlaşmaktadır. Süreç ise hareketi, yaradılış tarzını imler. Bu konuya, çalışmamızın bireysel konuları arasında olan ve kişinin geliştirdiği vahdet algısına odaklandığımız ‘çeşitlilik’ başlığı altında değinilmiştir.

Batmayan Gün romanında Aliye, büyükbabasının defterlerinde okuduğu, karşıtlık içeren kimi durumları, aynı derecede benimseyen yaklaşımı anlamak için, bir kâmil insanın berraklaşmış görüşüne danışmayı koşul olarak görür. Mânevî bünyesi ile bilişiklik kurmak ve kendisini bu yolda yetkinleştirmek isteyen kişinin bir yardımcıya ihtiyacı olması doğal ve gereklidir. Ayverdi buna ilişkin görüşünü, İrfan Paşa’nın dikkatinden românâ taşır. Bu noktada defterdeki açıklamaların muhatabı sanki okurdur. Buna göre, "Benim vâsitaya ihtiyâcım yok" demek hatâsına düşmemek gerekir: “Yüzünü görmek için aynaya, içini görmek için röntgen ışınlarına, ilim, mûsikî ve sanat öğrenmek için birer hocaya ihtiyâcî olan âciz bir insan, birlik esrarını görmek, mânâsını, hakîkatini bulmak için neden bir öğreticiye muhtaç, olmasın? O esrarı akılla bilmeye çalışma, çünkü akıl da mahlûk olduğundan,

bilgisi, kendi gibi mahlûk olan şeylerin hududunu aşamaz. Seninle o kemal sahibinin arasındaki fark, âdî kamışla şeker kamışı arasındaki mânâ farkı gibidir. Gerçi onlar da şekilde yekdiğerinin aynıdır. Fakat birinin içi zevk ve lezzet dolu, Öteki ise kupkuru bir değnektir.” (Ayverdi, 2004a: 106) denilir. *Batmayan Gün* romanında, Aliye Prof. Kerim Bey ile karşılaştıktan sonra, sözü geçen bu kemâl sahibini bulmuş olur: “Büyük babamın dünyâsının paslı kilitleri, beni şaşırtan bir gürültü ile açılıyor... Bunu herkes duysun. Meğerse hayatta bir İrfan Paşa ile yüz yüze gelmeden bu kilidin açılmasına imkân yokmuş.” (Ayverdi, 2004a: 140) der. Böylece, mürşidin, mânevî bünyenin terbiyesinde, gereksinim duyulan bir öğretmen gibi algılanması söz konusu olur. Şu durumda temel bağlam, kişinin, güzel bir yaşam sürmek için maddî bünyesine gösterdiği ilginin bir benzerini, mânevî bünyesine de göstermesi gerektiği ve kendisini yetiştirmesi gereken sahaya ilişkin soruları, o konuda yetkinlik kazanmış kişilere sormayı, maddî planda yadırgamadığı gibi; mânevî planda da yadırgamamasıdır.

Sonuçta, romanları mürşide duyulan gereksinim bağlamında genel olarak değerlendirdiğimizde şu sonuca varmaktayız: Romanlarda mürşitlik görevi, tek bir insana has kılınmaz. Defter, not ve mektuplar; kimi zaman da idealize edilmiş tipler bu mürşitlik görevini bir bayrak yarışını sürdürürcesine romanın değişik kesitlerinde elden ele taşır. Sonuçta bunların çeşitliliği tamamen önemsizleşir: Pek çok koldan gelen ve kendisine daima ihtiyaç duyulan yardımlar, kişiyi Allah’ın bir olan varlığına iletme ana amacında birleşerek, çokluktan arınır ve temelde mürşide duyulan gereksinimi imlerler.

1.1.8. Vahdet Algısı

Vahdet algısının oluşmaya başlamasıyla varlıklar, birlik âleminin görünümüleri olarak algılanmaya başlanır. Dünyadaki varlıklar, Allah'ın birliğini görmeye engel olmazlar da onu görmek için vâsıta hâlini alırlar. Bu asıl olarak, kesrette vahdeti görme hâlidir. Tasavvufî bir terim olarak bu hâle 'cem' adı verilmektedir: "Cem halindeyken, ruh basireti, Allah'ın zât cemâlini müşahedeye doğru çekilir. Eşyaları ayırdedici akıl, kadim olan zât nurunun kendisine galip gelmesiyle örtülü kalır. Kâşânî cem'i, halkın gözden silinip, sadece Hakk'ı müşahade etmesidir, diye tarif eder." (T.T.S. cem' maddesi.)

Ateş Ağacı romanında bu konu, "... Hatta bir denizin üstünde dalgaları ve köpüğü hâsıl eden rüzgârı bile görmüyoruz. İşte ezelî buyruk da, varlık denizini çalkalamakta ve köpürtmektedir. Fakat onu gören yok." (Ayverdi, 2009a: 57) şeklinde ifade bulurken dış dünya algısında gelişen yeni farkındalık derecesinin yansımaları görülür:

"Her varlık ve her insan bir çeşit mânâyâ delâlet eden kelimeler... Ve bütün bu kelimeler bir araya getirilince ölümsüz bir eser meydana çıkıyor." (Ayverdi, 2009a: 59). Romanda mânevî arayış sürecinin bu aşaması, bir kırılma hattı oluşturarak Cemil'in dış dünyâya bakışını, mekân; zaman ve kişiler bağlamında bütünüyle değiştirmiştir:

Sürecin başında "...Dinleneceğim; dinlenmek istiyorum." (Ayverdi, 2009a: 24), "...Buraya kaçışım, tıpkı, selin önüne katılmış kimsenin bir ağaç kütüğüne bir kayaya tutunarak sahile çıkışma ve dinlenişine benziyor." (Ayverdi, 2009a: 62)

derken, vahdet algısının oluştuğu, ve yaratmanın bir hareket çemberi hâlinde algılandığı ruhî dönüşümün bu safhasında yaptığı yorum dikkate değerdir: Uşağı Salih, Cemil'in Jüliette'e refakât etmek üzere aldığı iki haftalık izin için "Beyim, dinlenmiş olursun!" demesi üzerine Cemil : "Kuluçkanın sıcak ve yumuşak tüyleri altındaki yumurta bile daimî bir ihtizaz ve faaliyette olursa, hilkatin şuurla teçhiz ettiği insan için, Salih'in tasavvur ettiği sükûn ve istirahat cihanı hiç olur muydu?(...) bize, uykuda dahi istirahat yoktur. Hatta ölümle vücûdun uzvî faaliyeti durduğu zaman bile, ceset tamamen arza, hayvan, nebat ve bizi takip edecek insanlara geçmek suretiyle gene faaliyetine devam edecektir. Uzviyette bile, gizli âşıkâr, devamlı bir faaliyet olduktan sonra, şuurun susması ve dinlenmesi mümkün müdür? "(Ayverdi, 2009a: 103) Diğer yandan Cemil, arayış sürecinin başlangıcında 'kaybettiği top'u bulmanın ne denli zor olduğundan şikâyet eder tarzda bahseder ve "... Araya o kadar muhtelif göz bağları koymuş ki, birine olmasa bile bir başkasına yakalanmamak pek müşkil! Günün yarısı aydınlık, yarısı karanlık olan bu dünyâda o topu bulmak kolay mı sanki?"(Ayverdi, 2009a: 44), derken, daha sonraki süreçte: "Ben dünyâya, kaybolan topunu aramaya gelmiş bir insanım; bu yolculukta, yokuşlara, hendeklere, uçurumlara, deniz ve dağlara tesadüf etmem tabii değil midir? "(Ayverdi, 2009a: 50) der. *Yaşayan Ölü* romanında, dış dünyaya vahdet algısı ile bakan kâmil insanın yaklaşımı: Gerçek Çelebiler, dünyâdan hoşlarına gitmeyen şeyleri, hatta kötülükleri dahi kaldırmaya uğraşmazlar; belki kötülük için yaratılmamış olan kimselerin üstlerine bulaşmış geçici fenalıkları yuğup temizlerler."(Ayverdi, 2005a: 38) ifadesi ile merkezî kişinin dikkatinden sunulurken; *Son Menzil* romanında, vahdet algısı, tek ve basit olana dönmek ihtiyacı ile örtüşen bir tarzda yansır. Buna göre insan, evvelde bir noktadır. Dünya, tıpkı kendisi gibi basitten mürekkep olmuş bir âlem olduğundan

ona kendisini, basitliğini unutturmuştur. Bu gerçeğin farkına varan kişi zihnini arızî ve ekleme çokluklardan boşaltmak ve asıl bilginin sahibi olmak ister. Vahdet algısının oluşması yoluyla, égzililikte âşikâr olan perde yırtılacak ve kişi böylece “kendi cevheri ile temasa geçecek” tir. (Ayverdi, 2007a: 157)

İnsan ve Şeytan adlı romanda, vahdet algısı, “Âlemde tek bir nurdan başka şey yoktur” denilerek ifâde edilmiştir. Fakat bu nur, türlü türlü zuhurlarla görünmüştür. Hak nurdur ve onun değişik görünüşleri de âlemdir. (Ayverdi, 2009b: 233)denilmiştir. Bu tarz bir birlik algısı, romanların genel yaklaşımına göre, ancak rûhî tekâmül basamaklarını tamamlamış kimselerde görülebilmektedir. *Son Menzil* romanında marangoz Tahir’in “başlı başına bir vücûdun sahibi olarak, vücûdu kanalından ebediyete yol açmış, onunla aşinalık kurmuş bir fânî” (Ayverdi, 2000: 207)olabilmesi, işte bu bakış açısına kavuşmuş olmasındandır.

Batmayan Gün adlı romanda, oluşan aynı bilinç Aliye çerçevesinde incelenebilir: Bu aşamada Aliye, olgun bir insan olma sürecini tamamlarken hayatı bütünsel bir çerçeveden görmeye; iyi ve kötü; acı ve tatlı diyerek yaşantıları birbirinden ayırmamaya başlar: “Hayâtı bilerek, severek, onunla iki dost gibi anlaşılarak yaşamalıdır. Ben körü körüne yaşamak istemiyorum. Onunla dost olunca cilvelerini hoş karşılamaktan daha tabîî ne olur? İnsan sevdiğine darılır mı?” (Ayverdi, 2004a: 84) Bu anlamda Aliye’nin bu algılayışa kavuşmadan önceki ve sonraki halleri göz önüne konulur. Bir zamanlar İrfan Paşa’nın ‘Her şey güzeldir, fenalık iyiliğin bir derecesidir’ diyen sözü onu anlaşılmaz bir muamma gibi düşündürmüştü, (Ayverdi, 2004a: 111) vahdet algısıyla gözlemlediği dünya ona bütünsel bir dokuda görünmektedir.

1.1.9. Sorgulamamak

Vahdet algısının kişinin genel görüşü üzerinde egemen olmasıyla, kişilerin hal ve hareketlerinin sorgulanmayıp, bunların kendilerine has kılınmış mânâlarının gereği olduğu düşüncesi benimsenir. Dünyada hiç kimsenin varlığının gereksiz olmadığı, her varlığın külli aklın isteği üzere hareket ettiği düşüncesi, yaradılanları olduğu gibi benimsemek; onları yargılamamak fakat anlamaya çalışmak sonucunu doğurur.

Ateş Ağacı adlı romanda, varlıklar sonsuz bir çeşitlilik bir evrenidir ve bu evrende ‘abes’ yoktur, düşüncesi, Cemil’in ifadesinden : “Dünyâda ayniyet yok, benzeyiş vardır. Hiçbir kum tanesi yok ki, diğer bir kum tanesinin eşi olsun? Ne yaprak bir başka yaprağın aynı, ne yıldız yıldızın, ne damla damlanın eşi... Şu halde sen şeklen bile birbirinin aynı olmayan iki insanın hissen yekdiğerinin eşi olmasını nasıl istiyorsun? Hiçbir zerresi diğerinin eşi olmayan hilkatta bu olur mu sanıyorsun?” (Ayverdi, 2009a: 90) sözleriyle verilir. Bu noktada Cemil’in, dış dünyaya karşı geliştirdiği bilincin, aforizma niteliğinde saptamalarla romana yansması dikkat çeker. Yine bu bağlamda: “Her insanın, her mevcudun kelimesine ayrı ayrı mânâlar yerleştirilmiş. Her varlık ve her insan bir çeşit mânâyâ delâlet eden kelimelerdir” (Ayverdi, 2009a: 58) şeklindeki sözleri, mânevî arayışının ve içsel sorgulamalarının sonucunda vardığı net yargıları göstermesi bakımından önemlidir.

Buna göre, her varlık kendi istidâdınca hareket eder, bu yaradılışın hem gereğidir hem de onu karmâşık ve mükemmel bir organizma hâline getiren niteliklerinden biridir. Bu nedenle onun içerdiği varlıklardan kimisini gereksiz, değersiz bulmak kâinat kelimelerinden kimisini silip çıkarmak; onun

mükemmelliğini algılayış eksikliği ile bozmak anlamına gelecektir. Bu anlamda hiç kimseyi ve hiçbir varlığı şöyle ya da böyle olduğu için sorgulamamak, gerekir. Sorgulamak aynı zamanda sebeplerde kaybolmak anlamına da gelecektir. Oysa işler temelde rolu verenin, oyunu oynatanındır. Sebepler onun varlığından gelir:

“Biber acıdır, yılan zehirlidir, sarımsak pis kokuludur, diye fırlatıp attık mı, işte mahya karıştı ve bozuldu demektir. Şüphe yok ki biz bu kelimelerin delâlet ettiği mânâdan gafil olduğumuz için, böyle yapıyoruz. Hâlbuki her kelimenin mânâsını hürmetle karşılayanlar, kâinat kitabını kekelemeden okur ve okuduklarını da anlarlar.”(Ayverdi, 2009a: 58) der. Bu, dünyanın kıvamı için, olumsuz gözükken kuvvetlerin de en az olumlular kadar gerekli olduğu görüşünü yansıtmaktadır.

Kainat kitabını doğru anlayabilmenin yolu, o metinden hoşla gitmeyecek kelimeleri çıkarıp atmamaktır ki mânâ bozulmasın: “Dünya, sâde ve basit insanları, mütefekkirleri, edipleri, sanatkârları, iş ve hareket adamları, taciri, işçisiyle ne güzel, tıpkı bir çiçek bahçesi gibi rengârenk...”(Ayverdi, 2009a: 131) sözleri ile de Cemil’in hayata karşı geliştirdiği bütünsel bakış yansıtılmış olmaktadır.

Batmayan Gün adlı romanda aynı konuya, Aliye’nin okuduğu ve benimsediği, ruhuna yükseltip, olgunlaştıran defterlerde İrfan Paşa şöyle değinilmektedir:“Fakat insanlığın mânâsına varamamış olanlar da lüzumsuz ve faydasız değillerdir. Nitekim yapraklar, çiçekler, dal ve budak, meyvenin zuhuruna hizmet ettiği gibi, bunlar da asıl insanın vücûduna yardımcı âletlerdir.” (Ayverdi, 2004a: 107)

İrfan Paşa aynı defterde, daha sonra Prof. Dr. Kerim Bey olduğu anlaşılan K.’nin aynı yollu sözlerini de aktarır. Tüm bu görüşler Aliye’nin kişilik dönüşümüne hizmet edecek fikrî alt yapıyı yansıtmaları bakımında, romanda gerçeklik duygusunu keskinleştirmektedir: “Bir ev için bir billur bardak ne kadar lazımsa, çöp tenekesi,

yerleri silen bir paçavra da o kadar lâzımdır. Fakat birliğe yetişemeyen güç, bunu böyle göremez ve bu mânâyı idrak edemez.” (Ayverdi, 2004a: 112) Böylece, evrende her varlığın bir görev sahibi olduğu düşüncesi; dış dünyaya vahdet algısı ile bakmanın da yolunu açmaktadır.

Aliye’nin, mânevi arayış sürecinin başlarındaki ve sonlarındaki iki hali; romanda doğrudan doğruya yazarın işaret etmesiyle olmasa da dolaylı olarak; aynı kişinin, aynı konudaki farklılık arzeden görüşleri verilmek sûretiyle, karşıtlık motifi içerisinde sunulur. Bu yolla karşıtlık motifinin yalnızca iki ayrı roman kişisini karşılaştırmak için değil; aynı kişinin art zamanlı kişilik dönüşümünü vermede de kullanılan bir yöntem olarak belirlediğini söylemek mümkündür. Aliye, üç kısımdan oluşan romanın I. Kısımının birinci bölümünde, mânevi arayışına henüz başlamaktayken, büyükbabasının defterdeki: "Dünyâda her şey güzeldir. Çirkinlik yoktur. Mademki her şey bir sebep ve maksat uğrunda, aynı kuvvet tarafından yaratılmıştır, o halde bu büyük kuvvetin fena ve çirkin bir şey îcat etmesi imkânsızdır. Fenalık ye çirkinlik denen şey, güzellik ve iyiliğin bir derecesinden ibarettir." sözlerini okur; fakat anlamlandıramaz: “Faraza insanlar tarafından yapılan fenalıklara, hilelere, zulümlere, iyilik nâmı nasıl verilebilir? Kokmuş bir leşin güzellikle ne alâkası vardır? O halde büyük babamın bu düstûru, çirkinliği ve fenalığı kökünden nasıl kesip atabiliyor?” (Ayverdi, 2004a: 17) der.

Aliye romanın II. Kısımının onbirinci bölümünde, mânevi aydınlanmanın yıkıp yeniden yarattığı yeni hüvviyetiyle, âdeta bir başka kişi haline gelmiş olarak aynı konu hakkında, şu sözleri sarfeder: “İyi kötü, güzel çirkin, bütün varlıkların şahsına ve hukukuna hissen hürmet et(...), Çünkü hep, birdir; bir de heptir. Küllün içinden herhangi bir şeyi seçmek, ondan nefret etmek, birliğe karşı küstahlıkta bulunmak

demektir. (...) bütün bu görünüş âlemi, muazzam bir sanatkârın eseridir, bu itibarla her yaratılmışta ondan bir parça vardır.” (Ayverdi, 2004a:202) Böylece, kişinin hayatta mâruz kaldığı menfî olayların da olumlu yönlerini görmenin önü açılmış olur. Olumsuzluklar, kişinin olgunlaşması noktasında işlev kazanırlar.

“Hayatta mâruz kaldığın her menfî hâdise, ruh bünyesini bezeyen bir çiçektir.”, “ müspet ne ise menfî de odur ve her ikisinin izdivacıdır ki neticeyi ele getirir.” (Ayverdi, 2004a:191) gibi ifâdelerle ise, roman kişinin rûhî kemâlinin sağladığı farkındalıkların, aforizma niteliğindeki saptamalar hâlinde romana yansıtıldığı görülmektedir. Yazarın İslâm tasavvufu temelinde gelişen mânevî bir aydınlanma ile madde ve mânâ uyumunu dış ve iç dünyalarında yakalayan roman kişilerine söylediği aforizmalar, yazarın okuru akılda kalan, özlü, net tasavvufî söylemlerle buluşturmak istemesinden kaynaklanıyor olsa gerektir.

Aliye: “Ey insan, bırak elinden şu zan ve kıyas esasını, aydınlık iste! Gözlerin açılıp nura kavuşursan, elindeki değnek, sana lüzumsuz bir yük gibi gelir. Onu, kendiliğinden fırlatıp bir tarafa atarsın.” (Ayverdi, 2004a:183) diyerek varlıkların değerlerini birbirlerinin niteliklerine vurmakla ölçen insanlara seslenir ve Allah’ın tüm varlıkları kendilerine uygun ve yeterli niteliklerle yaratmış olduğunun farkına varılmasını ister.

1.1.10. Çeşitlilikler Evreni

Kenan Rifai'nin *Sohbetlerinde* dile getirdiği gibi “Kesretin yâni çokluğun vahdette görülmesi gibi, vahdetin yâni birliğin de kesrette görülmesi”(Rifâî, 2009b: 9) sonucunda, daha önce Allah'ın bir olan varlığına ulaşmada engel olarak görülen sonsuz çeşitlilikteki varlıklar, mânânın maddeleşmesi; aynı mânânın değişik zarflara girmesi şeklinde algılanmaya başlanır. Böylece ‘tecellî’ bütün cihanda seyredilir, çeşitlilik, değişik nitelikler içeren karmâşık yapılar, hareket benimsenir; âlem bir nar çatlar gibi çatlar, varlıklar saçılırken bu durum ‘birlik’ algısını rencide etmez de işaret eder.

Bu halkın (yaratılmış âlemin), Hak ile içiçe algılanmasıdır ki İbnü'l Arabî, Hak-fî halk(halkta Hak), halk fî- Hak (Hak'ta halk) terimleriyle ifâde ettiği bu birlik hâlini, “zıtlıkların yeni bir bütünde uzlaşması” (Hakîm, 2005) olarak görür. Burada, dikkat çeken, varlığın tanımlanmaması; fakat yaratma tarzının tanımlanmasıdır. Bu varlığın oluş içerisinde anlatılmasını, hem kendi tikel varlığı içerisinde hem de evrenle olan ilişkisinde eylem içerisinde gözlemlenmesini sağlamaktadır.

Bu noktada Hegel (1770–1831)'in varlığın değişimsel sürecine ilişkin görüşünü hatırlamak isteriz. Hegel, bu süreci -ki süreç durağanlıkla değil değişim ve dönüşümlerin bütününde algılanır- karşıtların organik bir bağ içerisinde olmasına bağlar. Buna göre doğa ve insan tarihi yaratılmamış bir Fikrin (idée ya da idea) kendini dünya düzleminde göstermesi, açığa vurmasıdır. Böylece, gerçek dünya, bu ‘Fikir’ in görüngüsel (phénoménal) yansıması olur ki bu, tasavvuf felsefesinde

Allah'ın varlıklardan zuhur etmesi, dış dünyanın onun tecelligâhı olması fikrini karşılar.

Dikkat etmek gerekir ki burada Allah'ın tecellisi yalnız varlık üzerinde değil oluş üzerindedir de. İşte bu, Allah'ın temelinde olduğu varlık âleminin durağan değil oluş hâlinde algılanması; dogmatik olmayıp diyalektik bir süreci yansıtmasıdır. Yani dış dünya, birbirinden kopuk ayrı ayrı nesnelerin, görüngülerin (phénomène) rastgele toplandığı bir yer olmaktan çıkıp bunların organik olarak birbirlerine bağlı oldukları, birbirlerini etkileyip biçimlendirdikleri, sınırlandırdıkları, oluş ve bitişin birbirini sistem dâhilinde durmadan takip ettiği bütünsel bir yapıyı vurgular. Böylece, Allah'ın yarattığı varlıkların onun yaratma tarzı içerisinde algılanması söz konusu olur.

Kişi tek tek varlıkları değil de onların sürekli değişimini kavramaya başladığında Allah'ın yaratmasını gözlemler hale gelir ve varlığın, Allah'ın başsız ve sonsuz cevherinin içinde, onun idaresi ve iradesiyle evrilip çevrilişini gözlemler. Böylece Ayverdi'nin içselleştirdiği tasavvufî felsefe, diyalektik sürecin kendisini Allah'ın yaratma tarzı olarak tanımlamış olur.

Diyalektik yöntemde, zıtlıkların, olumlu ve olumsuz kutupların karşıt oldukları kadar ayrılmaz da oldukları, karşılıklı olarak birbirlerine karıştıkları, birleştikleri ve birbirlerine dönüştükleri kabûl edilir. “Şeylere biraz yakından bakınca, bir çelişkinin, olumlu ve olumsuz gibi iki kutbunun, karşıt oldukları kadar ayrılmaz da olduklarını ve bütün antitez değerlerine karşın birbirlerine karıştıklarını görürüz.” (Politzer, 1996: 49) diyor Hegel. Bu tam da tasavvufî düşüncenin ‘ezdatta ittihat’ (Ayverdi, 2003 : 401) arayan görüşünün bir yansımasıdır. Buna göre, zıtlıkların varlığı yaradılışın özünde mevcûttur ve onu mükemmelleştirir. Kenân Rifai'nin “Bu

âlemde hiç abes bir şey yoktur. Esâsen bütün bu tezatların içtimai ile zevk hâsıl olur. Böylece “Mütezád olan eşyânın mânâsına nüfûz eden göz, birliğin azamet ve şânını hayretle temâşaya dalar.”(Ayverdi, 2003 : 411, 415) diyerek ifade ediyor.

Hegel’in dogmatizmi tahtından indiren ve diyalektiği sistemleştiren görüşü, “hayatta her dönüşümü oluşturanın karşıtların savaşı” (Politzer, 1996: 50) olduğu yolundadır. Bu varlığı, kendi tikel varlığının içinde de sürekli bir yok oluş ve yeniden yapılanış içerisinde yeniler: “Her organik varlık, her an, hem aynı, hem aynı olmayan şeydir; her an vücudundaki hücreler yok olur ve yeni hücreler oluşur: az çok uzun bir zaman sonunda, bu vücudun maddesi tamamen yenilenir, öyle ki her organik varlık hem hiç değişmez hem de bir başkasıdır.”(Politzer, 1996: 49) der. Hegel’de karşıtların savaşı, çelişen unsurların uyumunu, bu güçlerden kurulu olarak işleyen bir mekânizmayı imler.

Bu görüş, *Mesnevî*’nin Birinci cildinde, 2570. bölümde bahsedilen zıtlıkların birbirini tamamlaması bahsine hayli benzer. Burada, türlü zıtlıklardan bahsedildikten sonra: “Bu zâhîri bir çekişmedir. Hikmeti vardır. Her şey O’nun kuvvet ve kudretinin hükmü altındadır.”(Nahîfî; Çelebioğlu, 2007:113) denir.

Ayverdi’de roman kişinin, ruhsal tekâmülünün seyri içinde dış dünyaya karşı geliştirdiği vahdet algısı sayesinde, çevresini saran çokluğa sevgi duymaya başladığına, çeşitlilik ve zıtlıkları evreni mükemmelleştiren öğeler olarak gördüğüne tanık oluruz. Bu, ‘halkın Hak ile görülmesi’ hâlidir.

Batmayan Gün romanında mutasavvıf bilge tipi Kerim Bey’in: “Bir cenk cihani olan bu âlemde zerre, zerre ile cenktedir. Kâinat zerrelerinin vücûdunda olan fiilî cenk ve bu mahlûkat zerrelerinde tezahür eden âşıkâr zıtlıklar, gizli olan cenkten dolayı olur ve bunların mâhiyetlerinin, mânâ dünyâsında birbirlerine muhalif ve

aykırı hareket etmeleri gerektiğinden böyle zuhura gelir.” (Ayverdi, 2004a: 102) dediği, Hegel’in karşıtların savaşımı ilkesi gibidir; ancak Ayverdi, romanda kendisine yansıtıcı bilinç kıldığı Kerim Bey’e “bir zıt kuvvete karşı diğer zıt bir kuvvetin mukabelesi küllün saltanatının gereğidir.” (Ayverdi, 2004a: 248) dedirterek, bakış açısını tasavvufî sahada genişletir ve temel nedeni bir ezel çekişmesine bağlayarak, merkeze Allah’ın küllî irâdesini koyar. Böylece, zıtlıklardan örülü bir çeşitlilik arzeden varlık âleminin bu özelliğinin onun yaratılış tarzından geldiği vurgulanmış olur. Yine aynı bağlamda: “Müspet cereyanlar menfî ile birleştiği zaman tamam olur ve ancak o zaman işe yarayacak bir hâle gelir. Binâenaleyh müspet ne ise menfî de odur ve her ikisinin izdivâcıdır ki neticeyi ele getirir.” (Ayverdi, 2004a: 191) denilir.

Aynı adlı romanda, zıt kuvvetlerin ördüğü mükemmel bütün: “Güzel bir besteyi, bu ahengi teşkil eden notalara ayırsak, meselâ dâima (re, re, re) yahut (mi, mi, mi) desek, o besteden bulduğumuz zevki, tek tek notalarda bulabilir miyiz?” denilerek, örneklenir. Ahengi oluşturanın, pek çok değişik tiz ve pes zıt seslerin anlaşması olduğunu söylenir. (Ayverdi, 2004a: 249)

Kısacası *Batmayan Gün* adlı romanda çeşitlilik olgusu, zıtlıkların birliği bağlamında ve “küllün saltanatı ve devamı için bir zarurettir.” (Ayverdi, 2004a: 250) olarak algılanmakta ve kâinatın ihtişamını devam ettiren son derece önemli bir öge olarak görülmektedir.

Bu anlamda *Ateş Ağacı* romanının merkezî kişisi olan Cemil’in, mekân; zaman ve kişilere yönelik algısı da yine bütünüyle değişmiştir. Bu durum, Cemil’in art zamanlı değişiminin karşıtlık motifi içerisinde algılanmasını sağlar.

Cemil, yazar tarafından doğrudan bir kıyasa tabi tutulmaksızın, okurun mihenginde, yeni hüvviyeti ile ilk halinin karşısına bambaşka bir kişi olarak çıkarılır. “Kış geldiğine ne kadar memnunum. Etrafımda gözümü alacak ne bir çiçek ne de bir yaprak var.” (Ayverdi, 2009a: 25) demekten şimdi, çiçekli yolları ‘bir nas gibi ezberler’(Ayverdi, 2009a: 98) olmuştur. Burada vurgu tabiatın değişmesi üzerinde değil, Cemil’in hareket kazanan tabiat karşısında geliştirdiği değişen algı üzerindedir.

Bu anlamda Cemilin mânevî arayış sürecindeki kırılma noktasından önce ve sonra odasının penceresinden gözlemlediği tabiata bakışının verilmesi dikkate değerdir: Kırılma noktasından önce: “Gitgide kış bastırıyor... Oturduğum yerden Bursa'nın canlılığı kaybolmuş yarım çemberini görüyorum.(...) Kış uzasa, çok uzasa, baharı hiç istemiyorum”(Ayverdi, 2009a: 51) derken, kırılma noktasından sonra: “Bakıyorum da bahar, hiçbir yerde, burada olduğu kadar cazip ve içe işleyici bir güzellikle saltanatlı değil. Sanki bir el, birkaç ay evvel penceremden seyrettiğim kış tablosunu kaldırdı ve yerine emsalsiz bir sanat eseri, bir peyzaj koydu. Şimdi her tomurcuğunda, başka bir hayat, her mütevâzi otunda bir gûnâ çiçekle süslenen tabiatla oyalanıyorum.”(Ayverdi, 2009a: 94) ifadelerinde, varlıklar üzerinden geliştirdiği yeni algı românâ yansır. “Artık baharın yaklaşmasından korkmuyorum.” (Ayverdi, 2009a: 68) diyen Cemil, “coşkun bir şiirin mısraları kadar ferman dinlemez heyecanlarla yüklü.” olan yollara bakar ve “çeşitliliğin, hilkatin insanları oyaladığı bıkmaz bir oyun olduğunu”(Ayverdi, 2009a: 130) düşünür.

Bu dönemde ‘sâdelik arayışı’ bahsinde değindiğimiz, karısına yönelik algılaması değişir, tabiattaki çeşitliliğe benzer birçok yönlülüğü, kişiler üzerinden de görmek ister ve eşinin ‘göze yorgunluk verecek kadar düz ve arızasız ruhu’ ve dümdüz kişiliği onu tatmin etmez olur: “Şu muhakkak ki bin bir elyaftan örülmüş bir

şebeke mâhiyetinde olan kadın evsâfindan, Kadriye'de ancak bir iki tel mevcut... O, ateşli, sırlı, renkli ve alıcı kadın tipinin taklitçisi bile olamaz; zekâ, irâde, kudret ve aşka asla bir örnek teşkil edemez. (...) Şimdi ve şimdiden sonra da niçin senin dümdüz, arızasız, tezatsız hüviyetinde avunmayayım? Niçin seni bâzı bâzı, hırçın, âsî, şuh, derin, bilhassa baş döndürecek, şaşkınlık ve sarhoşluk verecek kadar derin görmek istediğim anlar oluyor?(Ayverdi, 2009a: 67) der. Eşinin meziyetleri ona yetmez, sesinin yankısını duyabileceği, ‘cevap veren şuurlu alâkayı’onda bulamamaktadır: “Niçin onun fazilet ve meziyet cephesi bana yetmiyor? Kadriye o kadınlardandır ki, mevsimin ilk serin rüzgârıyla yaprakları kavrulan, kuruyan nebatlara benzerler. Ben ise tabiatın hoş, nahoş bütün cilvelerine karşı koyan, her mevsimde hayat dolu bir ağacın gölgesinde yaşamak istiyorum(...)Kış ve yaz yeşilliğini muhafaza eden ağaçlar gibi ki, onlara ne kavurucu sıcaklardan ne de dondurucu soğuklardan gam vardır.”(Ayverdi, 2009a: 64)

Diğer yandan Cemil, meslekî bir araştırma için Türkiye’ye gelen, mihmandarlığını yaptığı etkileyici ve çok yönlü bir kişilik terkîbine sahip olan genç Fransız muharrir Jüliette’ten sarsılırcasına etkilenir, onu, uyanan tabiatın bir uzantısı gibi görür: “Niçin ona bu kadar dikkatle bakıyorum? Fakat bu, cevâbı içinde bir sual. Bundan daha tabîî ne olur? Çünkü o da bir bahar. Şu içinden geçtiğim zînetli tabiatın canlı ve olgun devamı. (...)Bu genç yüzde bir âlim kuruluşundan ve bir muharrir tecessüsünden ziyâde, anlaşılması ve idare edilmesi müşkül, derin bir çeşitlilik var. ” (Ayverdi, 2009a: 101)

“Bu ne geniş fihristli bir kitap... Bu ne muvaffakiyetli ve süratli bir atlayış. Kışla yazı, gece ile gündüzü bu ne maharetli birleştiriş, gülerken ve konuşurken, beyaz muntazam dişlerini şimşek süratiyle ortaya koyan dudakları, en şuh en

hareketli bir kadına âit... Fakat kaşlarının âmir kudreti altına saklanmış gözleri, derin, esrarlı hatta sert denecek kadar mütehakkim ve koyu bir tefekkür îtiyâdiyle de dalgın.”(Ayverdi, 2009a: 102)

Cemil, Juliette’in zıtlıkları kendinde toplayan kişiliğine hayranlık duyarken, bunun zıtlıkların aykırılık içermeyen tarzda birleşip örtüşmesiyle oluşan bütünsel bene duyulan bir hayranlık olduğunu anlarız. Yoksa Cemil, çelişen değerleri barındıran acayip kişiliklerin; türlü hallerin durup dinlenmeden çekişip durduğu git-geller ile çarpıcılık kazanmış ruhların peşinde değildir.

Bu bağlamda Nerîme’yi ‘garabetiyle sivrilmek isteyen bir tip’ olarak görür. Onu nitelemede belirlediği sıfatlar, şunlar olur: “zekî, malûmatlı, güzel ve şuh, (...) mağrur, ukalâ ve haşin...” (Ayverdi, 2009a: 92) Bu anlamda Cemil’in Nerime için “havai fişek” derken Juliette’e “kayar yıldız”ı misal göstermesi anlamlıdır(Ayverdi, 2009a: 91, s.110). Cemil’in mânevi arayış sürecinde simgesel değer kazanan zaman, kişiler ve mekân şöyle ifâde edilebilir:

	KAÇIŞ	BİRLİĞİN TOPLANMASI	VAHDET ALGISI	BİRLİĞİN YARILMASI	DÖNÜŞ
	BAŞLANGIÇ	SÜREÇ 1	KIRILMA NOKTASI	SÜREÇ 2	SON
Zaman		kış		Bahar	
Mekân	Avrupa İstanbul Banka Amca evi	Bursa Cemil’in odası, Okul Kitapçı Çekirge;		Bursa Mudanya Çongara	İstanbul; Cemil’in evi banka
Kişiler	Siyaset ve sosyete çevresi	Kadriye Uşak Salih Kitapçı İzzet Nerime		Juliette	Amca,yenge, Siyaset ve sosyete çevresi

Tıpkı *Ateş Ağacı* romanında, Juliette'nin Cemil'i etkileyen kişiliğinin çeşitli unsurlardan örülü oluşu gibi, *Batmayan Gün* romanında da Aliye'nin benzer özelliği Doktor Hüsni'nün dikkatinden românâ yansır: "Aliye, bir cihetten ona ne kadar yabancı ve uzaksa, bir cihetten de tam muhayyilesinin kadını idi. Âteşin bir talâkatle söylerken, birdenbire çocuklaşması, sesinin perde perde söner gibi hafiflemesi, derin, büyük bir düşünce ile gerilen yüzünün, serî bir his cereyanı ile değişivermesi, bunlar ne doyulmaz tezatları." (Ayverdi, 2004a:98)

Yaşayan Ölü romanında ise merkezî kişi Leylâ'nın âşık olduğu Ekmel Haydar, yine benzer bir çeşitliliğin kendisinde birleşip mükemmelleştiği bir kişi olarak dikkatlere sunulmuştur: "Ekmel bir nefes duruyor ve adımları daha yavaşlıyor; ben de yürüyüşümü onların temposuna uyduruyorum. Biraz arkadan gördüğüm bu muntazam erkek profili, bin bir çeşit his karışımından doğmuş bir vahdet hâlinde. Hem coşkun, hem sakin, hem itaatkâr, hem âsî..." (Ayverdi, 2005a:160)

Benzer bir yaklaşım, *Son Menzil* adlı romanda, Aziz'in, Yenicami'de, bir hafızı, mutasavvıf bilge tipi olan Ali Feyyaz'a benzetişinde görülür: " bu adamın yüzünden Ali Feyyaz'ı hatırlatan bir rüzgâr gelip geçmişti.(...) Feyyaz'm çehresi de, alnının ortasından aşağı doğru çekildiği farzolunan mevhum çizgi ile ayrı ayrı mütâlâa edilecek olursa, düz ve muntazam inen burun hattı, birbirine benzemeyen iki muntehâ dâireciğin çizgilerini çekerek biterdi. Bir tarafın mazlum, uysal, mutî, ve yatkın kimselerdeki ifâdesine mukabil, öteki taraf, üç kırık ve keskin hattın birleşmesinden hâsıl olan şecî, karârı serî, âteşin bir irâdeyi belirtirdi. Hakîkaten Ali Feyyaz, bu zıt vasıfları kendinde toplamış insandı." (Ayverdi, 2007a: 103) Aziz'in, âşık olduğu Melek'e yakın bir hayranlıkla sevdiği Ali Feyyaz'ın bu farklı vasıfları kendinde toplaması, onu, okunan fakat anlaşılamayan; ya da her okunuşunda farklı

anlaşılan bir niteliğe büründürür. Romanlarda, kendisine âşık olunan mutasavvıf bilge tiplerin ve karakterlerin hepsinde, çok yönlü bir görünüm arzeden bu esrârlı ifade söz konusudur ki bu, evrenin içerdği sonsuz çeşitliliği kendisinde toplayan bu bakımdan kâinatın kendisinde derildiği düşünülen kâmil insanın, roman düzleminde, bu yaklaşıma uygun bir tarzda oluşturulmasının ifâdesidir.

Sonuçta Ayverdi, romanlarında, birbirini tekrar etmeyen bu sonsuz çeşitlilikteki varlığa; türlü süreç ve olguya; insanın yaradılışına, zıtların oluşturduğu ve mükemmelleştirdiği birlik âleminin tezâhürleri olarak bakılmaktadır. Görünen odur ki İbnü'l Arabî'nin "zıtlıkların yeni bir bütünde uzlaşması"; Hegel'in 'karşıtların savaşı'; Kenân Rifâî'nin, 'ezdatta ittihat'; *Mesnevî*'de Mevlâna'nın 'ezeli çekişme' dediği gerçek kendini her dilden aynı mecrâyâ düğümler.

Böylece manevî arayış olgusunu, kesrete düşmüş olmak duygusu ve 'kaybını' bularak, hayatı mânevî boyutun ve ruhî köklerin keşfiyle anlamlandırmak arzusu; kaçış, sâdelik arayışı ve aitlik duygusu; tefekkür ve ruhî tekâmül ile vahdet algısının oluştuğu kırılma noktasına ulaşma; bunun neticesinde çeşitliliğin, zıtlıkların, karmâşık yapıların benimsenmesi gibi alt başlıklar halinde incelemeye gayret ettik.

1.1.11 Aşk

Mânevî arayış sürecini tamamlayan çok önemli son halka ‘Aşk’ olgusudur. Ayverdi’nin romanlarında mânevi aydınlanma sürecini tamamlayan Aşk, hayatı anlamlandıran ve tamamlayan mânevîyatın, ayne’l yakîn mertebesinde, yani yaşanarak anlaşılmasını sağlayan ve aydınlanmayı deneyim hâline getiren çok önemli bir olgu olarak yer bulmuştur.

Çalışmamızda romanlardaki tasavvufî aşk olgusunun içeriği, ‘Mecâzî Aşk’, romanlarda ortak bir motif olan ‘Gönül Aynasına Yansıyan Mâşuk’ motifi; bu aşktan yola çıkılarak ulaşılan, Allah’ı bulmak, onun aşkına erişmek anlamındaki ‘Hakîkî aşk’ ve hakîkî aşkın Allah’ın yaratmasındaki ‘oluş’ ile iç içe geçmesi geçmesi sonucunda ikiliğin ortadan kalkarak seven ve sevilenin bir oluşunu ifâde eden ‘Âşık-mâşuk birlikteliği’ (Tasavvufî bağlamdadki terimsel ifâdesi ile ‘Ente- Ente ene: ben benim-sen bensin) ve ‘Mânânın Maddeleşmeye Olan Eğilimi ve Varlık Problemi’ alt-art başlıkları hâlinde incelenecektir.

1.1.11.1. Mecâzî Aşk ve Gönül Aynası

Tasavvuf felsefesinde, mecâzî aşk, hakîkî olan Allah aşkına vardıran bir aşama olarak idrâk edilir. Mecâzî olanın yâni tabîî ve beşerî olanın ilâhî olana vardırması, Tasavvuf felsefesinin, dış dünyanın Allah’ın tecelligâhı olduğu fikri ile örtüşmektedir. Buna göre Allah, ‘varlıktan’ tecellî eder. Tasavvûfî bir deneyim olan hakîkî, ilâhî ya da mutlak aşkı yaşayan kişi, varlık sınırlarını atarak- başı ayağı

bırakarak da denilir- Allah'ın varlığında yok olur. Bu yok oluş, panteizmin hiçliği değildir de, Allah'ın sıfatlarıyla sıfatlanılan, bir yokluktur, Allah'a dâhil oluşturmaz. Bu anlamda hakîkî aşk, kişinin dış dünyaya karşı geliştirdiği vahdet algısının, çoklukta tek olan Allah'ın varlığını görme hâlinin, kişinin de dâhil olduğu bir etkinliğe dönüşmesidir. İşte bu etkinliği sağlayan; soyut bir mecrâ olan gönlü mâşuğun sûretine büründürüp ona varlık kazandıran, böylece gönlü Allah'ın yansıyabileceği bir yüzey; kişiyi ise bütünün bir cüz'ü hâline getiren mecâzî aşktır. Bu noktada mâşuğun, âşığın algılayışında, Allah'la kavuşmaktan gelen bir kusursuzluğu olduğu - ki bu noktada mâşuk edilegendir- görülürken; onun ilahî olan, mutlak aşka köprü olabilecek bir saflıkta, temizlikte olması -ki bu nokta da mâşuk etkendir- beklenir.

Gerçekte, Tasavvuf felsefesine göre, dış dünya, varlıklar âlemi, Allah'ın mecâzlarından kuruludur. Dilbilimsel bir benzeyle bu durum, varlıkların sahip oldukları farklı göndergesel anlamlara rağmen; çağrıştırdıkları tüm tasarımsal anlamların, yarattıkları duyguların Allah'ı imlemesi, yani gösterimlerinin (representation) Allah'a olmasıdır.

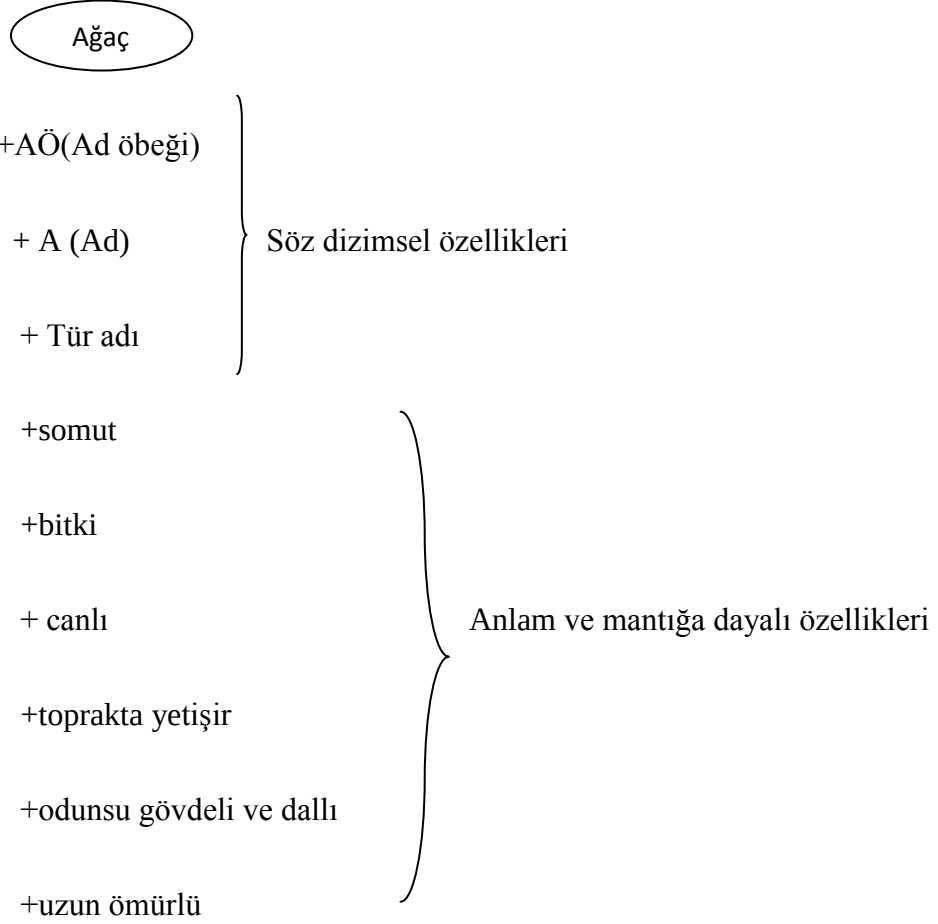
Buna göre, vahdet-i vücûd algısında, tüm varlık isimleri, aslında içermedikleri, anlamlarının bir parçası olmayan aynı duyguyu ya da fikri verir hâle gelirler. Bu, ne varlık isimlerinin temel anlamı (fundamental meaning) ne de yan anlamı (secondary meaning) olarak tanımlanabilir. Bu yeni anlam, göstergenin çağrıştırdığı, andırdığı, göstergeye kullanıldığı bağlamın kazandırdığı çağrışımsal, *connotative* -Süheylâ Bayrav'ın 'dolaylı anlam' (Bayrav, 1999); Doğan Aksan'ın, 'göstergenin duygu değeri' diye tanımladığı (Aksan, 2006: 99)- yeni bir anlamdır.

Elbette bir sözcük anırtırma yoluyla dolaylı, çağrışımsal yeni bir anlam yüklenebilir; bizim sorgumuz birbirlerine ve çağrıştırdıkları şeye anlam, biçim ve ses özellikleriyle yakın olmayan, ona benzemeyip onu andırmayan sözcüklerin kullanımudur.

Söz gelimi gurbet sözcüğünün , temel ya da yan anlamı olmayan ama anımsattığı, garip, üzüntü, sıla, köy, hasret, fakirlik vb. tasarımsal anlamları vardır. Oysa aynı göstergenin –yine- temel ya da yan anlamının bir parçası olmayan, tasavvuf felsefesi bağlamında edinilmiş *connotative* bir başka anlam aralığı, Elest bezmi, ezel, hilkat, kavuşma, sazlık, ney sedâsı, Mevlâna vb. tasarımları içermektedir. Bu kelimenin *connotative* anlamını belli bir bağlam içerisinde kazanmasıdır. Tıpkı bunun gibi ‘ölüm’ sözcüğünün, serbest bir bağlam içerisinde, canlandırdığı tasarımlar: karanlık, korku, soluk, soğuk, kabir, yaşam, hüzn, ağlamak, gömülmek vb. olup, serbest bir çağrışımsal anlam dairesine sahiptir.

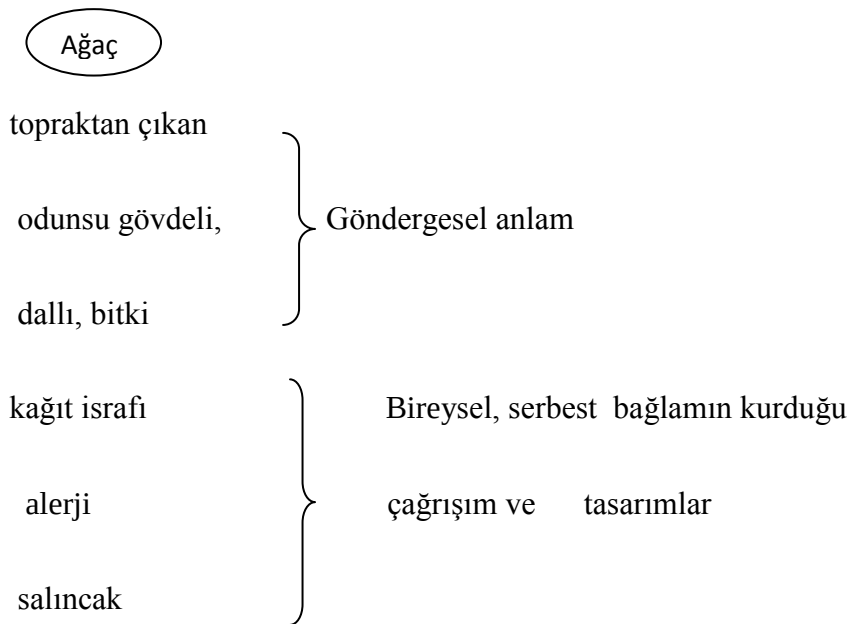
Aynı sözcüğün hâkim bir bakış açısı ile, tasavvûfî bağlamda, okunması sonucunda, *connotative* anlamının tamamen değiştiği görülür: buna göre ölüm sözcüğünün, temel ya da yan olmayan yeni çağrışımsal anlam boyutu: kavuşma, düşün gecesi, diriliş, kurtuluş, ölmeden önce ölmek, ermek, olmak vb. bir çağrışım dairesi hâline gelmektedir.

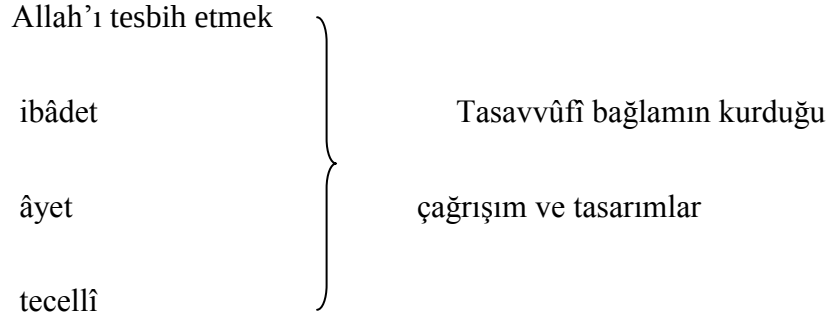
Bu durumu, daha yalın, tasavvûfî felsefede yer etmemiş bir gösterge üzerinden ele alalım. Söz gelimi ‘ağaç’ göstergesinin göndergesel temel anlamını sağlayan (denotative/fundamental meaning), anlamsal belirleyicileri (semantic markers) şunlardır:



Ağaç göstergesinin anlamsal ayırıcıları (semantic distinguishers) ise ‘somut ve bitki oluşudur. Ağaç göstergesinin, hiçbir bağlam içerisinde yenilenmeyen, göndergesel temel anlamını, belirleyen işte bu yukarıdaki niteliklerdir. Bu nitelikleri sıralayarak, göstergeyi anlamlamış oluruz. Bununla birlikte, XX.yy.’da, modern dilbilimin kural-koyucu bilimadamlarından olan Ferdinand de Saussure’a göre gösterge, pek çok çağrışımın odağıdır. Charles Bally de ‘çağrışım alanı’ adını verdiği kuramda, bir göstergenin kendisiyle birlikte zihinde kurduğu tasarımlardan bahseder.(Aksan, 1996: 106)

Bu çağrışımların göstergede kendiliğinden bulunduğunu söylemek mümkün olduğu gibi, sonradan, bağlamla yani göstergenin kullanımıyla kazanıldığını söylemek de yanlış olmayacaktır. Zira, Aksan, dilbilimde anlam kavramının tartışmalı olduğunu söyler ve birçok dilbilimcinin ‘Dilde anlam değil kullanım vardır’ düşüncesini benimsediklerini dile getirir (Aksan, 2006: 73). ‘Kullanım’ ın anlam aralığı ise bir hayli geniştir. Kullanım, sözcüğün, kullanıldığı metnin kurduğu bağlam içerisinden anlam kazanmasını ifade etmektedir; ama bununla birlikte, bir sözcüğün, bağlamını okuyucunun zihninde kurması da mümkündür. Buna göre sözcük boş bir sayfada, tek başına da olsa, okunur okunmaz zihinde bireysel tasarım ve çağrışımlar uyandırarak, temel ya da yan olmayan yeni, serbest, bireysel anlamlar ile buluşabilir. İkincisi aynı sözcüğün, okuyan kişinin sahip olduğu hâkim bakış açısı içerisinden, belirgin bir bağlamın egemenliğinde anlam kazanmasıdır. Buradan yola çıkarak ‘Ağaç göstergesinin göndergesel anlamına(fundemantel) ve duygu değerini içeren anlamına(connotative) bakalım:





Ağaç göstergesinin tasavvûfî bakış açısı ve vahdet algısının oluşturduğu bağlam içerisinde *connotative* anlamının, bu çerçevede oluştuğu görülür. Bununla birlikte daha önce örneklediğimiz gurbet ve ölüm sözcüklerinin , ortak tasavvûfî bakış açısına rağmen *connotative* anlamları eşitlenmemiş; söz gelimi düşün gecesini deyinince gurbet anlaşılmamıştı. Vahdet algısının egemen olduğu bağlamda ise, bu eşitliğin varlığı dikkat çeker. Buna göre, ağaç, saat, bulut, ölü bir hayvan, taş, güzel ötümlü bir kuş gibi, göndergesel anlamları bakımından birbirlerinden tamamen farklı göstergelerin, sûfinin vahdet algısı bağlamında *connotative* anlam aralıklarının eşitlendiği görülmektedir.

Bu, İslâm tasavvufunun öngördüğü ‘vahdet-i vücûd’ algısında varlıkların, gösterimsel anlamlarının (representative meaning), göndergesel anlamlarından (denotative meaning), önce gelmesi sonucunu doğurur. Varlıklar, tikel göndergesel anlamlarını atarak; gösterimsel olarak, çağrıştırdıkları şeye dönüşerek, bütün içerisinde anlam kazanırlar. Eşyaya bakışta anlamın değil bağlamın öncelenmesi ile parçanın bütün içerisinde tekrar yorumlanması, anlamını yenilemesi söz konusudur.

Dolayısıyla dış dünyanın Allah'ın tecellîgâhı olması demek; varlıkların –diğer değişle Allah tarafından öğretilen isimlerin (Bakara/31)- tümünün gönderimlerinin

Allah’a olmasıdır. Onlar, Allah değildirler ama; derin yapıda, çağrışımsal, tasarımsal anlamları; yarattıkları duygu(cezbe), düşünce(tefekkür) hazneleriyle Allah’ı anımsatır, ona benzemeksizin onu andırırlar. O halde, Allah’ın tecellî ettiği sonsuz çeşitlilikteki varlığın ortak bir anlamsal belirleyicisi (semantic marker) olmalıdır, vardır da. Bu belirleyici, ilk önce ‘somut’luktur. Somut olan, Allah’a yansıma yüzeyi oluşturur. Böylece Allah, yarattıklarından, somut varlıklardan tecellî eder, görünür. “ Ben gizli bir hâzîne-ydim, bilinmek istedim. Böylece beni bilsinler ve sevsinler diye varlıkları yarattım.” (Can, 2001:121) Kudsî hadîsi, bu söylediğimiz bağlamda okunabilir: Allah’ın tecellisi madde ile, varlıklardır.

Böylece, âşığın mâşuğuna duyduğu mecâzî aşk, bir bakıma âşığın soyut bir duygu gözesi olan gönlünü mâşuğun nakşî ile doldurarak onu, Allah’ın tecellî sahnesinde nesneleştirir, ona varlık kazandırır. Mâşuğun nakşısıyla dolan gönül sanki putlaşmıştır; ama bu putlaşma onu, aynı zamanda, Allah’ın zuhur ettiği varlıklardan biri hâline de getirmiştir. Böylece ‘gönül’, sâdece Allah’ın varlığının duyumsanma eşiği olmaktan çıkar, onun zuhur yeri olur. Âşık ve mâşuğun bütünleşme ânı da işte bu mâşuğun nakşısıyla bütünün bir cüz’ü hâline gelmiş olan gönülden Allah’ın zuhur etme ânını ve gönül sahibinin bu algılayışla kendi varlığını da nûr-ı vahdet gözüyle görebilmesini işaret eder. *Mesnevî*’nin ikinci cildinde bu konu şöyle ifade bulur:

Bizim can aynamız ancak sevgilinin yüzüdür. O sevgili, o diyardan, hakikat âleminden olan sevgilidir.

Gönle dedim ki: “Ey gönül! Sen, küllü gösteren bir ayna ara, yâni sana Cenâb-ı Hakk’ı düşündüren, içine her şeyi aks ettiren, sonsuz bir deniz gibi olan kâmil insana git; dereden fayda olmaz. (...)

Senin gözün, gönlüme göz olunca, bu görmeden gönül göz kesildi; gözün ta kendisi oldu.

Seni ebedî ve küllî bir ayna olarak gördüm, senin yüzünde ben kendimi, gerçek varlığımı müşâde ettim.” (Can, 2001: 150)

Mesnevî’nin bu bakışı, *Aşk Budur* romanında, mutassavvıf bilge tipi olan, romanın güncel olaylarının seyri içerisinde doğrudan dillendirilmese de mürşid konumunda bulunan, Yusuf’un merkezî kişi Meryem’e: “ Meryem, sen bana aslımdan bir selâm, bir yad, bir parçasın...ben seninle aram eder, dertlenir, hem devalanırm. Sen bana bu asıldan gelmiş mücella bir aynasın. Ben bu ayna da kendimi görür ve gördüğümü de kendime söylerim. Ben yaradanın söyleyici kelâmıyım.” deyişine çok benzer. Yusuf’un bu alıntıdaki son cümlesi, kendisini, Allah’ın bir bakıma yansıtıcı bilinci olarak gördüğünün ifâdesidir. Burada mecâzî aşkın, romanlar için, beşerî olan, tabîî ve cismânî olan aşkın hakîkî olana evrilişi; mecâzî olanın çıkış noktası hâlinde bulunması fakat amaçlaştırılmaması dikkat çeker. Mecâzî aşkın amaçlaştırılması, sûrete takılıp kalmaktır; bu ise kişiyi hayatın asıl anlamı ile buluşturmaz. Yâni romanlarda aşkın işlevini yerine getirmesi iki noktaya bağlıdır , denilebilir. Birincisi, mecâzî aşk çıkış noktası olmalı yâni tabîî olan, ruhânî olanın çağrıştıracısı olarak merkez noktasında bulunmalıdır; ikincisi bu aşk, merkezden taşarak ‘yüce erek’ olan hayatın ve insan varlığının gerçek anlamı ile buluşmalı, kişiyi, yaratılma nedeninin, ‘Allah’ın evreni idrâk edecek, gizli hazinesini görecekt uyanık bir bilinç yaratmak’ olduğunu anlayacağı bir duyuş noktasına getirmelidir. Bu iki durumdan ilkinin gerçekleşmemesi, aşkı tasavvufî bağlamından kopararak, maddî olandan zuhur eden hakikat düşüncesini rencide eder. Bu durum ise kişinin maddeden çıkışla mânevî gerçekliğe varmayı bir yöntem olarak

işlevsizleştirir ve eşyânın hâkikatini keşfetmesini engeller. Yâni; tasavvûfî bağlamından kopmuş olan aşk, varlık probleminin çözümünü güçleştirir. İkincisinin gerçekleşmemesi ise, aşkı, sathi bir duygu yoğunluğu olarak, sûrete bağlı kılar.

Âşık, mâşuğunu gönül aynasında, istîdâdının el verdiğiince görür. Aşk duygusunun saflığı ve saf olanın sathi değil derinlikli oluşu, aynadaki nakışı, yâni mâşuğu belirginleştirecektir. Bu kâmil insanın -ki tasavvuf felsefesinde o, âlemi kendinde seyreden görücü gözdür- aşkında kendi kemâlini görmesidir. Bundan sonradır ki mâşuk, yâni gönül aynasındaki nakış, varlıklardan zuhur eden Allah'ın kendi nakşı hâline gelir. Diyebiliriz ki hakîkî olan, mecâzdan yansır.

Aşk konusunda bir diğer soru, yine gerçeklik algısı üzerinde oluşmaktadır. Cumhuriyet dönemi Türk Edebiyatının romancılarından olan Ayverdi'nin aşkı tasavvufî bir duyuşla bedensel, duyusal, tabiî aşktan; ruhânî , ilâhî, mutlak aşk düzlemine taşınan bir aşktır. Fakat Ayverdi, aşkı işleyişi bakımından, geleneksel edebiyatımızı mâşuk imgesine tepki duyan söz gelimi tanzimat dönemi yazarlarından daha az gerçekçi değildir. Bu noktada gerçekçiliğin ne olduğu da tartışma konusudur. Gerçekçi olmak için, anlatılmak istenene, dış dünyada nesnel bir karşılık bulmak zorunlu mudur? Dış dünyada nesnel karşılık bulma zorunluluğu, anlatılmak istenenin kendi gerçekliğinden ödün vermesine neden olsa bile mi? Kanımızca, gerçeklik, tecrübî olanın, kendinden vereceği en az ödünle yazınsallaştırılmasıdır. İbn'ül Arâbî'nin Fûsûsül Hikem'ini İbn'ül Arabî sözlüğü olmadan okumanın güç oluşu, Bu felsefecinin tecrübî olan duyuşunu karşılayabilecek yeni kavramlar bulmuş olmasındandır; böylece bireysel bir tecrübîlik içeren fikirlerine, gerçekliğini sağlamak imkânı vermiştir. İlâhî bir aşkın nesnesinin sembolikleştirilmiş bir güzel oluşu da, gerçekte, tasavvûfî bir tecrûbenin,

dış gerçekliğe uymak pahasına kendi gerçekliğinden ödün vermemesinden kaynaklanır. İlâhî, ruhânî, mutlak olan aşk, güzel bir kadın imgesiyle anlatılacak olsaydı, okuyanda şehvî hisler uyandırarak, kendi gerçekliğini zedelemiş olacaktı. Oysa dîvan şairi, tasavvufî bağlam içeren şiirlerinde, tasavvufî olanın gerçekliğine uygun imgeler kurar; diğer yandan o, sevgilisini başkasına, şehvî duygular uyandıracak bir sûrette sunmak istemez. Onu amacı mâşuğu değil aşkın kendisini anlatmaktır. Ayverdi'nin romanlarındna dabenzer bir yaklaşımı, 'yüce bir erekle' buluşan aşkın gerçekçi bir söylemle aktarılışı söz konusu olur.

Böylece, mecâzî aşkın, âşığı nasıl hakîkî aşk ile buluşturduğunu anlamaya çalıştık. Şimdi, âşığın gönlünün, tasavvuf felsefesinde ve divan edebiyatımızda da ayna benzetmeliği üzerinden tanımlanmasının, romanlardaki karşılığını inceleyebiliriz.

Ateş Ağacı adlı romanda Cemil Aşk kavramı üzerine düşünerek, aşk ile bir insandan Allah'a yol bulmanın mümkün olup olmadığını sorgular. Tasavvuf felsefesinde bu türlü bir aşkı deneyimlemek mümkündür. Bunun yolu ise, insan-ı kâmil'i bulmaktır. Bu ifade ile ruhî gelişimini tamamlamış, olgunluğa ulaşmış ve vahdet (birlik) olgusunu yaşayarak anlamış kişi ifade edilir. Cemil bu konuya ilişkin olarak: "Gerçi aşkı umman olarak insanda görmeyi beklemek muhal bir temenni. Zira kâinatın her bir zerresinde dolaşan aşk, bir vücutla kayıtlı olabilir mi? Fakat öyle vücutlar vardır ki, cilalarının şiddetinden aynalaşmış ve aşkın mutlak hüviyetini gammazlayan birer gösterici olmuşlardır. Ancak onlara bakan kendini ve aşkın saf

yüzünü görebilir. Aynaya bakan kimsenin kendini eksiksiz görmesi gibi.” (Ayverdi, 2009a: 52) der. Buna göre, kâinatı kuşatan, yaratan aşk, vücûda getirdiği eserden ayrı ve uzak değildir.

Romanın son bölümünde artık rûhî olgunluğa erişmiş olan Cemil’e âşık olan Juliette, bu aşkını şöyle dillendirir: “Ömründe aynaya bakmamış kimse, nasıl kendini tanımazsa, ben de ancak seni gördükten sonra kendimi en hurda çizgilerime kadar öğrendim.” (Ayverdi, 2009a: 170)

Son Menzil romanında da, aşkın kalbi aynalaştırması ve bu aynada ilk olarak, mecâzî aşkın yöneldiği kişinin görülmesi söz konusudur: Merkezî kişi ressam Hâşim’e âşık olan Senihâ “Ben şu dakikaya kadar bir cam parçası idim; şimdi bu camın arkasına sır vurarak onu ayna yapacağım, tâ ki orada kendini göresin...” (Ayverdi, 2007a: 223) der. Gönülde beliren mâşuk motifi, aynı adlı romanda, Aziz’in Melek’e duyduğu aşkın anlatımında da kullanılır: “az zamanda küçük bir yapraktan, bir damla sudan bile alır olduğu vecd şeraresi, kavlaşmış yüreğinde ilk kıvılcımı yakınca, bu aydınlık ona, bomboş zannettiği gönlünde Melek’in nakşını gösterdi.” (Ayverdi, 2007a: 99) Aziz, ruhsal yaşantısıyla bilişiklik kurmuş, Okçu Bahaeddin ve Ali Feyyaz gibi hikmet sahibi olgun insanlardan feyz almış bir kişi olarak yüreği kavlaşmış, yani maşuğun aşkına yanmaya, böylece hakîkîaşka kavuşmaya hazır bir hâle gelmiştir. *Aşk Budur* romanında da mâşuğun âşığın gönlündeki aynada, ya da gönül aynasında yansıması motifi, diğer romanlarda olduğu gibi âşığın her şeyden boşalıp mâşuğuyla dolmasını ifâde eder. Mutasavvıf bilge tipi Yusuf, Meryem için: “Sen bana aslımdan gelmiş bir selâm, bir yâd, bir parçasın(...) Sen bana bu asıldan gelmiş mücellâ bir aynasın. Ben bu aynada kendimi görür ve gördüğümü yine kendime söylerim.” (Ayverdi, 1938: 209) der. *Batmayan*

Gün adlı romanda ise Aliye'nin mutasavvıf bilge tipi Kerim Bey'e olan aşkı: "Genç kız, korku ve ihtiyatla bu gönlün içine baktığı zaman, orada gördüğü hayalden, orayı istilâ etmiş azametli varlıktan korkarak geri çekiliyor. Bu hayalle baş başa kalmak yaman ve dehşet verici bir manzara! O, bu manzaradan dâima kaçacak, onu dâima bertaraf edecek. Aşkı bilen Aliye, aşkını kimseye bildirmeyecek." (Ayverdi, 2004a: 163) ifâdesi ile, aynı yansıma motifi içerisinde verilir. *Yaşayan Ölü* romanında mâşuk dillendirilerek: "Sana bu güzel çehre, bu mevzun kametle görünmüş olmam, benimle ülfet ve ünsiyetin içindir. Ben müşkül bir nakış, bir acîb ve latif şeklim." (Ayverdi, 2005a: 127) denilir. Böylece, mâşuğun gönüldeki güzel bir nakış, bir yansıma oluşuyla hem nakışın güzelliğindeki ana amacın Allah'a yaklaştırmak olduğu; hem de bir yansıma olan nakışın, amaçlaştırılmaması gereken bir hayalden ibaret oluşu vurgulanmış olmaktadır. *Mesih Paşa İmamı* adlı romanda gözlemci anlatıcının dilinden aşkın gönlü aynalaştırabilmesi için o aşkın saf; gönlün ise temiz olması gerektiği vurgulanır: "Şimdi ise gönlü boş değildi. Ancak bu dert, içinde kendini seyredecek kadar cilâlı ve saf mıydı? Fakat Hâlis Efendi, böyle bir endîşeye de saplanıp kalmıyor; aşkı, içinde bir hakikat seyredilen ayna olarak görmeyi kendine değil, ehline bırakıyordu." (Ayverdi, 2000: 215) denilir. Hâlis Efendi'nin bu durumu, *Batmayan Gün* adlı romanda yorumlanır gibidir: "Şuna kani oldum ki aşkın ne başı var, ne sonu... Fakat yazık ki onun hakikate yükselmemiş iptidâî belirtileri birer tuzak gibi ruhun yolunu kesiyor ve ruh bu zevklerin çukuruna düşerek orada hapsolup kalıyor." (Ayverdi, 2004a: 216) denilerek merkezî kişi Aliye'nin dikkatinden sunulur.

Aşkın, evrenin dokusuna nüfûz etmeyi sağlayabilecek niteliği, kişiliği dönüştüren ve kendinden başka her şeyi anlamsız hâle getiren kuşatıcı bir etki alanı

hâlinde romanlara yansır. *Batmayan Gün* adlı romanda, Kerim Bey’e âşık olan Aliye için aşk, “...duyguların bağlandığı, önünde diz çöktüğü ebedî mabuttur” ve onu “ucu bucağı olmayan mânâyâ sürükleyip çeken de işte bu kuvvet”tir. (Ayverdi, 2004a: 161 –162) *Aşk Budur* romanında, mecâzî aşkın, *Batmayan Gün*’ de vurgulanan bu boyutuna, Hamza’nın merkezî kişi Meryem’e duyduğu aşk ile değinilir. Yusuf’un irşâd ettiği bir kişi olan Hamza için Meryem, “Yusuf’un hakîkate açtığı kapının anahtarı” dır. (Ayverdi, 1938: 220) *Son Menzil* romanında da benzer bir tanımlamayla merkezî kişi Hâşim’in dikkatinden: “Evet bugüne kadar bir putun önünden kalkıp ötekine giden Hâşim, bu mâbutların hepsini kırmış, koparmış, yerlerinden sökmüş bulunuyordu. Artık o ne sanatına ve zevklerine ne de ilâh düdüğü ihtiraslarına tapıyordu. Yalnız, yalnız bir tek sanemin ayaklarına baş koyuyor ve bu sanem ne emrederse onu işliyordu.” (Ayverdi, 2007a: 163) ifâdeleri ile yansır. Hâşim’in “hiç tatmadığı hiç âşinâsı olmadığı zorlu bir kuvvet” her arzusunun her zevkinin yerini almıştır. Romanda bu kuvvet, kişinin hüviyetini değiştirmesine neden olan, onu baştan kuran bir niteliğe sahiptir. Hâşim, aşkı “bir zelzele yahut bir kıyamet ve haşır ânı idi. Varlığı cümlesini kökünden sarsıp deviren bir dehşet”(Ayverdi, 2007a: 136–137)olarak tanımlar. Hâşimin varlığının dağılıp devrilişi, Mesih Paşa İmâmı Hâlis Efendi’nin aşkı idrâkine benzer. İmâm, âşık olmadan önceki “...mazi olmuş bîçâre hüviyetin mezarı başına geçer ve “kırk senelik zavallı ömrünü rahmetle yâd eder.” (Ayverdi, 2000: 183)

Aşk kavramı, kişinin algılayışı ve kabiliyetine göre daralıp genişleyen bir anlam aralığına sahiptir. Bu durum *Ateş Ağacı* adlı romanda, şöyle ifâde bulur: “Herkesin aşk telakkisi başka başka. O kadar ki, bir çamur yığını ile bir Himalâya kadar birbirinden farklı olanı var.”(Ayverdi, 2009a: 126) “Hem İrfan Paşa’nın büyük

ve ulvî aşkıdan gelen heyecanlarının sönmez aydınlığı ile, sabahı zor bulan bir kandilin fersiz ışığına benzeyen süflî aşklar nasıl mukayese olunurdu?” (Ayverdi, 2004a: 37) *Son Menzil* romanında ise aynı olgu bir benzetmelikle: “zamânâ ve mekâna tasarruf eden, daha doğrusu yaratılışın mucidi olan aşk” ın, dünyevî olandan farkı, “Gerçi koruk da asma kütüğüne mensuptur; fakat üzümün çeşni ve tadından ne kadar ayırılır.”(Ayverdi, 2007a: 147) denilerek ortaya konulur.

Ateş Ağacı adlı romanda aşk, Cemil’in etrafını çevreleyen varlıklar hâlinde dile gelir: “Ben ki aşkın kendisiyim bir renkte, bir kararda kalmayan tezahürümden gam yeme. Kaybolan da benim, bulunan da ben! Bil ki aşk için uzaklık ve yakınlık yoktur; zaman ve mesafe, bunlar iptidâî ölçülerdir. Zevk de benim, ızdırıp da ben... bulut da benim, güneş de ben; gören de ben, görülen de ben! Ben küçük bir topum, fakat bütün kâinat, yanımda bir hardal tanesinden de küçük kalır. Ben her şeyi kuşatırım herşey benden doğar, bana geri döner. Ben baştan aşağı esrarım...” (Ayverdi, 2009a: 159). Bu aşkla yaratılan hayatın ve varlıkların Allah’ın tecellileri olarak dile gelmesinin ifâdesi olur. *Son Menzil* romanında buna benzer bir algı, Seniha’nın dikkatinden românâ yansır. Düştüğü aşkı “çaresiz bir illet” diye tanımlayan Hâşim’ e Seniha’nın cevabı “Hâşâ... O illetin kendisi çâre, kendisi devadır Hâşim, cihanın bütün imkânları odur.”(Ayverdi, 2007a: 241) şeklindedir. *Batmayan Gün* romanında da benzer bir algı, merkezî kişi Aliye’nin dikkatinden “...sakın aşk deyip de dudak bükme. Onu inkâr, kendini, kâinatı inkâr demektir. Her şey onun içindir. O, her şeyin başı ve sonudur.” (Ayverdi, 2004a: 184)ifâdesi ile românâ yansır

Sonuçta, romanlarda, bütün cihan, ‘varlığı mahşerinde’ ayrılık değil birleşme olan bir aşkın beşiğinde algılanmaktadır.

Aşka ulaşmanın zorlu bir mücâdele gerektiriyor olduğu, o yolda insanın haldan hale girip hüviyet değiştirdiği, bölüne birleşe olgunlaştığı ifade edilirken bunun zorlu bir yolculuğu göze almayı gerektireceği vurgulanır: “...bilerek bilmeyerek her insanın da gayesi aşktır, fakat bir damla suyun başından geçen maceralar gibi, o da bu gayeye çok defa o kadar dolâşık, çaprâşık yollardan gider ki, nereye ve niçin gittiğini kendi de bilmez.” (Ayverdi, 2009a: 127)

Aşk olgusunun roman kişinin yaşantısı içerisinde, kimi zaman gösterme kimi zaman iç çatışma ve konuşmalarla ifade bulduğu da gözlemlenir. Cemil’in Juliette’ye olan hisleri içerisinde aşkın benliği saran niteliği iç konuşma halinde dikkate sunulur: “Bu kadın, yolunu şaşırmış bir ev güvercini., gitsin, gitsin, geldiği yere durmasın gitsin.. Acaba kanadının altında gizli bir nâme var mı? Fakat bu güvercine ökse kurmayacağım; onu yakalamak istemiyorum, varsa bile, nâmesini de alsın götürsün..” (Ayverdi, 2009a: 133) Bu ifâdelerde Cemil’in, Juliette’yi güvercine benzetmekle, aşk olgusuna çağrışımsal olarak geniş bir açı kazandırmış olduğu düşünülebilir. Bağlam şudur:

Tasavvuf felsefesinde ‘güvercin’ gönül ve sır ulağıdır. Gönül ise Allah’a duyulan sevginin kaynadığı gözedir. Sûfilere göre gönül, kainatı içine alacak kadar geniştir; bu anlamda pek çok sırları içinde barındırır. Edebiyatımızda da pek çok şair gönlü Allah’ın evi, tahtı olarak tanımlar. Bu anlamda gönlün ulağı olan güvercin, ilahî aşka hizmet eden bir mecâzı işaret etmekte olabilir. Cemil Juliette ‘ye duyduğu aşktan yola çıkarak hâkiki aşkı ayne’l yakın mertebesinde yani yaşayarak bilir hale gelmiş bu anlamda da güvercin olan Juliette ulaklık görevini yerine getirmiştir.

Romanın bir kesitinde Cemil'in Juliette'ye yüklediği anlamın bu olduğu yine Cemil tarafından şöyle dillendirilmiştir: “Fakat sen, toprağın içindeki hakîkî ateşi hârice püskürten sırlı kuvvete ne kadar benziyorsun; yahut da osun. ”(Ayverdi, 2009a: 123) Böylece mecâzî aşktan hâkîkî aşka gidişin yolu açılır ve kişi Allah'ın alemdeki diğer tecellilerinden olarak, dal, yaprak ,toprak gibi bir olan Allah'ı işaret ediyor hâle gelir: “...eserden, eser sahibine yükseliniz ve sevginiz cismin güzelliğine takılı olacağına, ruhun güzelliğine bağlansın.”(Ayverdi, 2009a: 30) ifadesi mecâzî aşka takılı kalmayıp hâkîkî aşka doğru yol alınması gereğini vurgulamaktadır.

Bu durum, *Son Menzil* romanında: “Meğer aşk yolunda insan bir menzilmiş... Fakat durulması değil, atlanması lâzım gelen bir menzil, hakîkata ulaştıran bir köprü. Geç, ondan da geç, yalnız aşka dur, *Son Menzil* budur, onda karar et!”(Ayverdi, 2007a: 242) denilerek, *Ateş Ağacı* romanında olduğu gibi, insanın sevme kâbiliyetinin, kendi gibi bir insanın sevgisinde oyalanıp kalmak için düzülmemiş olduğu vurgulanmış olur. Cemil'in dikkatinden yansıyan: “Aşk, tek ve ölümsüz aşk, akıl gözünün dürbünüdür; göz için görülmesi imkânsız olan uzaklıkları bir dürbün nasıl görülebilir hâle getiriyor ve aradaki mesâfeyi hiçe sayıyorsa, sonsuzu gören mercek de, aşktır.”(Ayverdi, 2009a: 128) ifâdesiyle ise, aşkın yalnız soyut bir kavram olmadığı, onu dünya düzleminde, tüm varlıklar üzerinden tepit etmenin mümkün olduğu vurgulanır. Bu görüşte, aşkın yaşayıcısı olan gönlün, ayın aydınlık ve karanlık yüzünü kendinde toplaması gibi ruhu ve nefsi kendinde toplaması; bu anlamda da madde ve mânâyı kendinde birleştirmesi görüşüne yer vardır: “Aşk, âlemden ayrı ve gayrı değil. Vücutta can nasılsa, o da âlemlerde öyle. O, şu gördüğümüz kâinatın her bir zerresine serpili; fakat bizde, bizim varlığımızda tamâmiyle mevcut ve hâkim. Biz onda yaşıyoruz, o bizde yaşıyor; onun kuvvetleri

bizde hüküm ve buyruk yürütüyor. Ateş, hava, su, toprak da o.”(Ayverdi, 2009a: 171)

1.1.11.2. Âşık-Mâşuk Birlikteliği ve HakîkîÂşk

Ayverdi’de hakîkîâşkî deneyimleyen kişi, varlığının, Allah’ın sonsuz tekliğine karıştığını duyumsar. Bu algılayış, soyut bir mecrâ olan gönlün, âşığın yansımasıyla varlık kazanması ve bu varlıktan Allah’ın zuhur etmesidir. Allah’ın zuhuru, o gönlün sahibini Birlik diyarında başsız ayaksız kılar; bu varlık sınırlarının kalkması; kişinin değişiminin; Allah’ın yaratmasındaki ‘oluş’ ile iç içe geçmesidir. İkiliğin kalmadığı bir uzamda âşık ve maşuğun da birbirinden seçilmesi imkânsızlaşmıştır.

Âşuk ve mâşuğun birlikteliği ve bu birlikteliğin de Allah’ın varlığında fenâ bulması, *Aşk Budur* romanında Meryem’in Yusuf’a: “Beni sen öldürdün! Eğer şimdi yaşıyorsam, bu hayat sensin Yusuf! Sen aşksın, aşk sensin!”(Ayverdi, 1938: 214) şeklindeki hitâbıyla yansır. Meryem Yusuf’a “Durağım, mezilim hep sensin.” der. Bu hâl, *Ateş Ağacı* romanında Juliette’nin dikkatinden : “başı ayağı bıraktım, senden ibaret bir vücutla yollara düştüm, seferdeyim.”(Ayverdi, 2009a: 164) şeklinde sunulur. *İnsan ve Şeytan* adlı romanda Güzin, yazdığı mektupta: “Şu dakîkada sana yazarken, benim mi sana, yoksa senin mi bana hitap ettiğimizi kestiremiyorum. Esasen sevgideki hîleli oyun da, senin lisânından benim, benim lisânımdan da senin söylemen değil midir? Senin kulağınla işittiğim öyle zamanlarım vardır ki, artık kendi dilimle söyleyemez olurum..”(Ayverdi, 2009b: 153) diyerek, Doktor Murat’ a duyduğu aşkı, ikiliğin kalktığı bir bakış açısından yansıtırken; Yaşayn Ölü’ de Leylâ: “Lâkin sen, ben, dediğime gücenme sevgilim... Bu sözleri, bizi iki ayrı varlık zannedenler için söylüyorum. Aynaya baktığım zaman gördüğüm suret nasıl benden

başkası değilse, sen de adem çehresinin varlık aynasına bakmasından hâsıl olan itibarî bir suretsin.”(Ayverdi, 2005a: 20) derken Güzin’in hislerinin bir aksini kendi mektubuna taşır gibidir.

Son Menzil romanında, aşk için: “terkip eden, teşkil eden, insanı insan eden” (Ayverdi, 2007a: 241) denilir. Onu tatmamış olanlar “vatanından uzaklarda esir ve mahsur kalmış zavallılar...”(Ayverdi, 2007a: 225) olarak görülür. *Batmayan Gün*’de Aliye, Doktor Kerim Bey’e seslenişi: “Benim içli dışlı, bin bir kollu sevdam, başsız ayaksız olarak, senden ibaret olan bir cihâna akıp gidiyor. Anladım, îman ettim ki artık, ruhum senden kopup vücûdum çevresine hapsedilmiş bir diyar garibi!” (Ayverdi, 2004a: 220) ifâdeleri ile românâ yansır.

Romanlarda, gönüllerindeki mecâzdan çıkıp hakîkî aşka varmış olan roman kişilerine ait olan tüm ifadelerin muhatabı görünürde hep kişilerse de hitâbın asıl olarak Allah’a olduğu -asıl mâşuğun Allah olduğu- izlenimi uyanmaktadır. Başsız ayaksız olmak deyimini tasavvufî karşılığı ile iradenin, Allah’ın iradesinde fânî kılınmasıdır. ‘elsiz aykasız’ ya da ‘başsız ayaksız’ olarak geçen bu deyim kişinin kendisini Allah’a teslim ettiğini gösterir. Romanlarda, mecâzî aşkın hâkîkî aşka evrilişi bağlamında gerçekleşen de budur. Bu anlamda bu teslimiyet Hak’ta fânî olan gönlü de ifâde eder. Tasavvufî sisteme göre bunun gerçekleşebilmesi yani kişinin bu fani oluşa erişmiş (Tasavvuf felsefesinde Beytü’l İzze denilen) gönle sahip olabilmesi için, ‘cem’ makamına ulaşması gerekir. ‘Cem’ makamı varlıkların niteliklerinin kıyas yollu yargılanmadıkları, çeşitlilik olgusunun benimsendiği ve Hakk’ın varlıklar aracılığıyla bütünsellik içinden gözüktüğü bir makamdır. Ayverdi’nin romnalarında hakîkî aşkı yaşamış olan roman kişilerinin bu aşamaları katetmiş oldukları görülür.

Buradan çıkışla dikkat çekmek istediğimiz bir olgu, Samiha Ayverdi'nin roman kişilerinin aşkı yaşayış aşamalarını ve mânevi arayış süreçlerini oluştururken, köklü bir sisteme; kavramlar hiyerarşisine dayanan Tasavvufa, yalnızca duyuş bakımından, romantik bir unsur olarak bağlanmayıp; aynı zamanda onu, tarihsel sürecinin getirdiği sisteme aykırı olmayacak şekilde ele almasıdır. Mânevi arayış sürecindeki hiçbir roman kişisini, münasebetsiz bir zamanda, anlaşılmaz bir tekâmülle âşık- maşuk birliğine varmış görmeyiz. O halde, romanın kurgusal dünyasının dışında, tarihsel bir gerçeklik taşıyan Tasavvuf'un felsefî silsilesine aykırı olmayacak şekilde kurulan bireysel dönüşümler, söz gelimi onaltıncı yüzyılı anlatan bir romanda bilgisayarın olmaması kabilinden bir gerçekliği içerir. Doğu dünyasının önemli bir felsefi sistemi olan Tasavvufun bilinirliği ilim adamlarının sahasına doğru çekilip daraldığından, Ayverdi'nin romanlarını gerçeklik olgusuna tam riayetle kurgulaması, okurun dikkatinden uzak kalıyor olabilir.

1.1.11.3. Mânânın Maddeleşmeye Olan Eğilimi ve Varlık Problemi

Son olarak, Aşk olgusunun kişi üzerinde, varlık sorunu ile buluşan böyle geniş bir etki alanı oluşturmasının nedenlerini soralım. Ayverdi’de hakîkîaşkı deneyimleyen kişi, Allah’ın sonsuz tekliğine karıştığını duyumsar, dedik. Fakat bunun gerçekteşebilmesi için, varlıklar üzerinden gelişen vahdet algısının, gönlü de içine alması gerekmektedir. Oysa gönül soyut bir mecrâ iken, dış dünyanın varlıkları üzerinden gelişen bu birlik algısı onu kuşatamaz. İşte varlıklar aleminden bir varlığa - sevgili, evlat ya da maddî bir temel üzerine kurulu diğer dünyevî olgulara- duyulan coşkun sevginin işlevi, soyut bir mecrâ olan gönlü, dünyevî bir sevgi ile buluşturması, soyut olanı somutla kuşandırmasıdır. Tüm diğer ilgiler silinip, kişi coşkun bir sevgiyle tek bir varlığa bağlandığında, gönül aynasına yalnız onun yansıması düşer. Böylece bu soyut satıh, yansıttığı şeye dönmüş, mânâ, madde ile örtülerek, vahdet algısının kuşatabileceğı bir tarzda dünya düzlemine, bir bakıma ‘akılların ölçüsüne’ (HZ. Muhammed, “kişiyle aklının ölçüsüne göre konuşunuz,” der. Bu, gerçeğın kişinin anlayabileceğı perdeden anlatılmasıdır. İbnü’l Arabî sözlüğünün önsözünde Suad el-Hakîm, Hz. Muhammed’in bu sözünü, tecrûbenin öznellik düzleminden, başkalarının anlayabileceğı bir düzleme, terimlerle, ibârelerle taşınması gereğı üzerinden alımlar. “Tecrûbe, böylece öznel bir dünyadan, harflerin sınırlarına, ‘akılların ölçüsüne’ iner,” der. Biz, bu ifâdeyi, aşk bağlamında, âşığın gönlünün aynalaşarak varlık kazanması, yani mânânın, sınırlara kavuşarak bir etki-tepki mecrâsı hâline gelebilmesi, âdetâ bir dona bürünerek, kişinin algı sınırları içerisine girmesi anlamında alımlıyoruz. Bu da, tecrûbenin terimselleşmesi kâbilindendir ve, maddenin mânâyla buluştuğı yerde, gerçeğı ele gelir kılar. ‘akılların ölçüsü’ kavramını bu çağrışımla kullandık.) inmiş ve varlık kazanmış

olur. Bu anlamda gönlün dünyevî olana eğilimi, böyle bir buluşmayı olanaklı kılacak düzlemi oluşturur.

Sonuçta, vahdet algısıyla varlıklardan zuhur eden Allah, bu yolla, mâşuğun yansıması ile varlık kazanmış olan gönülden de zuhur edecektir. Buna göre, mânevî aydınlanma yaşayan kişinin, kendisini Allah'ın sonsuz tekliğine karışmış hissetmesinin temelinde, tersine bir oluşla, ilginç şekilde, maddenin mânâyâ evrilmesi değil, mânânın maddeleşmeye olan eğilimi vardır, demeliyiz.

1.1.12. Mânevî Aydınlanma

Samiha Ayverdi'nin romanlarında manevî aydınlanma, bu deneyimi yaşayan kişileri ,hayâtı gerçek mânâsı ile anlayan, onun zaaflarından, esaretinden kurtulmuş bir hale getirir. Romanlarda, mânevî aydınlanma ânı bir çeşit çarpılma, benliğinden soyunma, yeniden doğma anıdır: *Ateş Ağacı*'nda Juliette, bu 'hayret verici değişiklikten sonra bizzat güneş olmuş'tur. (Ayverdi, 2009a: 175) *Batmayan Gün*'de Aliye ise, babasına yazdığı bir mektupta: “ Şaşıyorsun değil mi baba? Şaşma, inan ve sevin! "On gün içinde bir ruh inkılâbı olur mu?" diyeceksin.On gün değil, bu inkılâp için on dakika, yok yok, bir lahza, tek bir lahza bile kâfi... Bilmez misin, bin inkılâba vâsita bir rûzigâr olur... derler.” (Ayverdi, 2004a:145) der. Mânevî bünyesi böyle bir aydınlama için hazır olan, kişi için Manevî aydınlanma, yanış süratine benzer bir süratle gerçekleşir ve bir çeşit ölüm ve yeniden diriliş haline gelir: “Fakat ben öldüm, kızın Aliye'ye şimdi başka bir âlemin mutlak bir zevk diyarının kapıları açıldı. Artık beni eski hüviyetimde arama!” (Ayverdi, 2004a:146) *Yaşayan Ölü*

romanında, Şevket Bey'in hisleri Aliye ile örtüşür. O da hüviyetinin bir lahzada değişmesi deneyimini: "İşte o zaman göz kesilen bütün zerrelere içime baktım. Artık bu iç, ne evvelki şerefli, İtibarlı adama, ne de sonraki düşkün, zelil, behîmî mahlûka aitti. Hakîkaten kıyametler geçirmiş, hiç tanımadığı bir zevk, hiç tatmadığı bir sükûn, hiç sefer etmediği bir cihâna gitmişti." (Ayverdi, 2009b : 245) sözleriyle ifade eder. *Mesih Paşa İmamı* adlı romanda, Halis Efendi'nin mecâzî aşktan hakîkîolana ulaştığını görmeyiz. O "sarı örgülerini başına dolayan ve tersine yatan kirpikleri kaşlarıyla öpüşen bağından çözülmek, vâdi-i mukaddese yaklaşmak" istemez.(Ayverdi, 2000: 215) Buna rağmen aşk duygusunun onda yarattığı etki kişiliğinde yarattığı köklü değişim nedeniyle benzer bir tarzda algılanır: "Kendisini, postu yandığı için tekrar kuzu donuna bürünemeyen peri kızına benzeterek, âşık olmadan önceki hüviyetinin yok olduğunu söyler: "ikinci hüviyetini kaybetmiş ve bambaşka bir adam olmuştu. Amma varlığını çalıp ateşe veren el kimin eli idi?"(Ayverdi, 2000:179)

Romanlarda, bu aydınlanma anı içerisinde kişi, zaman ve uzamı yitirerek kâinatı tek notada algılar: "Gök, yer, ay, güneş bütün kâinat birer hayal!.. Tek hakikat yalnız o...Ne yer, ne gök, hiçbir şey yok... Hatta ben de yokum. İki de birde "sen, ben" diye söylenerek ikilik yapan gönlüm de yok. O halde bu kuvveti görüp duyan kimdir? Kendi... Gene kendi!.." (Ayverdi, 2004a:182) Bu an, gözlemleyeni gözlemin kendisi hâline getiren, varlık ve yokluğun eşitlendiği bir ândır; Bununla birlikte bu, yokluk olgusunun tasavvufî felsefede anlamı Hint mistisizmindeki 'hiçlik' değildir: " islam tasavvufunda kul hiç olmaz, hiçin yerine Allah'ın sıfatları geçer"(Cebecioğlu, 2009: Fenâ maddesi). Bu bağlamıyla mânevi aydınlanma,

Allah'ın sıfatlarıyla sıfatlanarak fenâ bulmanın, ruhi olgunluğa erişmenin ifadesi olmuştur.

1.1.13. Madde-Mânâ Birlikteliği

Samiha Ayverdi romanlarında, hayatın her iki cephesine de değinir ve madde ile mânâyı, bir bütünün birbirini anlamlandıran iki yarısı olarak görür. Bu bir anlamda mânânın maddeleşmeye olan yatkınlığı ile ilişkilidir. Mânâ, madde ile örtüldüğünde hareket kabiliyeti kazanarak, dar ölçekte insan; geniş ölçekte toplum için değer üretir hâle gelir. Bu ikisinin ayrı düşmesi mikrokozmetik ve makrokozmetik ölçekte sonuçları olan, bireysel ve toplumsal buhran ve çöküşlere neden olacaktır.

Kenân Rifâî'nin, Kur'an-ı Kerim'de, Kamer Sûresinde geçen “şakku'l kamer (ayın bölünmesi)”, ifâdesine ilişkin şu yorumunu yukarıda dile getirdiğimiz, madde-mânâ birlikteliğinin bozulması, bağlamıyla okuyabiliriz: “Kamerin bölünmesi, Kaşanî tefsirinde kıyâmetin yaklaştığına delil gösterilmiştir. Bir de ayın iki çehresi vardır. Biri görünen, nurlu yüzü ki bu, rûhu temsil eder. İkincisi görünmeyen yüzüdür ki karanlıktır ve nefis'e benzer. Kısaca kamer gönüldür ve gönül, biri ruh, biri nefis, iki zıt âlemi kendinde toplayandır.” der ve bağlamı *Mesnevî*'nin ilgili beyitlerinin gerektirdiği gibi sürdürür: “Bunun içindir ki îmânı gönlünle tâzele, dilinle değil...”(Rifâî, 2009a: 148). Kenân Rifâî bir başka eserde ‘ayın bölünmesi’ ifâdesinin işaret ettiklerine kaldığı yerden devâm eder gibidir: “Ruh yalnız olarak bir şey bilemez. Nefis de yalnız olarak bir şey bilemez. Sanki biri kör, diğeri topaldır. Şeffaf olan camın arkasında karanlık olmayınca yüzünü görebilir misin? Ruh ile nefis de bir olmalıdır ki, Rabbini görebilsin. Ten rûha bir siper gibidir. İşte canın

arkasında tenden bir siper olmayınca cânânın da aksini göremezsın.” (Rifâî, 2009b: 583)

Madde-Mânâ Birlikteliği olgusunun Samiha Ayverdi’nin eserlerindeki yansımalarını ‘İnsanın Tekîbi: Ruh ve Beden’; ‘Bilgiye Ulaşma Yöntemi: Akıl ve Gönül’; ‘Bilginin Mâhiyeti: İlmî Birikim ve Hikemî Duyuş’ bağlamlarında incelemek mümkündür. Sâmiha Ayverdi, eserlerinde, madde ve mânânın birbirini bütünleyen öğeler olduğunu, kimi zaman roman kişilerinin hayatlarıyla, okur tarafından gözlemlenilir kılarak; kimi de iç konuşma ve diyaloglarla felsefî çıkarımlar hâlinde romanlarına yansıtmıştır.

1.1.13.1. İnsanın Terkîbi: Ruh ve Beden

Madde ve mânânın birbirlerini tamamlayan öğeler olması düşüncesi, Ayverdi’nin eserlerinde sıklıkla vurgulanan bir konu olarak eserlerinin önemli bir cephesini oluşturur: “Madde dünyâsının hârikalarını inkâr edip küçümsemiyorum. Fakat ruh dünyâsının, gizli bir kanat gibi bu dünyânın üstüne gerilmiş varlığını da bilmek istiyorum.” (Ayverdi, 2004a: 18 – 19), ifadesinde Ayverdi’nin romanlarına yüklediği işlevden bir parça bulmak mümkündür. Bir diğer romanda ise mutasavvıf bilge tipi olan bir roman kişinin bu niteliği kazanmasının temel nedeni madde ve mânâ ahengini kişiliğinde birleştirmiş olmasına bağlanır:

“O Feyyaz ki ruhla maddenin âhenginden hâsıl olmuş bir kemalle mücehhezdi. Onda, vecdin coşkun ritmi, kafanın mantıklı ölçüsüyle birleşerek idealinin bünyesini kurmuş ve bu ideali, günlük hayâta mâlederek nazarî olmaktan çıkarıp amelî ve yaşayan prensipler canlılığı kazandırmıştı. O, dünyâyâ ruh ve madde izdivacı ile

gelen insanın, bu ikiyi barıştırmak, birleştirmek, tek kuvvet hâlinde toplamakta bütünleneceğini bilen insandı. .”(Ayverdi, 2007a: 93) Bir diğer romanda ise insanın bedeni, ki bu beden nefsi işaret eder, Allah’ın kendisini gerçekleştireceği bir düzlem oluşturmaktadır: “Rabbim, azametini görmek için bana varlığımı iade et! Sana tapmak zevkine kanmak için beni o büyüdü diyardan geçerken kendime bırakma! (...) Sana tapmak için bana vücut lâzım, varlık lâzım!” (Ayverdi, 1997: 268) sözleriyle yansıtılır. Bu varlık, gerçekte, gizli hazinenin bilinmek isteyişini gerçekleştirebilmek üzere ruha giydirilen bedeni; mânânın madde ile buluşmasını imlemektedir.

Samiha Ayverdi, romanlarında maddeyi mânânın seyrine hat çeken, bu yolla onu düzenleyen, kontrol altına alan bir öge olarak işler. Ruh-beden birlikteliğine bakışı da bu düşüncüyü ortaya koymaktadır: “... cisim, ruhun başı boş, hür ve müstakil seyrine bir hat çekiyor, düzen ve muvâzene âleti oluyor,” (Ayverdi, 2009a: 39) diyerek bu durumu Cemil’in dikkatinden sunar. Bir diğer romanda ise, insanın, maddenin yüzeyselliğine indirgenemeyecek varlığı, bir işin başarılmasında ruh ve bedenin etkinliğini eşitleyen şu ifâdelerle dile getirilir:

“İnsan kalıplı cesedi ve kalıpsız ruhu ile müştereken hareket ederek bir işi başarıyor,(...) Nasıl ki bir sümbülü elimize alıp, bu sümbüldür; bu da kokusudur, diye birini bir tarafa birini öteki tarafa ayıramıyorsak, insan da cesedini gösterebiliyor, ruhunu cevherini göstermiyor. Şu halde îman denen esrarı ben sana nasıl elimle tutup göstereyim?”(Ayverdi, 2007a: 35 – 36)

Samiha Ayverdi’nin romanlarında ruha yönelmek onu olgunlaştırıp güzelleştirmek insan olmanın temel gereklerinden biri olarak işlenerek “Biz, çoğumuz, ağacından ham koparılmış bir elma, bir portakal gibiyiz. Şekli karar

bulmuş, fakat içine tam lezzet gelmemiş bir elma, bir portakal. Halbuki elimizde tutup evirip çevirdiğimiz bu portakal ve elmadan asıl maksut olan, lezzet değil midir?”(Ayverdi, 2009a: 43) denilirken, bir diğer romanda yer alan:

“- O niçin görülmüyor, niçin bu kadar vahşî ve bizden uzak?

--Herhalde pek uzak olmasa gerek, onu gözleyecek yolu bilmeyen biziz. Çok defa aradığımız önümüze gelir fakat biz bahtsızlar onunla aşinalık kurmayı bilmeyiz.” (Ayverdi, 2007a: 125 – 126) şeklindeki karşılıklı konuşmada, mânâsı ile bilişik kuramayan insanın şikâyeti ve buna verilen cevap, mânevî bünyenin geliştirilmesinin de bir yönteme dayandığı; kendiliğinden olmayacağı görüşünü vurgular.

Ayverdi, ruhun sanat eserinin yaratılmasındaki etkinliğine: “Bence ne mânâsız şekil ne de şekilsiz mânâ bir kemal âbidesi olabilir. Şüphe yok ki şekli vücûda getiren mânâdır. İnsanlar ruhlarıyla mânâdan, kalıplanyla da şekilden zevk alırlar.” (Ayverdi, 2007a: 126) ifadesi ile değinirken, art planda, materyalist felsefeye yönelen eleştiri okları dikkat çeker. Romandaki bu yaklaşımı sadeleştirecek olursak, materyalist felsefenin kültürel gelişmenin temeline kapitali koyan; yani fikrî olanın temelini maddede arayan zihniyetinin karşısına, maddenin varlık sebebinin mânâ olduğu görüşünün konulduğunu görürüz.

Gerçekte, insanın maddeden ibaret olması, onun insanlığı ile ilişkisini koparıp sırf şekilden ibaret kalması anlamına gelmektedir: “Zarfın gayesi mazrufa mâlik olmaktır. İnsan, güzelliğe, asalete, zenginliğe, şerefe, hatta bilgi ve hünere de mâlik olsa, mânâ ile dirilmedikçe bir heykelden ibarettir.”(Ayverdi, 2009a: 117) *Batmayan Gün* adlı romanında ise bu görüş, merkezî kişi Aliye’nin dikkatinden şöyle sunulur:

“– Ben insanların, hayat malzemesi olarak yalnız müspet bilgilerin dört duvarı arasında dönüp dolaşmalarını, dörtbaşı mâmur bir hayat için kifayetsiz bulu yorum. Herhalde "insan" nâmına hak kazanmak için mânâ hududuna yaklaşmak lâzım, belki de elzem! Bence mankenle insan arasında ne fark varsa, manevî bilgi sahipleriyle maddeden başka varlık görmeyenler arasında da aynı fark mevcut...” (Ayverdi, 2004a: 65 – 66)

Ateş Ağacı adlı romanda merkezî kişi Cemil’in ifadesi madde ve mânânın birbirini tamamlayan parçalar olduğu görüşünün net örneklerini oluşturmaktadır. Cemil, “Madde, mânânın kapısıdır, kaftanıdır” der. Bu yaklaşıma göre, kapıyı açacak anahtar ve kaftanı kuşanan vücut ‘mânâ’dır: Mânâ olmazsa kapı duvara açılır ve kaftan boş kalır. Yazar Cemil’i kendi yansıtıcı bilinci kıldığı bu roman kesitlerinde, “Madde yoldur; mânâ hedeftir.” (Ayverdi, 2009a: 116) derken, madde ve mânâyı birbirini tamamlayan öğeler olarak görmektedir. Maddeden maksut mânâdır; ama bu durum maddeyi önemsizleştirmez, zira o, mânâyâ ulaşmada araçtır yani işlev sahibidir.

Ayverdi, madde- mânâ birlikteliği olgusuna kimi zaman roman kişilerinin diyalogları içinden gösterme yöntemi ile yer verir. Görüşü ifade etmekte sıklıkla benzetmeliklere yer verilmesi, konunun gösterme yöntemi ile ortaya konulduğu roman kesitlerinde sanatkârane üslup özelliklerinin görülmesini kolaylaştırmaktadır:

“– Mesut insanlar gibi konuşuyorsunuz Cevat Bey!

– Elbette mesudum. Hem de çok mesut... Çünkü saadeti maddî değerlerde aramıyorum.

– O halde bütün zevkiniz mânâdan ibaret...

– Galiba latife ediyorsunuz Aliye Hanım... Maddî zevklerden niçin baş çevireyim? Tabiatın bahşettiği güzellikleri tepmeye sebep ne? Yalnız şu var ki, mânâ zevki ummansa, bunlar katrelerdir. Maddî hazlar bir damla su gibi süratle uçup gider. Halbuki mânâ denizinde yüzün, kovanızı daldırıp istediğiniz kadar alın; bitmez, tükenmez.” (Ayverdi, 2004a: 64)

1.1.13.2. Bilgiye Ulaşmanın Yöntemi: Akıl ve Gönül

Ayverdi romanlarında akıl ve gönül birlikteliğini hayatı anlamının temel bileşeni olarak görür. Maddenin mânâyâ ulaşmada gereksiz olmayıp, onu kayıt altına alarak dünya düzleminde değer üreten bir dinamik haline getirdiği düşüncesini benimser.

Samiha Ayverdi kâmil-i insan olma yolunda çizdiği Cemil karakterinin dilinden görüşlerini dile getirirken: “Aşk, tek ve ölümsüz aşk, akıl gözünün dürbünüdür; göz için görülmesi imkânsız olan uzaklıkları bir dürbün nasıl görülebilir hâle getiriyor ve aradaki me sâfeyi hiçe sayıyorsa, sonsuzu gören mercek de, aşıktır. Şu da var ki bir astronomin elindeki teleskop, nihayet semavî hâdiseleri görebilir; fakat aşkla kuvvetlenmiş bir göz için görülmeyen hiçbir gizlilik yoktur.” (Ayverdi, 2009a: 128) demektedir. *Batmayan Gün* adlı romanda ise “Cüz’î olan akıl, küllü idrak edemez, mazurdur. Şu var ki, akılla her şeyi yapmak, bilmek mümkün olduğunu zanneden insan, sen ve senin gibiler mazur değilsiniz.” (Ayverdi, 2004a:78) denilmektedir. Ayverdi bu noktada akıllı küçümsemez; onun hakikate varma yolunda önemli bir araç olduğunu, fakat amaçlaştırılmaması gerektiğini dile getirir. Akıllı amaçlaştırmak plastik bir emzikten doyurmasını beklemeye denktir. Cemil, *Ateş*

Ağacı romanında hayatı akılla anlamlandırmaya çalışan kitapçı İzzet Efendi'nin düştüğü ikilemi yorumlarken: “Ananın ak sütü aşktır. Akıldan delil isteyen, akılsızlıktan kurtulmaz. O akıl ki çocuğu yoran ve oyalayan bir kuru emziktir.” İfadesi akla biçilen işlevin ne olması gerektiğinin önemini vurgular.

Akılla varılan bilginin amaç olduğu düşüncesi, kişiyi asıl hedefinden alıkoyar. Akıl kişiyi gönlün sırlarına giden kapıya kadar götürebilir; fakat ona burdan öteye geçiş yoktur: “O akıl ki gönül âleminin sırlarına varan kapının Önünde kör bir dilencidir.(...)Akıl, fersiz bir kandile benzer; hafif bir rüzgârla sönüp giden bir kandil. Halbuki hilkatin esrarı dünyâsını görmek için, sönmeyen bir meşale lâzımdır. Bunun da aşk olduğunu söylersem gene İzzet Efendi'yi hiddetlendirir miyim acaba?”(Ayverdi, 2009a: 73) ifadesiyle, Samiha Ayverdi, benimsediği görüşü iç konuşma yöntemiyle, Cemil'in bakışı içinden aktarmaktadır.

1.1.13.3. Bilginin Mâhiyeti: İlmî Birikim ve Hikemî Duyuş

Samiha Ayverdi romanlarında ilmî bilgilerin hayatı anlama yolundaki yetersizliğini sıklıkla dile getirmiştir. Romanlarda merkezî kişilerin ortak özellikleri gözden geçirildiğinde, bu kişilerin çağdaş esaslara uygun bir şekilde eğitim görmüş, toplumsal bağlamda üst sınıfa mensup, üniversite mezunu, aydın kimseler olduklarını görmekteyiz. *Batmayan Gün*' de Aliye' yi bu bağlamda ele alarak:

“Onun gibi küçücük yaştan beri sâdece zihnî ve aklî bir disiplin içinde yetiştirilmiş olan bir kız, neden müspet ilimlerin Önünde diz çöküp kalmıyor da, büyük bir istek ve telâşla iç âlemin düğümlerini çözmeye çalışıyordu?” (Ayverdi, 2004a: 34) der.

Ayverdi romanlarında bu aydın insanları manevî bir arayış içerisinde öykülerken, ilmî bilgilerin hayatı anlamak için yeterli olmadığını, “Çocukluğundan bu zamânâ kadar müspet bilgilerin her geçen günle biraz daha yekûnu kabaran izdihamı içinde (Âlem ve Âdem) muammasına ve hilkatin sırlarına parmak koyan, işaret eden tatmin edici bir fasla tesadûf etmemişti.” (Ayverdi, 2004a: 36) diyerek dile getirir. Bu alıntılar 25 yaşında bir genç kız olan merkezî kişi Aliye’nin arayış ve sorgulamalarına ışık tutmaktadır. Ayverdi aynı soruları orta yaşlı doktor ve felsefecilerin; sanatçıların dilinden de yansıtır. *Batmayan Gün*’de: “Hocamın mikroskop önünde bütün vaktini çürütmemesine şaşma. Hayâtın dış yüzüne âit bilgiler, onun metafizik enginliklerden gelen enerjisine bir karşılık, tatmin edici bir cevap olamaz.” (Ayverdi, 2004a:78) denilirken, *Son Menzil* adlı romanda, kitabî bilgilerin sınırlılığı: “Kitaba olan düşkünlüğü altı yedi seneden beri onu bu sessiz ve âsûde muhitte işba hâline getirmiştir. Fakat o okumak fırsatını kaçırmamasına rağmen gene de «Derya benim katremdir, aşk oldu seyran bana» diyen Niyazı gibi; raf raf, yığın yığın kitaplar için, bunlar benim hararetime karşı bir yudum su... deyip geçer.” (Ayverdi, 2007a: 30) ifadeleri ile românâ yansır. Bir diğer romanda “Sen ise akıl yordamıyla yakaladığın bilgilerin, aydınlıkta görülen bilgiler yanında ne zavallı şeyler olduklarını bilmiyorsun. İlim diye isimlendirilen bilgilere mabut gibi tapma!” (Ayverdi, 2009b : 60) denilerek, dış dünyayı anlama yönteminin, tek kanatlı olmaması gerektiği vurgulanır. Bir diğer romanda, kişinin bütünsel benine kavuşma uğraşısında, kitabî bilginin yetersizliği bir benzetmelik üzerinden “– Kul yasağı, sıtmaya yakalanan adamın titremesini kesmek için sırtını örtüp bastırmaya benzer; eğer şifâ lazımsa hastalığı içinden kesecek ilâcı bul.” (Ayverdi, 2000: 115) denilerek dillendirilir.

Romanlarda manevî arayış içerisinde girmenin gereksiz bir uğraş olduğu; kişilerin dikkatlerini bu tarz metafizik konular üzerinde toplamalarının meslekî başarılarını sarsacağı görüşünün yanıtı: “Sana kaç tane diplomat, edip, kaç tane asker, âlim, kaç tane musikişinas, memur göstereyim. En yakın misal dayım. Bu faal adam iyi bir çiftçi olmakla beraber, belki de dünyâda eşi olmayan bir hattattır. İş böyle olunca, iç bünyemizi olgunlaştırmanın, herhangi bir mesleği köstekleyeceğini nasıl düşünebilirsin? Bu bir yaratılış ihtiyâcıdır.” (Ayverdi, 2004a:76) ifadesi ile roman düzlemine yansıtılır.

Ayverdi romanlarında ruhu doyuracak olan hikemî bilgilere ulaştıracak bir arayışın önemini sıklıkla vurgular: “Dünya, kafa ve ruh bilgisinin baş başa yarış edeceği bir meydandır. Hangi yarış meydanında tek at koşturulur?” (Ayverdi, 2004a:112) ifadesinde "kendini bilme ilmine" de bir yer ayrılması gereği vurgulanmaktadır.

“O muazzam kuvveti tanımayan her zavallının bilgisi, ilmi, kör elindeki asâ gibidir.” (Ayverdi, 2004a:183), “– Büyük, küçük, bütün bilgilerden maksat aşktır. Her şeyin muhteviyatı onu tâlim eder, ona zemin hazırlar...” (Ayverdi, 2004a:253) denilerek de bu durum dile getirilmiştir.

Bu noktada başarılı olmakla insanlık vasfını kazanmış olmak birbirinden ayrılır: “Evet, insan her sahada cemiyete faydalı olabilir. Fakat her cemiyete yardımı dokunan kimsenin her zaman mükemmel bir insan olması îcap etmez. Ancak lâzım olan, hem cemiyete, hem de kendini bilmekle, kendine faydalı olmaktır. Esasen kendini bilen kimse hiç şüphe yok ki, cemiyeti de kendinden hâriç saymadığı için etrafına da faydalı olur.” (Ayverdi, 2004a:239) Böylece, ‘kendini bilen’kişi – ki

anlaşıldığı üzere, yapılan bu alıntıda ‘kendini bilme hali’nin çağrışımsal gönderimi ‘rabbini bilme hali’dir- toplum için faydalı olmak işlevini de beraber elde eder. Şu ifadeler de bu açıklamamızı doğrular niteliktedir: “Öyle kuşlar vardır ki, havada uçarken avını yakalar. Bunlar nafakalarını başka bir işle meşgulken topladıkları gibi, hayâtın icapları ile haşır neşir olmuş nice kimselerin de, bu meşgaleleri arasında manevî gıdalarını ele getirmelerine şaşmamalıdır.” (Ayverdi, 2004a:257) Ayverdi romanlarında, bireyi donatıp, zamanlar üstü bir fayda mecrası haline getirebilecek ideal bilgi edinme biçimi ilim ve hikmetin birlikteliğiyle olur. Mânâyâ ilişkin olan yok sayılamayacağı gibi, bilimsel gelişmelerden de uzak kalınmamalıdır. “...bir İngiliz filozofu olan Hume’da, şüphesiz ilim meyli hâkimdir. Halbuki William Black’da ilme karşı şiddetli bir husûmetle, derin bir hikmet ve irfan birleşmiştir. Fakat hükemânın çoğu, ilimle hikmet ihtiyâcını birlikte duymuşlar ve her ikisinde de yedi tûlâ sahibi olmuşlardır. Mevlânâ ve Eflâtun gibi.”(Ayverdi, 2005a: 40) ifadesi ile Doğu kültür dünyasının hem nedeni hem de sonucu olan düşünürler, ideal olanın simgesi olarak sunulurlar.

Ayverdi romanlarında, maddî bilgiyi, insanlığa hizmet eden bilimsel gelişmeleri küçümsemez; fakat onunla yetinilmesinin, bireyin mânevî boyutunun körelmesine neden olacağı görüşünü romanlarına taşır. Bir yandan “İlimle irfan mukayesesine gelince, faraza suların dengesi kânunlarını keşfedip, bize tâlim eden dahînin imdadı olmasaydı, hangimiz, bulunduğumuz yere kadar bir damla su akıtabilirdik? Keza beşeriyet, başları üstünde ateş saçan yıldırım hâdiselerine karşı koyacak bir Franklin’in gelmesini asırlarca beklemedi mi? Ve keza bütün fen hârikalarını hep birer müstesna insan vücûde getirmede mi?”(Ayverdi, 2005a: 42) derken diğer yandan, sağladığımız bu gelişmelerle mekanın ve zamanın gerçek

mahiyetine sirayet edebilmekten ne denli uzak olduğumuzu vurgulayarak “mekânın hudutlarını bile aşamadığımız gibi, zaman dahi akıl kuvvetimizi, henüz tahakkuk etmemiş şuurunun eşiğinde durdurmaktadır. Bence bir Gerçek Çelebi'nin kapısını zorlamak ve içeri girmek, ilmin bir köstebek yuvasına benzeyen dar ve karanlık zindanında hapsolmaktan yeğdir.”(Ayverdi, 2005a: 47) ifadesiyle de bilimin gelmiş olduğu noktanın; yaradılışın pek küçük bir noktasını aydınlatabiliyor olduğu vurgusunu yapar.

Ayverdi romanlarında kişiyi insan kılanın tek başına, bilgi küresinin genişleyen hacmi olmadığını vurgular: Bu durum, *Batmayan Gün*'de: “Bilgi şebekesini manevî bir hatla gayba bağlamış olanlardan başka, bütün insanlar, âlim, câhil, ne olurlarsa olsunlar hepsi de, ölüm kasabının keyfini bekleyen sürü gibidirler.” (Ayverdi, 2004a: 66) açıklamasıyla ifade edilirken bir diğer romanında maddî bilginin mânânın enginliğini işaret eden niteliği: “Bence beşeriyetin dayandığı ve yardım umduğu aklî ve maddî bilgiler, bu nakliyat ve akliyat âlemini hakikat dünyâsından ayıran duvarın öte tarafında olup bitenleri gözlememiz için omuz veren bir arkadaş mâhiyetinde.”(Ayverdi, 2005a: 173)sözleriyle ifade bulur. Benzer bir düşünce “İlim, madde çemberini aşıp vicdâniyet hududuna sıçramadıkça esaretten başka bir şey değildir. Bir insanın, derûnî⁵ varlığı ile aşinalık kurması, vicdanî hayâtın rehberliğini elde etmiş olmak böylece de, gerçeklerle biliş tutmak demektir. ”(Ayverdi, 2009a: 59) şeklinde ifâde bularak, müsbet ilimlerin önemsenmesi; fakat bilgi edinme yönteminin maddenin olanaklarıyla sınırlandırılmaması gereğine vurgu yapılır.

Müsbet ilimler gerçek işlevlerine, mânevî boyutuyla bilişğini kesmemiş kimselerin ve toplumların yaşantısında kavuşurlar. Bilimsel gelişmelerin en kusursuz şekilde yürütülmesiyle başı arşa değen nice medeniyetler, körelmiş mânevî

yaşantılarının bedelini, hizmetlerine verilmiş olan maddenin boyunduruğuna girmekle, onunla yükselen medeniyetlerini; onu yitirmemek üzere bombalayıp uçurmakla, yok etmekle ödemiş, Allah'ın varlığını, bir fantezî olarak gören devletler nihayet, evrenin yaratılmasından maksut olan insan varlığına biçtiğı değeri; şehirleri karınca yuvalarını tekmeler gibi bombalamakla göstermiştir. Sonuçta, bu bağlamıyla müsbet ilimlerdeki gelişmelerin insanlığa, az sonra kendi üstüne kapaklanmayacak bir medeniyet kazandırması; mâneviyetle kurulan bağ ile, Allah'ın varlığının insandan yansıdığı düşüncesinin hiç değilse ilmen anlaşılır kılınması, benimsetilmesi yolu ile mümkün olacaktır.

1.2. Toplumsal Konular

1.2.1. Medeniyet olgusu

Samiha Ayverdi'nin romanlarında temel sorunsal bireyin tasavvûfî temelli manevî arayışları; yani bireyin içsel dönüşümü olsa da, Ayverdi bireyi, medeniyet değiştirmekte olan ya da değişimin sonuçlarının gözlemlenebilir olduğu bir toplumsal yapı içerisinde çizerek, sosyal meselelere de değinmiştir.

Ayverdi'nin romanlarında medeniyet olgusunun dönüşen toplumsal şartlar içerisinde verilmektedir. Bunun romanlarda şöyle bir karşılığı olduğunu gördük: Ayverdi'de medeniyet, dingin felsefî bir söylem içerisinde ilkeleri belirlenmiş bir kavram olarak yer almaz da bir oluşu yansıtır: Kırılan geleneksel tarihî değerler zincirini, toplumsal çözülme ve yeniden yapılanma sürecini ifade ederek süreciyle birlikte dönüşen, okuyucunun ve roman kişilerinin sorguladığı ve yeniden tanımlayıp anlamlandırdığı bir eylem adı haline gelir.

Kırık bir kapı tokmağı, tozlanmış bir döşeme ya da ayaklı petrol lambalarının arasına bırakılmış balo kukuletasının oluşturduğu kompozisyon, bu öğelerin tasarımsal anlamlarını işaret eden; Doğu ve Batı medeniyetleri ile gelenek ve modernlik üzerine düşündüren sinematografik birer kare olarak romanda yer alır.

Diğer yandan, medeniyet olgusu, eleştirel bir bakışla, edebiyat, siyaset alanlarını da kapsayarak bir sosyal çatışma motifi içerisinde karşılıklı konuşmalarla verilir. Bu gibi roman kesitlerinde, Samiha Ayverdi görüşünü, roman kişilerini yansıtıcı bilinç kılarak dile getirir. Kimi roman kişileri yalnız bu amaçla romanda

görünüp kaybolurlar ki bu durum Samiha Ayverdi'nin romanın gerçeklik dokusunu zedelememek üzere başvurduğu bir yöntemdir.

Samiha Ayverdi medeniyet kavramına yaklaşımını “Bilindiği gibi, medeniyetleri bütünüyle şu veya bu kavme mâl etmeye imkân tasavvur edilemez. Zîra fikrî unsurlar ve içtimaî gerçekler, çok defa filân veya falan muhîtin mahsûlü olmaktan ziyâde, müşterek medeniyetlerin meyvesi demektir.” (Ayverdi, 2006: 223) diyerek açıklar; her ne kadar medeniyet toplumların ortak meyvesi ise de , toplumlar ‘medenî’ değerleri benimsemek yolunda kendi tarih, gelenek ve göreneklerine karşı duyarlılıklarını korumak noktasında uyanık olmalıdırlar ki tarih sahnesindeki asıl yerleriyle bilişikleri kesilmesin. Bir başka eserinde bu konuyu, "Bir cemiyet için târih, yüzünü seyredebileceği tek cilâlı ayna, tek doğru konuşur şahittir.” (Ayverdi,2008b: 70) diyerek ifâde etmiştir. Samiha Ayverdi'nin romanlarına, tarihinden habersiz insan kitlesinden sızan tipler, onun bu konuya verdiği önemi vurgulamak üzere, elverişli durum ve olay kesitleri içerisinde konumlandırılırlar.

Ayverdi medeniyeti, uzlaşan değerlerin oluşturduğu bir üretim olarak görmektedir. Bu görüşünün roman düzlemine farklı bağlamlarıyla yansır: “Medrese, şarkı tanıdığını zanneder; fakat ondan fersahlarca uzaktır. Siz de garbı tanıdığınızı sanırsınız; fakat garptan binlerce defa geridesiniz. Garp, bugün hakîkî şark ruhuna hasret duyduğu fakat bir türlü tenezzül edip bunu îtiraf edemediği için hoşnutsuz, sinirli ve şaşkındır. Şark da, hakîkî garp tekniğine ve maddeciliğine omuz silktiği için harap, yıkık, geri ve tasalıdır. Eğer ihtiyar dünya bir kurtuluş, bir kendine geliş hamlesine muktedir olabilirse, bu iki fikir kutbunu bir zıfak halvetine terkedip döl beklemelidir.”(Ayverdi, 2000: 73) Bu ifadeler, medeniyet olgusunun sosyal çatışma motifi içerisinde yansıdığı bir tartışmada; miheng taşı konumundaki bir roman

kişisini yansıtıcı bilinç olarak kullanan Samiha Ayverdi'nin kendi görüşleri olmaktadır.

Samiha Ayverdi romanlarında medeniyet olgusuna yapılan değinileri, 'Geleneksellik ve modernlik çatışması', 'Batı medeniyetinin olumlu yönlerinden faydalanmak' , 'Doğu medeniyetinin Batı üzerindeki olumlu etkileri' alt başlıkları hâlinde ele alabiliriz.

1.2.1.1. Geleneksellik, Modernlik Çatışması:

Ayverdi'nin, geleneksellik ve modernlik çatışmasını ele alırken geliştirdiği temel bakış açısı, Türk islâm medeniyetinin ve tarihinin, Batı medeniyeti karşısında önemsizleştiriliyor olduğudur. Samiha Ayverdi Millî Kültür Meseleleri ve Maârif Davamız adlı eserinde, Batının maddeye dayanan realist karakterli medeniyeti karşısında sinen ve küçüklük anlayışına tutulan toplumumuzun, kurtuluşu, yeni gireceği medeniyette erimekte, tarihsel birikimini, olduğu gibi bir köşeye soyunarak hüviyet ve şahsiyet değiştirmekte sandığını, (Ayverdi, 2006: 225) dile getirir. Bu saptama, hem bir sonuç hem de bir neden bildirmesi bakımından önemlidir: Birinci gönderme, köklü bir medeniyeti topyekün atmak istemenin tarih bilincinden yoksun olmanın bir sonucu olarak ortaya çıkmasıdır. Ayverdi, tarih bilincini, millî iftihar ve hâtıraların uyandırıcı ve öğretici durağı (Ayverdi,2008b: 71) olarak görür. Şu durumda, er vesîle ile günlük hayâtın içinden konuşan ve her fırsatta bireyin eline bir ölçü veren de bu bilinçtir.

İkinci olarak, toplumun bu silkercesine atma çabasının sonunda sosyal yapıda, toplumun endazesini kaydıran bir boşluğun ortaya çıkmasıdır. Ayverdi, bir diğer

makalesinde bu konuya ilişkin eleştirisini şöyle dile getirir: “Ama biz! Evet, bizim fert olarak da, cemiyet olarak, millet olarak da kenarına köşesine sarılıp boğulmaktan kurtulacak nemiz kalmıştı?” (Ayverdi,2008b: 267) Bu noktada, Ayverdi, aydınların toplumsal sorumluluklarını da sorgular. Ona göre, birkaç dil bilen yeni Türk aydını, mânevî değerlerin toplum için önemli dayanaklar oluşturduğunu ya bilmemekte;ya da görmezden gelmektedir. Samiha Ayverdi, fikir yazılarında dile getirdiği medeniyet, gelenek ve modernlik hakkındaki görüşlerine ve bu bağlamda olmak üzere, aydınlara ve halka yönelik eleştirilerine romanlarında da yer vermiş, çoğunlukla dünyevî, derinliksiz tipler üzerinden, onların hâl, hareket ve yorumlarıyla, kimi zaman ise Batılılaşmayı idealleştirip, devrimci bir hareket formuna sokmuş radikal tipler üzerinden, bu çok yönlü değer yitimini yansıtmıştır.

Samiha Ayverdi romanlarında Batı medeniyetini geleneksel, millî, dinî değerlerden koparak, havaî bir hayat sürmek olarak algılayan roman kişilerini sunarken, önce onları görüşlerini yansıtabilecekleri durumlar içerisinde resmeder, daha sonra onlar hakkındaki yorumunu özne anlatıcı ya da gözlemci anlatıcı yoluyla doğrudan dile getirir.

Romanlarından birinde, bir toplantıda, caz müziğin durdurulup bir mûsikî eserinin icrâ edilmesine “ – Şimdi de bu... Ne ukalâlık, ne tahammül edilmez şey, ne geri bir düşünce! ” (Ayverdi, 2004a: 54), "Avrupa'nın bütün itiyatlarına kollarımızı açmalı, eğlenceleri, ışıkları, salonlarıyla garba tamamen adapte olmalıyız.” (Ayverdi, 2004a: 116) diyen dünyevi, derinliksiz bilgili câhil, gafil münevver anne tipine yer verirken, okuyucuya, körü körüne batılılaşma meraklısı olan tiplerin genel durumları hakkında da bilgi verir: “Zâten garp hayâtının teşnesi

olan Fikriyeler için bugün oyundan cazip hangi zevk var? Ne sanat, ne fikir, ne ruh hiçbir mevzu, bu zorba ile başedemiyor.” (Ayverdi, 2004a: 118)

Diğer yandan, başka bir romanında, II. Meşrûtiyet dönemi gençliğinin dilinden Batılılaşma isteğinin, idealize edildiğini görürüz. Bu idealde, medeniyetleri uzlaştıran bir yaklaşım söz konusu olmaz: “-(...) kendini şark girdabına kapıp koyuvermiş, artık hiçbir amelî neticesi olmayan Arapça, Farsça, Urduca öğrenen bir adamın fikirleri bana lâzım değil. Eğer söylemekte ısrar edecek olursan, derim ki: Bizim için ya şark, ya garp. Eğer şarklı kalacaksan o başka. Amma garba sarkıyorsak bu, yarı tarafımız şarkta yarı tarafımız garpta kalmakla olmaz. Artık çürümüş, kokmuş şarklılıktan çıkmanın zamanı geldi de geçti bile. Ne yazık ki, bu kurtarıcı cereyan, karşısında sizin gibi çalıdan çırpıdan setler buluyor.”(Ayverdi, 2000: 74) Burada Batılılaşmanın, devrimci bir söylemle, adeta taassuba dönüşmüş olarak romana yansıtılmış olması dikkat çekmektedir.

Ayverdi’nin romanlarında olumsuz bir çehre çizen roman kişileri Batılılaşma çabası içerisinde olanlar değil, Batılılaşmayı yanlış algılayarak toplumsal yapının gereklerini göz ardı edenlerdir. Bir romanında, II.Meşrûtiyet’in ilânı için, fiilen mücâdele eden, Batılı medenî değerleri toplumsallaştırmaya gayret eden idealist bir asker tipi olan roman kişisi, Tanzîmatla birlikte yanlış Batılılaşma yoluna giren toplumu ve kişileri eleştirir, “memleketin siyâsî çehresine olduğu kadar, içtimâî gidişine de kan ağlar”, “çok iyi anlaştığı karısı öldükten sonra belki de, medenîleşmeyi Avrupa’nın arka kapısından koğulan fikirleri kapışmak zanneden bir kadına çatmamak için” (Ayverdi, 1997: 91) evlenmez. Batılı değerleri savunan bu roman kişisi, gelenek ve göreneklerin canlı bir timsâli olan annesi için

“– Bize anam gibi kadın lâzım. Hem ruhen münevver, hem de memleketin başına dert olmayacak çalışkan, şuurlu kadın...” diyerek, geleneksel olanı toplumsal gelişmede destekleyici bir unsur olarak kabûl eder. II.Meşrûtiyet’in ilânından önce Paris’e giderek Jön Türkler arasında fâliyetle bulunan, daha sonra memlekete dönen ve amaç hâsıl olduğundan, asker olarak siyasete karışmamayı yeğleyen bu idealist asker, II.Meşrûtiyet’in ilânından sonra dâvâ arkadaşlarının ve halkın durumunu “Tımarhanede delilerin alkış tuttuğu Nazır’ın hikâyesi”(Ayverdi, 1997: 346) ile açıklar. Bu roman kişinin Meşrûtiyet’in ilânından sonra da önce olduğu gibi ictimâî gidişe “çok üzülüyor” olması, gelenek ve göreneklerin modernleşme isteğiyle tasfiye ediliyor olmasıyla içiçe ele alınır. Bu noktada, Tanzimatla başlayan Batılılaşmanın yanlış uygulamalarla gelenek düşmanlığına dönüşü, en kısa zamanda dönülmesi gereken bir hata olarak göz önüne konulur. Bu noktada vurgu, geleneğin toplumsal düzeni sağlamadaki rolüdür. Geleneklerin halkın gözünde önemsizleştirilmesi, geçmişe gösterilen kayıtsızlıkla birleşerek, “cemiyeti kökünden koparılmış bir nebat” (Ayverdi, 1997: 348) haline çevirmektedir.

Ayverdi’de gelenek ve modernliğin çatışma hâlinde gözlenmesi, geleneği, içerdiği dînî öz nedeniyle modernleşmeye aykırı bulan ve onu toplumsal eylem sahasından silmeye çalışan zihniyetin eleştirisini içerir. XIX. yy.’ın başında, ‘Allah yok, yalnız madde var!’ (Ayverdi, 2000:) diyen bir roman kişisi, varlığıyla, modernlik ve medeniyeti Batı’ya has kılan ve Batı’nın maddeci zihniyetinin gelişmişliğinin temeli olduğunu kabul eden Doğulu’nun yanılgısını işaret eder. XIX.yy.’ın üçüncü çeyreğinde, Batı’nın maddeci zihniyeti kendi üzerine kapaklanıp da bu zihniyetin ürünü olan sömürgeci - emperyal bir savaş patlak verdiğinde, medeniyeti yapan değil yıkanın maddecilik olduğu ortaya çıkacak ve bu durum

Ayverdi'nin romanına şöylece yansıyacaktır:

“...ne hazindir ki asırların üst üste tabakalaşmasından aldığımız netice medeniyet çehresinin gün günden vahşî ve muztarip çizgilerle kasılmasıdır. Birbirine düşman kesilmiş bir beşeriyet... yaptığı tahribatla yıktığı ocaklar, akıttığı kanlarla öğünen azgın, çılgın, öfkeli bir medeniyet...Geçen gün Ekmel'le hem konuşuyor, hem de radyo dinliyorduk. Roma'dan gelen bir ses: Filân şehri tahrip ettik, düşmana ağır zayıat verdirdik... diyordu.Düğmeyi çevirerek sıra ile Berlin'i, Londra'yı, Japonya'yı dolaştık. Hep aynı terane, hep aynı iftihar duyguları. İnsanların, medeniyeti hazmedemeyip kustukları yirminci asrın şu hazin çehresine yarı hayret ve esefle söylendim:

- O düşman, bu düşman... öyle ise dost kim?

- Dost Hak'tır ve onun yakınlarıdır; şunu da ilâve edeyim ki bütün hikmetlerin başı Allah korkusudur.”(Ayverdi, 2005a:42)

Burada vurgu makrokozmetik boyutuyla, maddeyi merkeze alan zihniyetin, insanlık medeniyetini maddî çıkar hırsıyla yok etmesi; yani medeniyet bînasını, mânevîyatın yokluğunun yıkmasıdır.

Bir diğer bakış, aydınların gençlerin durumunu değerlendirirken, durumun ciddiyetini tam olarak kavrayamamalarının, yani yanlış durum tahlili yapıyor olmalarının eleştirisidir. Batının madde temelli medeniyetine duyulan hayranlık kimi aydınlarca, iyimser ve yüzeysel bir nedene bağlanır: Çocuk ve yaşlı arasındaki çatışma, diğer deyişle, kuşak çatışması. Sorunun böyle yanlış açıklanması, pratikte, çözüme yönelik yöntemleri geçersiz kılacaktır. *Mesih Paşa İmamı* adlı romanına bu

durumu şöyle yansıtır: “Eski profesör, gençliğe hak vermekte devam eder. Ona göre yetişip büyümekte olan çocuk, muhîtiyle kendi arasında ölçüsüz bir mesafe olduğunu sanır. Bu zannından dolaydır ki, fikirde, histe, görgü ve düşüncede onu kendisine pek uzak farzeder. Bu sebeple de bir "yeni ve eski" dâvası îcat eder. Yine bu sebepledir ki kendi kısacık ve tecrübesiz idrâkinin hamleleriyle atbaşı gitmeyen her eski, kötü bir şeydir ve bu kötü şey, muhakkak değişmeye, atılmaya, harcanmaya, ihanet edilmeğe lâyıktır.”(Ayverdi, 2000: 144)

Samiha Ayverdi'nin romanına gelenek-modernleşme arasındaki çatışmanın pek dillendirilmeyen bu bağlamını konu etmesi, böyle bir sakıncayı yansıtmak gereği ve kaygısı duyduğunu düşündürmektedir.

1.2.1.2. Batı Medeniyetinin Olumlu Yönlerinden Faydalanmak

Ayverdi, batı medeniyetinin, olumlu yönlerinden faydalanılması gerektiği görüşüne de özellikle eğilmiştir. Batılı devletlerin teknik sahadaki gelişmişliğini, Batının “sanayide, ticârette, iktisatta, ilim ve fende ki inkâr götürmez üstünlüğe” (Ayverdi, 2009c: 58) kavuşmuş olduğunu, dile getirirken, hem bu olumlu gelişmelerden yararlanmak gerektiğini vurgular; hem de Doğulu devlet adamının Batının teknik sahadaki gelişmelerinden baş çevirmiş olmasını ve bunun sonuçlarını eleştirel bir tarzla ele alır. Ayverdi, Maddeyi emri altına alan Batı medeniyetinin, teknik sahadaki başarılarının Doğulu devlet adamları tarafından dikkate alınmamış olmasını eleştirir. Bir yandan, Doğunun bu yaklaşımında, Batının makine medeniyetine karşı, kendi ince ve üstün medeniyetine ilişkin öz güveninin payı olduğunu vurgularken; diğer yandan “Bu rafine ve asil medeniyetin, makinelerin

ayakları altında un ufak olacağına şüphe etmemesi de çok garipti...” (Ayverdi, 2009c: 54) diyerek, Doğulu devlet adamının yanılığını işaret eder. Buna göre, yelken devrinden buhar ve makine devrine geçmek, el ve tezgâh işinden fabrikasyona atlamak, Osmanlı Devletine göre bir çeşit hazırcılık olarak görülerek, onur kırıcı bulunmaktadır. Batılı devletlerin teknoloji sahasındaki gelişmelerini görmezden gelmesi neticesinde, çağının ardına düşen Doğulu devlet adamlarını böylece, bir hayret perdesi ardından eleştirir.

Romanlarına kimi zaman anlatma yöntemi ile açıklama ve çözümlemeler hâlinde; kimi zaman ise gösterme yöntemi üzerinden bu görüşünü yansıtır: “-- Hanımefendi, bize garbın yalnız bilgisi ve medeniyeti lâzım, iğrenç kaprisleri değil...(…) Medenî zevkleri, medenî itiyatları, medenî ahlâkı, hâsılı medenî sosyetenin telakkilerini, aklımız ve millî ölçülerimizle tarttıktan sonra kabul etmeliyiz.” (Ayverdi, 2004a: 117) ifadesinde de yine, şuurlu bir plana dayanan Batılılaşmanın gerekliliği dile getirilmiştir.

Bir diğer romanında uygun olmayanın, “Avrupâî olmanın hakîkî mânâsını anlamadan frenkleşmek”(Ayverdi, 1997: 10) olduğunu vurgularken, bu hakîkî mânâyâ varılması durumunda, Batılılaşmanın toplumsal kazanç sağlayan bir uygulama olabileceği dile getirilmiş olur.

Gözönüne koyduğumuz tüm bu örnekler, neticede, medenileşmenin toplumların kendilerine özgü yapıları göz önüne alınarak gerçekleştirilmesi görüşünü vurgulayan ve Ayverdi’nin ‘Millî Kültür Meseleleri ve Maârif Davamız’ adlı eserinde, “Hakikat şu ki, çeşitli istikâmetlerde inkişaf etmiş, böylece de çeşitli medeniyetler görmüş ve görececek olan dünyâda, bütün cepheleriyle birbirine üstünlük iddia edecek bir medeniyet yoktur. Beşerî faaliyetler, her istikâmette ve aynı

zamanda ve aynı ölçüde inkişaf ve tahakkuk edemez. Böyle olunca da, bir cephesiyle iptidaî görünen bir medeniyet, diğer cephesiyle inkâr götürmez bir üstünlük arzeder.” (Ayverdi, 2006a: 225) şeklinde yer alan görüşünün, roman kurgusu içerisinde ifâde bulmasıdır.

1.2.1.3. Doğu Medeniyetinin Batı Üzerindeki Etkileri

Ayverdi, Milli Kültür Meseleleri ve Maârif Davamız adlı eserinde, Batının rönesansını; ancak Bağdat, Suriye ve Mısır gibi Doğu medeniyetinin kültür merkezleriyle temasından sonra yapabildiğine değinmiştir. (Ayverdi, 2006a: 225) Batı karşısında küçümsenen Türk- İslam medeniyetine özgü değerlerin, dünya kültür tarihi içerisindeki yerini hatırlatmak kaygısını romanlarına taşır. *Mesih Paşa İmamı* adlı romanında, Ayverdi’nin değindiğimiz görüşünün roman düzleminde sosyal çatışma motifi içerisinde yansıtılmasına tanık oluruz: “– Her şeyden evvel dîni yıkmalı. Her ileri atmak istediğimiz adımda önümüze gerilen bu heyulayı devirmeli. Ve işte din yüzünden şarkın bugünkü afyonlu hâli gözönünde.

– Darılma amma pek iptidaî, daha doğrusu pek avâmî bir fikir bu. Düşün ki garp beşikte iken, şarkın sesini dinleye dinleye büyüdü. Eğer o meşhur Haçlı Seferleri yapılmıyaydı, garp belki bugün de şarkın eteğini tutmuş, emekleyen bir çocuk olmaktan kurtulamazdı.(...) şunu unutma ki, dinsiz cemiyetler kurur, yavanlaşır ve septik temayüllerin boğuntusu ile içten içe bir azap, bir huzursuzluk hisseder.”(Ayverdi, 2000: 76)

Batmayan Gün adlı romanda bu konu, mutasavvıf bilge tipi Doktor Kerim Bey'in dikkatinden sunulur: "Tedkik edenlerce malûmdur ki, şark, garbın meş'alesi olmuştur. Garbın hakikate yaklaşan simaları, bilgilerini şarktan emmişlerdir.(...) Leibniz, tabiattan bahsederken "Mademki her şey Allah'ın bir suretidir, mükemmel olması lâzımdır" der. Halbuki ondan beş yüz sene evvel gelen Muhyiddîn-i Arabî, "Bu âlemden daha güzel ve mükemmel bir şey yoktur" demektedir." (Ayverdi, 2004a: 133) ifadesiyle, Doğu medeniyetinin Batı üzerinde, fikrî sahadaki etkilerine değinilmiştir. Yine aynı romanda, İbni Arabî ile Spinoza arasındaki benzerliğe değinilmiştir: "Gene Muhyiddîn-i Arabî: "Bu tabiat, aslî hakikati itibariyle fail (aktif) olduğu gibi, gene o tabiat, kendisinde ilâhî esma suretlerinin zuhur ve tahakkuku hasebiyle de münfail (pasifdir)." der. Spinoza da İbni Arabi'nin bu Sözü'nü şu şekilde tasdik eder: "Tabiat" ikidir: "Halik ve mahlûk."" (Ayverdi, 2004a: 133) Bu ifâde, Spinoza'nın sistemleştirdiği felsefî görüş olan panteizm'de, islâm tasavvufu'nun etkisi olduğu düşüncesinin izlerini taşımaktadır.

1.2.2. Geleneğin yeniden üretilmesi

Ayverdi'nin romanlarındaki bir diğer önemli değini, medenîleşmenin yöntemine işaret eden, geleneğin yeniden üretilmesi olgusudur. Ayverdi, 'Hatıralala Başbaşa' adlı eserinde, gelişmişlik düzeyini artırmak için, mâzî ile barışmak ve yeniden rabita kurmanın en doğru ve kestirme yol olabileceğini (Ayverdi,2008b: 276) dile getirir ki kanımızca, Ayverdi'nin bu söylemi, romantik bir hassasiyete değil; bir yeniden üretme eylemine açılmaktadır. Buna göre, geçmiş ile yeniden rabita kurmanın yolu, geçmiş devirlerden devşirilen kültür birikiminin, modern

olanın inşasında yapı taşı olarak kullanılmasında görülmektedir. Yenilikte eskinin kıymetlerine sâdık kalmaktan kasıt budur. Ayverdi'nin kendisinden etkilendiği hocası Kenan Rifâî, Ayverdi'nin derlediği *Sohbetlerinden* birinde, 'kravat takmak şeytan işidir,' diye vaaz edeni eleştirir ve bunun gibi sözlerle mânevî birikimi eskinin îtikatlarına sarıp, geçmişe hapsedenleri eleştirir. "Bunlar eski ne demek, kokuşmuş fikirler! Eski de bir şeydir. Bunlara eski denmez, hurâfe denir. Uydurma, masal... denir. Eski fikirlerde ne büyüklükler vardır. İki kere iki kâlû-belâdan beri dört eder." der. Kenan Rifâî, maârif müfettişliği sırasında, öğrenciye ilâhî ve marş öğretilme emri olduğu halde, çağdaş yaşantı içerisinde öğrencilere çok eski ilahîleri öğretmek mümkün değildir. Bu nedenle, ilâhîler işlevini kaybetmiş, çağdaş yaşantı içerisinde değer üretmeyen birer âtıl uzuv hâline gelmiştir. Kenan Rifâî, bu durum karşısında çocukların anlayabilecekleri birkaç ilâhî besteleyerek, piyano ile okutturur: "Lâkin derhal îtirazlar başladı. Çalgı ile ilâhî okunur mu diye acı acı söylentiler çoğaldı. Niçin olmasın, dedim. Çalgı da benimle birlikte aynı ilâhîyi tatlı bir sesle söylerse neden câiz olmasın. Çalgı da ben de ilâhî söylüyoruz. Ayıp ve günah bunun neresinde?" (K.R. S. s. 503) Ayverdi'nin etkilendiği hocası Kenan Rifâî'nin bu görüşleri ve anısı, geleneksel olan değerlerin, millî şahsiyetini, mânevî değerlerini kaybetmemiş bir halkın inşâsı için, halka rağmen, çağdaş yaşantı içerisinde, uygulama sahasına alınması gereğinin, geleneksel olanın çağdaş ölçütlerle yeniden üretilmesinin canlı bir örneğini oluşturur. Bu yaklaşım, Ayverdi'nin romanlarında farklı zarflarda kendini göstermiştir.

Bir romanında bu konu, yazar anlatıcının "dertle derman kadar birbirlerinden uzaktılar" dediği, yenilikte eskinin kıymetlerine sâdık kalmış genç bir kişi olan Aziz 'in, her şeyi "köksüzlükte bulmaya çabalayan" bir yaşıtı olan Sîret'e verdiği şu

cevapla, roman kurgusu içerisine taşınır: “- Sîret Bey an'aneye dönün de bu, ister benim hatırım için ister kendi zevkiniz için olsun. Esasen siz ve dostlarınız bu işi yapmakta aciz gösterseniz bile, onu devrin şuurlu zümresi nasıl olsa yapacaktır. Gül ve bülbül tekrar eski saltanatlarına sahip olmayabilir ve Türk zevki onları unutmaktan bir şey kaybetmez. Fakat bir eski bestenin vecdinden yeni bir ahenk meydana gelmezse, Türk san'atı ve zevki için bu gerçekten kayıptır. Bize maziden uzayıp gelmiş bir sevk zincirinin asil sesi lazım... Köksüz çiçeği saksıya dikmez, vazoya koyarız; çünkü bir iki günlük ömrü olduğunu biliriz ve bu bir iki günden sonra da gideceği yer çöplüktür. Ondan ne başka bir gonca ne de mevsimden mevsime tazelenme ve çoğalma beklenebilir.”(Ayverdi, 2007a: 84)

Ayverdi, bir diğer romanında aynı konuyu sosyal çatışma motifi içerisinden, *Mesih Paşa İmamı*'nın, radikal bir tarzda Batılılaşma taraftarı olan oğlu'nun, Batıcılık ve Türkçülük düşüncesini savunan iki arkadaşı arasındaki konuşma ile verir ki bu, geleneğin yeniden üretilmesi olgusunun odağa alındığı bir tartışma olarak romandaki yerini alır: “- Hayır, yalnız benim dilimle değil, topyekûn aynı zihniyetin lisânıyla söylüyor; biz kayıtsız şartsız garba adapte olmak zarureti duyan ve inananlarız.

- Böyle bir cereyan olduğu muhakkak. Tanzimat'la başlayan inkılâp deresi durmadan akıyor. İnkılâp deresi şarktan garba doğru yol alırken, uzaklaştığı zihniyetlerin arasında zararlı olduğu kadar faydalı olanlarını da bırakıp çekiliyor.

- Her inkılâp hareketinde(...) alışkanlık ve kötü görenekler yüzünden, mâzîde cazibe bulanlar ve onu geriye doğru sürüklemek isteyenler de bulunur.

- Benim gibi mi?

– Maalesef evet.

– Esef etmeden de evet desen olur. Amma şuna inan ki, çok defa inkılâp, bir medeniyeti yıkmak değil, onu dâima canlı tutmak ve her devrin temposuna göre formunu yenilemekle hakîkî ifâdesini bulmuş olur.

– Çok garip, adetâ saçma denecek kadar mânâsız bir hüküm. Tasfiye ve ıslâh, yıkmaktan başka bir şey midir?”

– Daha fazla saçmalayıp seni kızdırmamak için, düşüncemi daha sâde kelimelerin içinde anlatayım. Bir milleti ilerlemekten alıkoyan inat hâlini almış zihniyetler vardır ki, işte bu inat, bu kör taassup yıkılmalıdır. Amma bir milletin ruhuna, zevkine, sanatına ve duygularına suikast edip onu bir başka milletin harsı ve hissî boyunduruğuna körü körüne bağlamak, işte tehlike budur, buradadır. Bir milletin dîni, dili, duygusu en büyük silâhı ve en yenilmez müdâfaa âletidir. Bunların bozgunu ise en kötü ahlâk düşkünlüklerini ve neticede en korkunç kayıpları hazırlar.”(Ayverdi, 2000: 74 – 75)

Bu karşılıklı konuşmada Türkçülük görüşünü savunan roman kişinin Ayverdi’nin yansıtıcı bilinci olduğu, Ayverdi’nin *Hatıralarla Başbaşa* adlı eserindeki bir makalesinde, romanın kurgusal düzlemine taşıdığı bu görüşleri aynıyla dile getirmiş olmasıyla kesinlik kazanır. Burada Ayverdi, Türklüğü dünya haritasından silmek isteyen düşman kuvvetlerin Türk münevverine bir devrimcilik ve Batıcılık aşısı ile gelerek, onu kendi kendinden soğutma ve uzaklaştırma yoluna soktuğunu söyler. Ayverdi’ye göre, Türklüğün üstüne “imha, istilâ ve inkâr mikropları ile” gelen, Batılı devletler, metotlu ve planlı bir çalışma ile, sözde Türk

münevverleri, gafil münevverler yaratmış bu durum da bir millî intihar demek olan din, dil ve târîh düşmanlığı ile tecellî etmiştir. (Ayverdi, 2008b: 276)

1.2.3. Aile

Ayverdi, bireyin terbiyesinde onun “iç formasyonunu” sağlayan, mânevî bünyesini şekillendirip, onu hem kendisi hem de toplumu için yararlı bir konuma taşıyan eğitimin başlangıç noktasını ‘aile’ olarak belirlemiştir. Romanlarında bunun yansımalarını görmek mümkündür. Ayverdi’nin romanlarındaki bu konuya ilişkin değinilere geçmeden önce, toplumun en küçük birleşik birimi olan ailenin, Ayverdi için öneminin, Türk milletinin tarihî, geleneksel yetişme tarzı içerisindeki konumuyla ilgili olduğunu belirtmek, ve onun bu konuya ilişkin görüşlerine yer vermek isteriz. Ayverdi, aileyi, millî müesseselerden biri olarak tanımlar ve geçmiş değerlerin bugünün yaşantısında konumlandırılmamasına ilişkin kaygısını şöyle dile getirir: “Asırlar boyu, bütün millî müesseselere tesir etmiş bir sistemin iflâsı, bu müesseselerin de can çekişmesi demek idi. Nitekim, öyle de oldu. Faraza, bir aile kateşizmi; ibâdet gibi büyüğü küçüğe, küçüğü büyüğe bağlayan kudsî rabitalar vardı. Yok oldu.” (Ayverdi, 2006: 20). Bu, insanın terbiyesinin başladığı ilk merhaledeki çözülme, toplumdaki kötü gidişin de ilk merhâlesi olarak görülmektedir. Ayverdi, ‘ebeveyne ve evlât münâsebetlerine dair’ yazdığı bir makalesinde, adeta, bu bahsettiği çözülme hâlinin yaşanmış sonuçlarını ifâde eder: “XX. asrın sonunun gençliği de bir emniyet supabı diyebileceğimiz kıymetler sisteminden soyularak, kendi hâline bırakılmış ve neticede de cemiyet, bugünkü değerler buhranına ve ruh sefaletine düşmüştür.” (Ayverdi,2008b: 95)

Ayverdi, romanlarında, işte bu, yekpâreliğini kaybetmiş geleneksel yapı içerisindeki yeni Türk ailesinin durumunu yansıtırken, eski devirlerin ailevî yapısına da değinerek karşılaştırmalı bir tarz gözetir.

Ayverdi'nin romanlarında aile kurumunun, türlü nedenlerle toplumdaki temel işlevini kaybetmiş oluşu vurgulanmıştır:

“Uzun senelerini yabancı bir müessesenin cereyanları içinde geçiren babamın her hissini üstünü, bir parça olsun, frenk gölgesi perdelemişti. (...) bu melezleşmiş görüş ve duyuş sebebiyle de, eskiden, târihten gelen necip, soylu hisleri zayıflamış, sakatlanmış ve yaşama yolunda dâima iki zıt fikrin çalkantısı ortasında kalmıştı. İşte ben alabildiğine ihmâl edilirken, kardeşlerim babamın bu Avrupâî görüşüne uygun bir sistemle terbiye edilmekte idiler.”(Ayverdi, 1997:6) şeklinde ifâde edilen aile ortamının bu dağılmış yapısında, yanlış Batılılaşmanın tesiri vurgulanmaktadır. Bu noktada, ebeveynlerin durumu, “...sanki annem piyanosunun gürültüsüyle, babam edebiyat dedikodularının patırtısıyla, kulaklarında başka seslere yer kalmıyordu. Hattâ onlar daha yakın hâdiseleri ve hattâ evlerinin içinde olup bitenleri bile pek farketmemekte idiler.”(Y.N.G . s.93) ifadesi ile çocuğun dikkatinden sunulur. Bu noktada, Avrupâîleşmenin bir yabancılaşıma hâlini alması dikkat çekmektedir. “...ben o zamanlar, annemle babamm gidişlerindeki bu aksaklığın içtimaî bir dâva olduğunu bilmez, mücerret bir illet zannederdim.”(Ayverdi, 1997: 13) ifâdesi ile de ebeveynlerin kendi aile çatısına olan ilgisiz tutumları, toplumsal bir çözülmeyi fâde eder bir tarzda ele alınırken bu yeni tip aile içerisinde, çocukların durumu da romamanlara yansır:

Batmayan Gün adlı romanda, genç bir kız olan merkezî kişi Aliye'nin dilinden:“– Bildiğim bir şey varsa, ne sen ne de annem, ruh hayâtıma bir istikâmet vermediniz. Sen sâdece rahatımı ve sıhhatimi düşündün. Disiplinli bir hayat içinde yalnız sistemli ve müspet bir zihnî terbiye verdin. Fakat maddenin mekanik hududunu aşmadın, bu suretle de ruhî bünyemin teşekkülü hâsıl olmadı. Böylece de yalnız bilginin sathında kaldım. Kazandığım bu sermâye ile hayatta bir mevki sahibi olabilirim, fakat bir insan olamam.” (Ayverdi, 2004a: 16 – 17) şeklinde yansıyan bu durum, temelde, Ayverdi'nin, madde ve mânâ birlikteliğinin ‘eğitim’ düzlemindeki karşılığını ifâde eder. Türk milletinin Ayverdi'nin tespitine göre şarklı ve antimateryalist olmayan yapısına uygun bir eğitim sisteminin gereği vurgulanır. Bu yalnız pozitivist bir eğitim sistemine yönelen eleştiri değildir. Ayverdi eğitimin tamlığını, mevcûd şifahî değerlerle birleşmiş, millî bir kültür kazanmak olarak görmektedir.

Ayverdi'nin bir diğer romanında, toplumunun meselelerinden bîhaber olan ebeveynin, toplumsal bir birim olan ailenin gereklerini, özellikle yeni neslin terbiyesi bağlamında yerine getiremediği vurgulanır:

“Hâlis Efendi kendisinin de babası gibi aynı muhit ve aynı şartlar içinde yetişmiş olmasına mukabil, oğullarının tam bir kanâat, duygu, ideal, med ve cezri arasına bırakılmış, hem de ne sahilden uzatılan bir ipe, ne bele dolanacak bir can kurtarana ve ne de yüzücülük ilmine sahip olmadan, can çekişen bir devrin kucağına salıverilmiş olduklarını düşünmüyordu. Halbuki babasıyla kendisi, sıcak bir yaz mevsiminin iki ayrı dalda hemen hemen yan yana oldurduğu iki meyve gibi, zaman ve zihniyet farkı olmayan bir devrin mahsûlü idiler. Halbuki o vakitten, bu vakite mevsim değişmiş olduğu halde Hâlis Efendi'nin gözleri, yaprakları bile yer yer

sararıp kaybolmuş bu ağacın dallarında hâlâ babası ile kendisinin müşterek vasıflarını taşıyan meyvalar arıyordu.”(Ayverdi, 2000: 41 – 42) Bir din adamı olan roman kişinin, bayram ve kandillerde öpülen el ile konuşulan bir kaç cümlelerin çocuğun mânevî bünyesinin inşâsında yeterli olacağına ilişkin bu yanılgısı, dînin toplumsal alandan kendi çeperine doğru çekilip en sonunda caminin kubbesi altına sıkışıp kalışını ifâde etmektedir. Netice de Mesih Paşa İmâmının, dinî taassubun gölgesinde yetiştirdiği çocuk başka türlü bir taassubun temsilcilerinden olarak ‘Allah yok, sade madde var’ diyecektir. Aynı adlı romanda, yeni neslin içinde bulunduğu bu duruma, eski aile kurumunun bugün var olmaması bağlamında değinilir:

“İş yalnız bir turşucu ile bir kahvecinin oğluna münhasır kalmış olsa, lâfa bile değmez, kaşla göz arasında çanlarına ot tıkanırdı. Fakat dâva, azlığın hududunu çoktan taşmış bulunuyordu.(...) O zaman, cemiyet halkalarını birbirine bağlayan aile vardı. O sağlam, kuvvetli ve hatasızdı. Halbuki şimdi, hastalık onu tehdit ediyor, ona bulaşmak, yere sermek hamleleriyle gün günden ileri gidiyordu.”(Ayverdi, 2000: 58 – 59)

1.2.4. Kadın

Ayverdi, Türk kadınıni aile ve toplumda birlik ve dirliği sağlayan çok önemli bir direngi noktası olarak görmektedir. Kadının yanlış Batılılaşmanın neticesi olarak aile ve toplumda işlevini yitirmesi, maddî bilgilerle donanmış son derece kültürlü günümüz kadınınn millî ve mânevî değerler bakımından düzeyi, kadının Türk

sanatlarının devâmındaki rolü gibi pek çok bağlamın varlığı konuya verilen önemi vurgular.

Samiha Ayverdi, kadını, aile kurumunun sağlıklı devamında baş unsur olarak görür. Bu niteliğiyle kadın, toplumsal bağlamda da sorumluluk üstlenmiş olmaktadır. *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı romanda bu durum, yanlış Batılılaşmanın kadını, “aile ve cemiyette vazife dışı bıraktığı” (Ayverdi, 1997: 10) şeklinde ifade bulur. Bu durum iki nesil öncesine dayanan bir zihniyet kırılmasının sonucudur ki burada Batılılaşma değil, yine yanlış Batılılaşma eleştirilir: “ biz doğmadan evvel ölmüş olan büyükbabamı, nedense kızına saçma ve acemi bir frenk terbiyesi aşlamış olmakla suçlu bulurum.” (Ayverdi, 1997: 100) ve evin oğlu olan merkezî kişi Adlî tarafından ebeveynler, ‘Tanzimat medeniyetinin kurbanları’ denerek tanımlanır. Aynı romanda, bu yeni kadının eski yaratıcı niteliğinden soyunmuş olması ise, dikkate değer bir vurgudur. Türk kadını artık eskisi gibi gergeflerdeki nakışlarda, dokuma ve işlemelerde görülebilen yaratıcılığını başka bir mecrâyâ kaydırmıştır. Piyano hocasının, “eğer beste de yapmış olsa, beni geçmiş sayılır.” dediği annesini değerlendiren Adlî şu yorumu yapar: “annemde îcat değil, icra ve taklit kabiliyeti ziyâde idi. Ben onun bu hayrete şayan kopyeciliğini, yalnız parmaklarında değil, düşüncelerinde, hislerinde de görüyordum.”(Ayverdi, 1997: 10)

Bu noktada Ayverdi, eski ve yeni devirlerin Türk kadını, roman kişileri yoluyla karşılaştırır: Batılı değerlerin, toplumsal yapı göz önünde tutularak uygulanmasını savunan milliyetçi idealist bir asker tipi olan Dayı Nazım Bey’ e göre, kültürlü; fakat ailesi ve evine karşı ilgisiz; çocuklarının yetişmesinde ise millî değerleri önemsemeyen kız kardeşi ve onun kocası “içtimaî aksaklığın tam ve canlı misâli”dirler. Ona göre topluma gereken, eski devirlerdeki “Hem ruhen münevver,

hem de memleketin başına dert olmayacak çalışkan, şuurlu kadın” (Ayverdi, 1997: 91)’dır. Fikri hür olan bu kadın sanatıyla hem hür hem de yaratıcıdır. Bu meseleye *İbrahim Efendi Konağı* adlı eserde şöyle değinilmiştir: “Yaratıcı cemiyet, kadının sanat insiyaklarına kumanda eden ve zevk iklimini fetheden an'anevî kuvvetini henüz kaybetmemişti. Onun için de kadın, cesur terkiplerin, dekoratif temaların, muzaffer renklerin senfonisini, âdetâ bir tabiat hâdisesi imişcesine, kolaylıkla meydana getiriyordu. Bir şifahî kültürün iliklerine işlediği, sonra da elinden, dilinden, gözünden, kulağından taşıp döküldüğü eski kadına nasıl da câhil denebilir ki, şu siniyi kaplayan örtü, şu öper gibi dizlere çepeçevre temas eden peşkir, şu minderlerin altına serilen sofra yaygısı, bez üstüne nakşedilmiş bu çiçek bahçeleri, zerâfetin zevkin ve mücerret sanatın semboller diliyle konuşur olduğu bir üstün dehâ infilâkı değil de ne idi” (Ayverdi, 2009c: 29)

Bahsedilen bu kadın, kitabî bir bilgi ile değilse de gelenek ve görenekler yoluyla, bir okul olan aile kurumunun içerisinde donanımlı hâle gelmiştir. Bu bağlamda hem aileyi birlik içerisinde tutar; hem de topluma bu ailenin içerisinden sağlıklı bireyler kazandırır. Bu durum “...bilgisiz, fakat görgülerine ve şifahî kültürüne sâdik anaların evlâtları, bâzı noktalarda eksik kalsalar bile, Türk olarak yetişiyorlardı. Garb'a hasret çekip özenecek kadar münevverleşmiş olanları ise yaldızlı, süslü, fakat esas noktaları bozuk, melez ve illetli olarak ürüyordu.” (Ayverdi, 1997: 53) şeklinde ifâde bulur. Romanda, “Türküm diyebilecek evlatlar” (Ayverdi, 1997: 92) yetiştiren de yine eski devirlerin birikimini taşıyan büyükannedir. Bu bağlamda, Ayverdi, Millî Kültür Meselelerimiz ve Maârif Davamız adlı eserde, bir makalesinde “...Eski kadının büyük çoğunlukla okuyup yazması yoktu. Fakat ona cahil demek, yanlıştır.”(MKMMD, s.290) diyerek, eski

kadının, medeni ve sosyal gelişimini sağlayan; okunarak değil yaşanarak kazanılan bir kültüre sahip olduğunu savunmaktadır. Bunun yansıması olarak romanlarındaki

Ayverdi'nin romanlarında, millî- mânevî değerlerinden kopmamış kadın, ailenin kendi etrafında döndüğü, bir ana-kadın-eğitmen portresi çizer. *İnsan ve Şeytan* adlı romanda merkezî kişi Şevket Bey'in çocukluğuna açılan geriye doğru genişletmeler yoluyla değinilen Şekerpere Kalfa'nın ileride ünlü bir doktor olacak Şevket'i, sahip olduğu şifahi kültür doğrultusunda, gelenek ve göreneklere uygun olarak yetiştirme gayreti vurgulanır. "...Hemen hergün tekrar ettiği bir cümle vardı: 'Oğlum, okumak yazmak, cehaleti öldürür, adamı insan etmez,' der ve terbiyemden kendini mesul tuttuğu için de adam olmak yolunda bildiklerini telkin eylemekte cidden maharet gösterirdi. Anamı ne kadar sevdiğimi o, daha ilk zamanlarda hissetmiş ve babama olan kayıtsızlığıma bir kusur olarak kabul ettiğinden, her gün bir nöbet beni mutfığa göndermek adetini gene o koymuştu. Bayramlarda anamın şalvarlık basmasını, kardeşlerimin şekerini Nasib Hanım alıp getirdiği zaman: 'Şevket, gündeliklerinden babana da bir kutu şeker yaptırt!' diyen sesini hiç unutmam." (Ayverdi, 2009b: 46)

Samiha Ayverdi, *İnsan ve Şeytan*'ın Şekerpere Kalfası'nı, Rahmet Kapısı adlı eserinde anlattığı gerçek dadısı olan Nerkister Bacı'dan esinlenerek oluşturmuş olsa gerektir:

"Bizim bir Habeşi dadımız vardı. Adı da Nerkister idi. Zeki, akıllı, dirayetli, ferasetli, terbiyeli, sabırlı, sadık, yalansız, tecessüssüz, kibar tutumlu bir kadındı. Nerede konuşması, nerede susması lazım geldiğini bilir, emektarlığını ve senelerin kazandırdığı imtiyazlarını suistimal etmez, haddini ve hududunu muhafaza eden bir

anlayış ile, saydığı ve sevdiği kimseler tarafından sevilir ve sayılırdı.(...) okuyup yazması yoktu.(...) öyle bir şifahî Müslüman-Türk kültürü vardı ki, yetiştirdiği medeni insanlar asırları ve nesilleri birbirine bağlamış durmuştu. Henüz bu tarihi kültürün nimet ve bereketlerinden nafakası kesilmemiş bütün Nerkis Dadılar, kütlenin emniyet kilidi idiler. Hala da, kötülükler maymuncuğunun açamadığı bu tek tük kalmış kilitle, cemiyeti, nizam ve ahlak hırsızlarından koruyup kurtarmak gayreti içinde değiller mi?”(Ayverdi: 2008d)

Samiha Ayverdi, diğer yandan, bugünün eğitilmiş, yabancı ülkeler görmüş, yeni bilgi ve görgülerle donanmış olan modern kadının, çocuklarını ‘sağlam bir iman’ ve ‘millî bir bilinç’ ile yetiştirip yetiştiremediğini sorgular.

Romanlarında yer verdiği, gelenekten kopmuş kadın-anne motifleri, Ayverdi’nin bu sorgusunda pek de olumlu bir sonuca varmadığının göstergesidir.

Batmayan Gün adlı romanında, Aliye’nin annesi Fikriye Hanım, böyle bir kişilik çizer: Kızının musiki zevkini geri kafalılık olarak yorumlayışında (Ayverdi, 2009b:54); eğlenceye düşkün olmayışını ve tasavvufa olan ilgisini ise, onun ‘battal kafalı’ bir miskin (Ayverdi, 2009b: 41-42) olmasına yormasında, Batılılaşmayı renkli bir eğlence hayatı ile ölçmesinde hep yerli ve millî değerlerinden kopmuş, onlara yabancılaşmaktan ötürü koflaşmış bilgisine rağmen câhil bir anne tipinin yansımaları görülür.

Böyleyken, *Yaşayan Ölü*’de Ayşe; *Batmayan Gün*’de Aliye, *İnsan ve Şeytan*’da Güzin gibi genç kızların eski devrin sağlam ve şuur sahibi kadınlarının karakterlerini bir miras gibi devralan inançlı genç münevverler olduğu görülür.

Romanlardaki bu genç kız motifi, manevi derinliğe sahip; olgun ve karakterli yapısı ile, şahsi yaşamında olduğu kadar toplumsal yaşamda da yapıcı işlev yüklenmiştir.

Bu haliyle bakıldığında, Samiha Ayverdi'nin romanlarındaki; Ayşe, Aliye, Güzin gibi roman kişilerinin, Ayverdi'nin aynı zamanda bir 'millî kültür davası' olarak gördüğü 'eski Türk kadını'ni yeniden bulma çabası'nın ürünleri olduğunu söyleyebiliriz.

Ayverdi'nin romanlarındaki kadın roman kişilerini sahip oldukları ilgi alanları bakımından incelediğimizde, Türk Kültür ve sanatlarına yapılan vurgu dikkat çeker:

Batmayan Gün romanının Aliye'si, öğrenimini Avrupa'nın muhtelif şehirlerinde tamamlamış, eğitilmiş bir genç olarak Türk musikisini, batı müziklerine tercih eder ve musikiyi bir 'öz değer' olarak kabul eder.

Öte yandan *Yaşayan Ölü*'de genç bir kız olan Ayşe, üniversite mezunu olmakla beraber, dedesi Gerçek Çelebi gibi, çok başarılı bir hattat ve tezhib sanatçısıdır. Tezhib sanatını öğretmesi için, bir teklif mektubu ile, Roma'ya davet edilir.

Ayşe bu teklifi "Kendi toprağında çalışmayı ve burada talebe yetiştirmeyi tercih ediyorum. Memleketin, bu sanatın ihyasına ihtiyacı var. Gidersem, benden ders alanları müşkül vaziyete düşürmüş olacağım."(Ayverdi, 2005a: 134) diyerek reddeder.

Samiha Ayverdi'nin romanında, Ayşe'yi böyle konuşturması, ülkemizde yetişip, yüksek tahsil aşamasında yurt dışına giden ve oralarda yerleşen gençlere bir öğüt vermek istemesindendir. Bu düşüncesini, Millî Kültür Meseleleri ve Maarif Davamız adlı eserinde şöyle dile getirmiştir: "...bu yoksul, bu garip, bu bakımsız

vatanı diriltmek, ileri memleketler seviyesine yükseltmek uğruna katlanılacak her fedakarlığın bir mukaddes cihad olduğunu her ananın bilmesi ve evladına bildirmesi bir milli borç değil de nedir?(...) İtiraf etmek lazım gelirse artık Türkiye coğrafyası bir münevver namzetleri fideliği haline gelmiş bulunuyor. Öyle ki burada doğup, bu vatanın suyu ve ekmeğiyle yetişip yüksek tahsil kademesine çıktıktan sonra, bilgi dağarcığını biraz daha ağırlaştırmak üzere harice giden genç vatan evladları, yerleşip kaldıkları bu ülkelerin malı olmakta, maddi refah ve menfaat mukabili satın alınan bu fider, meyve ve mahsüllerini yeni ekildikleri toprakların sahiplerine vermekte, gayret, himmet ve hizmetlerinin verimini yabancılara yedirmektedirler.”(Ayverdi, 2006a: 293) Romanda, Ayşe’nin tutumuna yansımış olan da, Samiha Ayverdi’nin bu hassasiyetidir.

Diğer yandan Ayşe, genç bir üniversiteli hattat olmaktan başka, bir kadın mutasavvıftır da. Samiha Ayverdi’nin Ayşe’yi, hayattan el çekmiş değil, toplumuna hizmet etmeyi önemseyen bir mutasavvıf olarak kurgulaması ayrıca dikkate değer. Ayverdi’nin, bir mutasavvıfın kendi iç dünyasına kapılıp gitmek, bir tür ruhi boyutta yaşayıp, ölmek hakkı olmadığını; ruhi olgunluklarından toplumu nasiplendirmek gibi bir borçlarının ve sorumluluklarının olduğu görüşünü Ayşe karakterinde romanın kurgusal düzlemine aktarmış olmaktadır. Bu konuya dair düşüncesini Abide Şahsiyetler adlı eserinde de, “Hak’ın vücudunun, her şeyin başlangıç ve neticesi olduğunu bilen bir mutasavvıf için hürriyet, ferdi ve insiyaki zaafı külli iradenin potasında eritip,küllün malı yapmak ve fena’dan sonra kavuşulan bir beka ile yani iman ve aşk ahlakı ile yeniden dünyaya dönmekti ki,işte,cemiyetler ne kazanmışsa, yokluktan sonra varlığa ermiş bu sistem ve karakter sahiplerinden kazanmıştı. (Ayverdi 1995a:98) ifâdesiyle dile getirmiştir.

1.2.4.1. Kadının Erkeği Tamamlaması

Ayverdi romanlarında, kadının erkeği tamamlayan varlığına da dikkat çeker:

Ateş Ağacı adlı romanında bu durum bir tespit olarak, “Kadın, erkeğin haşın, hoyrat, taşkın yaratılışına itidal, muvâzene, sükûn ve taze kuvvet getiren tamamlayıcı bir kuvvet. Müstakil, âmir ve ele avuca sığmayan erkek ruhunun kendini bulduğu mânevi uzletgâh kadından başka nedir?”(Ayverdi, 2009a:65) sözleriyle merkezi kişinin dikkatinden sunarken, *İnsan ve Şeytan* adlı romanında, aynı olgu roman kişinin yaşantısı üzerinden yansıtılmıştır: “Karım, hayat sahamın pürüzlerini temkinli ve bilgili elleriyle düzelten, hazırlayan büyük kadın, benim için bu varlık âleminde en kavî en kutsî mesnettir. Onun asıl, dürüst ve ağırbaşlı şuuru, beni en genç yaşımdan itibâren sevk ve idare etmiştir. Karım, bir yandan temkinli, iradeli bir zevce ve iyi bir insan vasfı ile bana ve cemiyete karşı vazîfeierini yaparken, manevî bir temizlik ile de, kendine karşı mükellef olduğu bir takım insanlık borçları bulunduğunu söyler ve hayâtın bin türlü cereyanına, zıt ve muhalif rüzgârına rağmen, etrafını, bu sığındığı kaleden seyreder ve hiçbir kuvvetle dışarı sürüklenmez.” (Ayverdi, 2009b:3) sözleriyle ifade bulur. Romanda, Şevket Bey, karısını Lâle ile aldatmaktan ötürü yaşadığı psikolojik buhran anlarında dahi, yine mutasavvıf bilge tipi olan karısına sığınma ihtiyacı duyar: “Halbuki karımın yardımını istesem, ona "İmdadıma yetiş!" diye ellerimi açıp haykırsam, zekâsının, tecrübesinin, mantığının, insanlığının ordusuyla derhal yanıma koşar ve beni kurtarır. Ben, meslek ve ilim hayâtımda onunla muzaffer oldum, onunla yükseldim, o beni her müşkülümde destekledi, her yokuşta arkamdan itti, her tehlikede elimden tuttu.”(Ayverdi,

2009b:141) *Batmayan Gün* adlı romanda ise gözlemci anlatıcının dikkatinden aynı bağlam şöyle dillendirilmiştir: “Cevat'ın en hırçın zamanlarında bile bu asabiyet Seniha'ya asla sirayet etmez ve genç doktorun hiddeti dâima tek taraflı kalarak çarçabuk söner, karısının itidali ile âdeta şifâlanırdı.” (Ayverdi, 2004a: 245) denilerek yine kadının, eşini dengeleyici bir tarzda bütünleyen niteliğine değinilir ki bu, gerçek önemini ailenin bütünlüğünü koruyan bir davranış biçimi olmasında bulur.

Romanlarda güncel yaşantı içerisinden yansıyan kadının erkeği tamamlaması olgusu, Kur'an'ın Nisa Sûresinde "O bir candan eşini de yarattı" (Nisa, 4/1) ifâdesinin bir yansıması olarak da kabûl edilebilir. Hadisler yoluyla bu, Havva'nın Âdem'in bir kaburga kemiğinden yaratıldığı şeklinde de hatırlanır olmuştur. Sonuçta, kadının kaburga kemiğinden oluşu kadının erkekten ayrıldığı, onun bir parçası olduğu ve yaşamsal organlarını örten bir kemik olarak ona dost olarak getirildiği...gibi çağrışımlarla yüklüdür. İslâmiyet'in ilânıyla çakışan bir zaman diliminde geçen *Aşk Budur* adlı romanda bu tamamlama meselesinin, mistik bir öngörü ile “ruhumdan kopan bir yıldız” (Ayverdi, 1938: 74) diye tanımlaması dikkat çeker.

Sonuçta, Görülen odur ki Samiha Ayverdi'nin romanlarında kadın konusu çok katmanlı bir seyirle, aileden topluma; yeni neslin gelişiminden Batılılaşma olgusuna, eski devirlerden, güncel yaşantıya, Türk kültür ve sanatından mutasavvıfın sorumluluklarına ve nihâyetinde metafizik düzleme açılan engin bir tarzla ele alınmıştır. Bunda kadının dinî, millî, tarihî ve insanî değerleri kendisinde derleyen; sosyal yaşamın ahengini elinde tutan ve geleceği de bu vasıflarıyla şekillendiren yaşam üreten bir güç olmasının ispâtı mevcuttur.

1.2.5. Toplumsal Çarpıklıklar

Romanlarındaki genel bakış açısı göz önüne alındığında Ayverdi'nin, bireye ilişkin her sorunu toplumsal sonuçları itibâriyle ele alarak, parçadan bütüne varan bir tarzda işlediği görülür. Buna rağmen, romanlarında, doğrudan doğruya, toplumun genel, çarpıklaşmış eğilimlerine de değinilmektedir. Ayverdi'nin romanlarında, toplumsal çarpıklıklar, iptidâî devirlere dönme eğilimi , edilgenlik, değer ölçütlerindeki bozukluk, kumar, menfaat, nankörlük, maneviyat yoksunluğu başlıkları altında incelenebilir. Diğer yandan Ayverdi, toplumsal bozuklukları giderme de eğitimi öncelemektedir.

Ayverdi bir romanında, toplumun günden güne incilmesi beklenen zevklerinin kaba ve yalın bir hâl almaya başlamasına değinir. Bu doğrultuda, kılık-kıyafet üzerine yapılan bir tartışmanın özet anlatı tekniğiyle romana yansıtıldığı görülür:

“...yanlarında ve karşılarında oturan dört-beş kişilik bir grup, cemiyetlerin çıplaklığa doğru gitmekte olduğunu ve giyinmenin, tabiata aykırı bir alışkanlıktan ibaret bulunduğunu müdâfaa eden bir münâkaşaya başlamıştı. Ekseriyet, soyunmak, çıplak gezmek fikrini müdâfaa ediyor, tek başına kalmış bir arkadaşları da, bunun birçok bakımlardan zararlı olduğunu anlatmaya çalışıyordu.” (Ayverdi, 2004a: 269)

Romanda bu durum “giyinmenin tekâmülünü açılmakta arayan zümrenin” yanılgısını işaret eder bir tarzda değerlendirilerek, aslında bu durumun “iptidâî devirlere geri dönüş” olduğu ifâde edilir ve toplumun menfî gidişini gösterir bir öge olarak romandaki yerini alır.

Ayverdi, toplumsal çarpıklıkların temel nedenlerini irdelerken, roman kişilerini yansıtıcı bilinç kılar. *Ateş Ağacı* romanında Jüliette, “cemiyetin manevî esaslarını, ahlâkını, faziletini, şuurunu gün günden silip götürmekte” olanın, “İnsanlardaki sırf maddîleşme hareketi” (Ayverdi, 2009a: 113) olduğunu söyler. Bu tek taraflı çalışma ve maddîleşme eğiliminin sonuçlarından biri Ayverdi’nin diğer romanlarında görebildiğimiz, ‘kumar’ meselesidir ki bu, yeni nesli tehdit eden boyutuyla işlenir. Kumar, kişilere özgü bir sorun olarak değil, toplumsal bir yara olarak ele alınır.

Ayverdi’nin romanlarında kumar sorununun ele alınışında, romanları bir bütünün parçaları kılan işleme tarzı dikkat çeker:

Mesih Paşa İmamı adlı romanda bu konu, yardımcı bir roman kişinin dilinden: “...avını saran bir örümcek gibi, insanın hislerini ve düşüncelerini, iptilâsının ağları içinde boğarak mumyalaştıran bir canavardı. Ve pençesine düşen kimse, malıyla beraber insanlığını ve şerefini kurban etmeden işin içinden çıkamazdı. Keyiflerine bakmak için onlara, değil Şâkir Ağa’nın izbesi, iki taş arası bile yeter de artardı.”(Ayverdi, 2000: 142) şeklinde ifâde edilirken, *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı romanda, bu tanımın bir roman kişinin yaşantısı olarak ortaya konulduğu görülür: “Rıdvan’ın ise bu azılı yeğenden artık ders almaya ihtiyâcı yoktu; zira mektebinin bodrumunda son meteliğine kadar kumar oynadıktan sonra, bu işe saatini ve paltosunu da feda ederek izbeden çıkarken yakalanmış ve suçu tekrarlanmış olduğu için de mektepten koğulmuştu.”(Ayverdi, 1997: 93)

Böylece romanlar, yazarın konuya hassasiyetini yansıtır bir tarzda, bütünsellik içerisinde kavranabilmektedir.

Bir diğ er yandan sorunun bireysel değıil toplumsal  er evele ele alınışı, toplumun edilgen tavrını işaret ederek bir diğ er toplumsal davranış bozukluğunu gözler önüne koyar:

“Hâlis Efendi,(...) kahveden içeri girince burasını da bir başka âlemde buldu. Mahallenin orta yaşlıları ş kir Ağa'yı bir k ēeye sıkıştırmışlar, oğlunun kumarı kahveye nasıl koyduysa öyle kaldırması için tazyik ediyorlar, ihtiya r ise:

— Bu işten ben sizden daha yangınım... amma neyleyim ki, atı alan Üsküdar'ı geçti. Bu  ıban, tek elin merhem süreceği dertlerden değil... diyordu.”(Ayverdi, 2000: 85)

Bu sorunun giderilmesinde genel beklenti, bir kişinin gelip kurtarıcılık görevini üstlenmesidir:

“Bu dünyâya, bilhassa bu memlekete verilecek derslerin en büyüğü, şüphesiz ki ahlâk, feragat ve insanlık dersi olacaktı. Bize, t arih  ve millî gerçeklerin beslediği bir ş ur ve feragatle istik amet verecek adam lâzımdı.”(Ayverdi, 2000: 86) Bu beklenti, toplumsal yapıdaki bir diğ er önemli sorunu işâret eder: Toplum, afyonlanmış bir hâlde, kendi meselelerine karşı edilgen bir tavır içerisindedir. Burada, birbirine sokularak bir kurtarıcının himmetine sığınmayı dileyen bir kitle canlandırılmaktadır. Ayverdi, yansıtıcı bilinç olarak seçtiği ‘eski Bir D r f nun profesörü’ yoluyla, bu tutuma, tasavv fi bir nitelik de içeren bir eleştiri getirmiştir: “— Beşeriyet, dünyânın sel meti için doğması beklenen adamı kıyamete kadar bekleyecektir. Halbuki o doğmuştur, o bizimledir, o bizdedir. Ne   re ki, onu görecek basiretten mahrum olan da biziz. O her zaman mevcuttur; fakat insanoğlu her zaman onu görmek yolunda en büyük gafleti gösterir.” (Ayverdi, 2000: 86)

Toplumda genel bir zihniyet olarak beliren maddeci bakış açısının olumsuz sonuçlarından biri, ‘toplumun değer ölçütlerinin bozulması’dır. *Son Menzil* romanında ünlü bir ressam olan ve roman süresince karakter gelişimine tanık olduğumuz Hâşim, toplumun, rûhî olgunlukla maddî bilgi sahibi olmak arasındaki farkı bilmediğini dile getirir:

“Cemiyetin baş üstünde gezdirdiği benim gibi şeref ve mevki sahibi kimselerin pek çoğunun mânevi hüviyetlerini tahlil edecek olsak, ikrah ve dehşetten kaçacak yer ararız.(...) Halbuki maalesef cemiyet, benim fasilemden olan herhangi yarım insana kâmil sıfatını bağışlamak için çok cömert davranıyor. Maamâfih cemiyet de görünüşe göre hüküm vermekte mazur. Fakat bu alkışların yerinde olmadığını bile bile kabul eden ben ve benim gibiler mazur değiliz. İnsan bu hükümleri kendi içinden aldığı fetvaya göre benimsemeli veya reddetmeli. Cemiyet, bizim gibi kafalarında kütüphanelerin binlerce eseri istiflenmiş olanlara kâmil diyor, ruhlarımızın boşluğuna bakmıyor; çünkü görmekten âciz.”(Ayverdi, 2007a: 33 – 34) Toplumun, bir üyesini baş tacı ederken, iç kıymetlerine değil; konum, iyi ün sahibi olma, zenginlik gibi dış, maddî yansımalara değer verdiği görüşü böylece dile getirilmiş olur. Bununla birlikte toplum bu yanlış hükmü nedeniyle suçlanmaz böylece onların doğru hüküm vermelerini sağlayacak bir terazîden yoksun bırakıldıkları sonucu okuyanın yorumuna bırakılır.

Diğer yandan toplumsal bir yara olarak çıkarıcılık, yalan ve nânkörlük konusuna da değinilmiştir. Bunlar yine maddiyâtı önceleyen insan kitlesinin hastalıkları olarak, toplumun her tabakasına özgü sorunlar olabilir:

“Ben ise halk tabakası arasında, kendine ve etrafındakilere tarafsız olan, menfaat endişelerinden ve ihtiraslardan baş çevirmiş insanlar bulacağımı zannetmiştim. Halbuki menfaat öyle müstebit bir kuvvet ki, onun elinden bir İstanbullu ve bir Konyalı kurtulamadığı gibi, dünyânın herhangi bir köşesinde yaşayan herhangi bir kimsenin hayâtında da esas söz sahibi gene o olmakta.”(Ayverdi, 2005a: 28) Bunların olumsuz etkilerinin sızmadığı tek sosyal ağ, mânevî değerleri önemsenip önceleyen insanların oluşturduğudur: “Nankörlük, yalan ve menfaat paçavralarıyla örtünen insan kümelerinden kaçmak ve cemiyetin tâzîmi kadar tahkirine de lakayt olan bir âkilin gölgesine sığınmak da ne büyük bir kazanç!”(Ayverdi, 2005a:35)ifâdesi bunu işaret etmektedir. Romanlarda, toplumun her kesiminde görülebilen bu tür çarpıklıklar, “maddeciliğin ruhta açtığı yaralar” (Ayverdi, 2004a: 52) olarak görülmektedir. Ayverdi, romanlarında bu sorunları gidermenin yollarını da ele alır: “ferdî gayretlerle bu büyük yangın söndürülemez, zira dünyânın hiçbir köşesi yok ki kol atmamış olsun. Fikirle mücâdelede yumruğun yeri yoktur. Fikri, ancak bir karşı fikir yenebilir.” (Ayverdi, 2009a:87) ifâdesi, merkezî kişi Cemil’in dilinden bir çözüm önerisi olarak dillendirilmektedir.

Bu bağlamda Samiha Ayverdi’nin işaret ettiği ‘ferdî olmayan, fikrî gayret’ ten kasıt, eğitim olsa gerektir. Gerçekten de Ayverdi’nin Romanlarında ele aldığı, dönemlerinin en yüksek ilmî bilgileriyle donatılmış olan roman kişilerinin, mânevî dünyalarının zayıf olması nedeniyle bir anda yerle bir olan hayatları, eğitimin tek yönlü, pozitivist karakterinin hem yetersizliğini hem de sonuçlarını vurgular tarzda dikkatlere sunulur. Ayverdi, Romanlarında olduğu gibi fikrî yazılarını içeren eserlerinde de ele alır. Millî Kültür Meseleleri ve Maârif Davamız adlı eserinde memleketin eğitim sorununu vurgulayarak, Türkiye’nin Tanzimat’tan bu yana

eğitimden daha önemli bir meselesi olmadığını dile getirir. Diğer toplumsal alanlarda olduğu gibi teknik ve sanatta eğitimin tek dayanak olduğunu, hatta millî müdâfaanın da gene bir kültür dâvasının kapsama alanı içine girdiğidile getirir. Ayverdi'ye göre teknik sahadaki ilerlemele önemliyse de asıl dikkat insana yöneltilmelidir. İnsanı kalkındırmadan, onun kafasını ve ruhunu besleyip, kontrollü, düzenli ve bilinçli bir seviyeye getirmeden yapılan her hareket, yıkıma uğramaya mahkûm kalacaktır. Ayverdi bu noktada, bir elimizle meydana getirdiklerimizi diğer elimizle yıkmak istemiyorsak, öncelikle insanı bir sevgi ve güven unsuru hâline getirmek gerektiğini, daha sonra bu insandan kütlenin aktif parçası olmasının istenebileceğini söyler. Ayverdiye göre bu, bireyin, dört başı mâmur bir eğitim ve öğretim potası içinde kemâle ermesi ile mümkün olacaktır. (Ayverdi, 2006a:137-138) Ayverdi'nin dile getirdiği bu eğitim öğretim yöntemi, önce Türk milletinin genel karakteristiğine uygun olmalıdır. Ayverdi Türk milleti için “ Türkler şarklıdır, fakat birçok şark milletleri gibi antimateryalist değildirler. Olmadıkları için de, medeniyetleri ilâhî-beşerî bir sîmâ taşır.” (Ayverdi, 2006a: 21) diyor. Bu çok önemli tespit pratik sonuçlarıyla, yalnız pozitivist olmayıp maddî ve mânevî yapıyı birlikte geliştirip inşâ eden bir eğitim sisteminin gereğini vurgular. Ayverdi'ye göre bu eğitim yalnız özgül öğretim kurumlarıyla olmaz, çalışmamızın ‘Aile’ başlığı altındaki bölümünde incelendiği gibi aileden başlar.

Ateş Ağacı adlı romanında bireyin terbiyesi meselesi, “Cemiyet çiftçi gibidir, ne ekerse onu biçer. Mademki dikenden hoşlanmıyoruz, o halde buğday ekelim, yulaf, arpa ekelim.. Fakat kendi elimizle diken tohumu ektikten sonra çıkan mahsûle kızmak bize yakışmaz. Kabahat o kızcağızlarda değil, onların kafalarına ekilen tohumda.”(Ayverdi, 2009a:86) denilerek roman kurgusu içerisinden dile getirilir.

1.2.6. Yeni Neslin Durumu

Samiha Ayverdi, *Hatıralarla Başbaşa* adlı eserinde, dil, tarih ve dînin, Türk gencinin gözünde, müzelik olmuş geçmiş zaman artıkları, arkeolojik kalıntıları hâline geldiği (Ayverdi,2008b: 278) tespitinde bulunur ve yeni neslin geçmişiyle olan bağlarının kopukluğunu vurgular. Romanlarında da bu görüşünün yansımaları mevcuttur. Yazar, romanlarında, toplumsal yapıdaki dağılmanın sonuçlarını gösteren durum ve olay kesitlerine yer verir. Burdan yola çıkarak, sıklıkla üzerinde durulan bir konu, ‘yeni neslin durumu’dur. Yazar bu konuyu kimi zaman sosyal çatışmayı yansıtan diyaloglar halinde gösterme yöntemi ile; kimi zaman da doğrudan durum tahlili yaparak anlatma yöntemi ile dikkate sunar:

Ateş Ağacı romanında, Cemil ve Kitapçı İzzet efendi’nin hazır bulunduğu kitapçı’ya gelen iki genç kız ile İzzet efendi arasındaki diyalog ile, bu konu, sosyal bir çatışma çerçevesinde gösterme yöntemiyle sunulmuştur:

“Kızlar, evvelden başlamış oldukları şakalaşmalarına dükkânın içinde de devam ettikleri için kitapçıyı bir hayli beklettiler. Sonra sarışın olanı, bir bardak su istemekten daha tabîî bir sesle:

- Sizde, Bir Fahişenin Hayâtı isimli roman varmı? diye sordu.

-Hayır, burada öyle münasebetsiz kitaplar bulunmaz. Onu siz destancılarda, sebil duvarlarının üstüne kurulan seyyar sergilerde bulabilirsiniz, dedi.

Kitabı isteyen kız bu defa cırlak ve kavgaya hazır sesiyle haykırdı:

- A, a, o da ne demek? Herkesin kapışarak okuduğu bir kitabın sizde olmamasına teessüf ederiz, ikinci defa basılmış da üç dört gün içinde yağma olmuş, yağma..

Kapıdan çıkarlarken arkadaşı:

- Ne çeneni yordun a kardeş, esnaf değil mi, yok demeye utandı da öyle söyledi, diyordu.” (Ayverdi, 2009a:86)

Diğer yandan yazar, romanlarında yer verdiği,

“– ...arkadaşım Hüsni'nün fizik zevklere zaafı vardır. Briç, dans, fikir hayâtının uzaktan bile seyircisi olmamak zevkleri meyânındadır. İsterse dans etmeye o gitsin.

– Daha yok mu Cevat?

– Fena mı seni methediyorum. Bugün beğenilen adam, senin anlayışındaki adamdır.” (Ayverdi, 2004a: 50)ifadesi ile, yeni neslin benimsediği değerleri ironik bir tarzla hicveden karşılıklı konuşmaları oluşturmaktadır.

Bir diğer romanında yer alan: “...Sanatkâr bir Türk kalemkârının işlediği bu eser, herhalde târihe mâledilmiş bir meta olduğu için böyle mangal başına atılmış, diye düşündüm. Halbuki, belki de genç torunun tesîriyle misafir karşısına çıkarılmak imtiyazını kaybetmiş olan bu tepsi, şu odanın en güzel, en zevkli eşyası idi.” (Ayverdi, 2009b : 121)ifâdesi, yeni neslin uğradığı değer kaybının, eski ve yeni yaşantıyı yansıtan eşya üzerinden verilmesinin dikkat çeken bir örneğini oluşturmaktadır.

Bununla birlikte Ayverdi, yeni neslin tüm üyelerinin aynı bilinçsizlik içerisinde olduğunu düşünüyor değildir. *İnsan ve Şeytan* adlı romanında, iki genç insanı aynı

mekanda , Doğulu değerlerin simgesi konumunda bulunan bir yaşlıya, karşıt tavırlar içerisinde resmeder. Romanda hiç konuşmayan, yeni nesle mensup olan genç adamın saygılı ve sessiz hâli vurgulanır: “İhtiyar hasta kendisine hekim geleceğini herhalde biliyormuş ki bana, bir âşinâyı karşılar gibi gülerek selâm verdi, yer gösterdi. Karşısında genç bir misafir vardı, konuşuyorlardı, fakat beni görünce sustular.(...) Müsâade eder misin evlâdım, beye bir seyahat hâtıramdan bahsediyordum, bitireyim., bu gençler beni kendi hâlime bırakmazlar ki., dedi.

O zamana kadar ihtiyarın varlığında erimiş gibi sükûn, hatta istiğrak içinde duran genç, kendini topladı ve yüzünde zor uyanan bir tebessümle gözlerime bakarak bu gülümseyişle o da aynı müsâadeyi beklediğini anlatmak istedi.(...)

Hasta, eliyle karşısındaki yorgun yüzlü genci göstererek devam etti:

— Bunlar sekiz on münevver çocuktur; ne dayılarıym, ne amcaları, ama bilmem nedense beni severler. Şimdi öleceğimi akılları kestiği için ağlaşıyorlar.” (Ayverdi, 2009b: 119)

Diğer yandan, teneke tepsi içinde likör ikrâm eden Batı özentisi torunun davranış biçimi şöyle aktarılır: “İztırâbıyla hoş geçinen bu acayip insanın yanından ayrılacağım sırada, sokaktan, evin çürük ve didik didik kaplamalarına sert, fakat kısa darbelerle vurulmaya başladı; ihtiyar kadının yüzüne, siyah kaşlarını birbirine yaklaştıran bir hiddet getirmişti. Kaplamaların, çatlak, kof ve boğuk sesini benimle beraber dinleyen hastaya dönerek:

— Bunlarda hiç insaf kalmamış, efendi., kaç defa yalvardım, kızım, evde hasta var, böyle acı acı tahtalara vurma da kapıyı çal., diye. Ama el kızının ne kabahati var, bizimkinden yüz bulmasa yapabilir mi hiç?.. Kesik kesik devam eden darbeler

durmuştu, bu defa sabırsız, ince bir ses:

— Helo Fifi, nerde kaldın? diye haykırmaya başladı.(...) gıcırdayan merdivenleri uçar gibi koşarak atlayan ayak sesleri ve nihayet kapının evi sarsan örtülüsü, kendisini çağıran arkadaşa fiilen verilmiş bir cevaptı.” (Ayverdi, 2009b : 125)

Yazarın yeni nesle mensup bu kişileri fiilen karşı karşıya getirmemesi, bu kişilerin âdeta birbirlerinden habersiz kılınarak aynı oda içerisinde konumlandırılmaları; fakat yaşlı kişiye karşı geliştirdikleri duygu ve düşüncelerin davranışlar içerisinde sergilenerek, okur için kıyas kapısının aralanması dikkat çeker. Şu durumda karşılaştırma motifinin kişiler üzerinden değil davranış biçimleri üzerinden uygulanması söz konusu olmaktadır. Bunun roman kurgusundaki pratik sonucu şudur: yazar, okurun dikkat odağını, roman kişilerinden mesaja doğru çekmiş olmaktadır.

1.2.7. Millî Bilinç

Samiha Ayverdi eserlerinde, “Garbın maddeye dayanan realist karakterli medeniyeti karşısında sinen ve küçüklük anlayışına tutulan” (Ayverdi, 2006a: 225) Türk toplumuna, millî bir bilinç aşılama, onu yabancılaştığı asıl hüvviyeti ile buluşturmaya çalışır. Bu doğrultuda, romanlarında, özellikle, Batılının Türk milletine bakışını yansıtır, Batılının Türk yurdu ve kültürüne hayranlığı ile Türk milletinin kendini küçümseme duygusu karşıtlık oluşturacak şekilde ele alınır. Diğer yandan, Tasavvufun dünyada iyi ve kötü olmadığı; her davranışın anlayışla karşılanması gerektiği yolundaki anlayışının millî değerler söz konusu olduğunda kazandığı

idealist ve milliyetçi çehre yine bu bilinci yansıtmak üzere romanlarda yer bulmuştur.

Ateş Ağacı adlı romanda bir fransız muhabir olan Juliette'nin dikkatinden Türk insanı aktarılırken yazar, konunun roman gerçekliği dışında da değer taşıyan nesnel bir gerçekliği yansıttığını bildirmek üzere, Batılı düşünür ve sanatçıların sözlerinden alıntılar yapar: “- Memleketiniz o kadar harikulade bir belde ki, Bonneval'in dediği gibi, burada memleketimi unutmaktan korkuyorum. Bilhassa İstanbul'un güzelliğine, siz Türklerin mahviyetinizden, vekârmızdan sinmiş. Onun için husûsî bir çeşniye sahip...Türkler için söz söylemiş kimselerin arasında, Decamps'ın fikirleri, yakın zamana kadar bende silik bir manzara hâlinde idi; fakat şimdi, vakti gelip de açan bir çiçek gibi meydana çıktı. Bu meşhur ressam sizin için der ki: "Türk'ün yüzünü, zarif tavrını, kibar gülüşünü fırça ile göstermek mümkündür; müşkül, pek müşkül olan, onun özünü göstermektir. Bu öz, ay ışığı gibi görülür, lâkin gösterilemez. Hangi fırça mehtabın o ince haşmetini gökten yere indirebilmiştir?" (Ayverdi, 2009a: 112) Yine aynı romanda Jüliette, Türk Yurdu ve insanı için: “Memleketiniz ne güzel Cemil Bey.. Siz bu eşsiz memlekete yakışan insanlarsınız; sanki tertemiz olmanız için hilkat sizi manevî bir süzgeçten geçirdikten sonra dünyâya salmış.”(Ayverdi, 2009a:122) der. Bir Batılının bu yöndeki izlenimleri verilmekle, Türk insanı, mensûbu olduğu millet hakkında düşünmeye çağırılmaktadır.

Türk insanının hakkındaki iftiralara sessiz kalışı ise Pierre Loti'den yapılan bir alıntıyla şöyle ifâde edilir: “...bu memleket, Türk kültürünü taşımayan rehberlerin, tercümanların birer yama gibi sırttan kanâatleriyle öyle bozulagelmiş ki Pierre Loti'nin dediği gibi pespaye iftiralar önünde Türk'ün vakur kalışı, şüphe yok ki,

körlerin, eşyanın hakikatini idrak edemediklerini düşündüklerinden ve bu körlere acıdıklarındandır.” (Ayverdi, 2009a:117)

Bir diğer romanda, Roma kralı Marais Aurelius'un "İnsan olarak vatanım bütün kâinat, fakat Marcus Aurelius olarak vatanım Roma'dır!" (Ayverdi, 1997: 59) sözü milliyetçi ve hem de Batılı değerlerin doğru uygulanılması taraftarı olan idealist bir asker tipinin ifâdesinden romana yansır.

Yolcu Nereye Gidiyorsun adlı romanda ise, bu konuya ilişkin çarpıcı bir olay kesiti dikkat çeker. Merkezî kişi olan Adlî'nin ailesinin yaşadığı konağa gelen ve “konağın Louis Quinze salonunda ağırlanması âdet olan ecnebi dostlar”, bu defa bir “Türk evinin hususiyetlerini” görmek isteyerek o güne kadar, kapısı örtülü tutulan büyükannenin odasına girerler. Yabancı konukların hayret ve hayranlıklarını yansıtan konuşmaları ile bu kıymetlere sahip olan Türk ailesinin başka anlamdaki hayret ve ilgisizlikleri karşılık içerisinde yansıtılmış olmaktadır:

“— İşte bir Türk odası! Hayır bir müze., müsâadeeder misiniz, girelim mi? diye soruyor.

— Şaheser, müze, hârîka., diyerek geziniyorlar. (...)misafirlerinin arkasında, onların bu eski eşyaya rağbetlerinden biraz şaşkın ve alâkasız duran annemle babam, her sorulan parça için:

— Eski bir kumaş, dededen kalma bir sürâhi,yahut işleme! demekle iktifa ediyorlar.

Fakat ev sahiplerinin bu bîgâneliklerini bir çeşit istiğna mânâsına alan ecnebler, suâllerini derinleştirdikçe annemle babamın büsbütün cevaptan âciz kalarak sıkılmaya başladıklarını hissediyorum. Gerçi ben de sıkılıyorum; fakat

ecnebilerin merakından değil, anamla babamın dillerini tutan cehaletten. (...) Bu oda, bildim bileli, Üsküdar çatması yastıkları, gezi perdeleri, halıları, örtüleriyle, devrin bir yanlış yenileşme baltasına kurban olmamış olduğunu ilân edip durur. Fakat zamanın iddiasına uymayan bu eşyaları, bir gerilik, bir cehalet sembolü telakki edilmekten de uzak kalmaz ki, kimseye açılıp gösterilmez. (...) biz onları hem ayağımızla çiğnedik; hem de zihniyetimizle basıp eziyoruz.” (Ayverdi, 1997:220)

Romanda bahsedilen bu Türk odası’nın eşyaları, II.Meşrûtiyet’in ilânından sonra maddî durumu kötüye giden konağı geçindirebilmek için birer ikişer satılmaya başlandığında, bir Türk esnafın şahsî üzüntüsüne bir de millî üzüntü ilâve ederek: “Yazık, yazık oğlum.. Bunları siz satıyorsunuz, biz alıyoruz. Bizim de müşterimiz Avrupa., hem, ne yok bahâsına gidiyor bilsen, diyordu.” (Ayverdi, 1997:337) deyişi, Türk’ün değer vermediği eski eserlerin Avrupa’da yağmalandığı vurgusu ile, milleti kültürel değerleri konusunda uyaran bir niteliğe kavuşur:

Ayverdi, *Mesih Paşa İmamı* adlı romanında, aynı konuyu merkezî kişi Hâlis Efendi’nin dikkatinden sunar:

“Hâlis Efendinin akıl erdiremediği noktalardan biri de, ecdadın bıraktığı miraslara, bu miraslara sahip olanların değil, olmayanların gösterdikleri alâka idi. Eğer arada bir seyyahlar ve yabancı meraklılar da gelip böyle rehberler, kitaplar hazırlamasalar, hiçbir İstanbullu çıkıp da şurada yüce bir sanatkârın bize hediyesi varmış, diye araştırmayacaktı. ”(Ayverdi, 2000: 55) *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı romanda olduğu gibi, burada da, Türklerin, hiç değilse aitlik duygusu nedeniye, bir kat daha ilgili olmaları gereken tarihi eserlere bigâne kalışları, yabancıların ise bu eserlerin değerini araştırıp ortaya çıkarmaları vurgulanmıştır.

Milli bilinci uyandırmaya yönelik bir diğer değini, romanlarda, Türklerin başından geçen savaflara ve uğranılan zülme değinilmesidir. Bu bağlamda olmak üzere, Rumeli Türklerinin uğratıldığı iki büyük göç dalgasına değinilmiştir. *Mesih Paşa İmamı* adlı romanda, yardımcı kişi konumundaki büyükanne, 1877/78 Rus Savaşı sonrası, ilk büyük göçü yaşamış bir kişi olarak romandaki yerini alır. Romanın bu kesitinde, Rumeli’de savaş öncesi Türklerin uğratıldığı sindirme politikası ve savaş sonrası zulüm ve işkenceleri, yaşlı bir kişinin dikkatinden sunulur. Bu roman kişisi, “düşmanın, boğazlanmış vatandaşların kulaklarından yapılmış gerdanlıklarla sokak sokak dolaştıklarını, mızrak ucundaki çocuk cesetlerine, sarhoş düşman askerlerinin, emmesi için kesilmiş kadın göğsü ikram ettiklerini, ihtiyar kadınları çınlıplak soyup porsuk derilerine, kabukları çatlatılmış cevizler sıkıştırarak dipçik tehdidiyle çifte telli oynattıklarını” anlatır. (Ayverdi, 2000: 69 – 70) Bu yardımcı roman kişinin, göç yollarında kırılan yurttaşlara ve gördükleri zulme dair anılarının, Ayverdi’nin romanlarında yer bulmasındaki temel amaç, toplumu tarihine yeniden, milli bir bilinç ve birliktelik ruhuyla bakmaya yönlendirmektir.

Türklerin uğradığı ikinci büyük göç dalgası ise 1912 Balkan Savaşıdır ki bu göçe dair izlenimler, romanın güncel olayları arasında yer alır:

“Artık Selanik, Manastır, Üsküp, Serez, hulâsa bütün bir Rumeli, kan, ateş, ıztırap, feryat ve sefalet içinde, yüzlerce koldan gelerek bir nehirde birleşen ırmaklar gibi, yaman bir akışla Edirne’den içeri dalıyordu. Fakat bu canı boğazına gelmiş göçkün selinin anlattığına göre, hemen dörtte üçü, ana nehre ulaşmadan yollarda baltalanıyor, bir avuç insan kanlarını döküp oldukları yerde canlarını veriyorlardı. Kurtulanlar ise, geçtikleri yerleri basarak daha ilerilere akıyor ve ne tarafa uğrarlarsa

oradan da kendilerine katılan bir kol bularak büyüye büyüye İstanbul'a dökülüyorlardı.”(Ayverdi, 2000: 153)

Ayverdi romanlarında, Türk gencinin milletin özelliklerine uygun bir şekilde yetiştirilmesi gerektiği görüşünü savunur. Vurgu, bireyin millete katıksız bir aitlik duygusu ile bağlanması gerektiği yolundadır. Buradan çıkışla, bir Napoleon tasvirinin bir Türk gerdanının süsü olamayacağı savunulur ve aynı nedenle de şifahî kültürün yetiştirme biçiminin, çok yönlü fakat karakersiz bir yapı taşıyana tercih edilmesi söz konusu olur:

“Keski benim anam tamâmiyle câhil bir kadın olsaydı; zîra bilgisiz, fakat görgülerine ve şifahî kültürüne sâdik anaların evlâtları, bâzı noktalarda eksik kalsalar bile, Türk olarak yetişiyorlardı. Garb'a hasret çekip özenecek kadar münevverleşmiş olanları ise yaldızlı, süslü, fakat esas noktaları bozuk, melez ve illetli olarak ürüyordu.” (Ayverdi, 1997: 53)

Son olarak, Ayverdi'nin, millî bilincin dînî düzlemdeki anlamına da değindiği dile getirilmelidir: Tasavvuf felsefesinin, daima vurgulanan, hayatı zıtlıklardan kurulu bir bütünlük olarak algılayan ve dünyada her varlığın kendisine verili rolü üstlendiği düşüncesiyle sakin bir kabülleş içinde çizilen genel yapısı, tasavvufî düşüncenin millî duyguları yadırgayacağı yanlış izlenimini uyandırabilir. Ayverdi bu konuya ilişkin kaygıyı *Batmayan Gün* romanında şu karşılıklı konuşmaya yer vererek silmiştir:

“Dünyâyı da bir sahneden farklı bilmeyince, sanatkârlara da öfkelenmeye lüzum kalır mı? Onun için, bir zıddımızın şerrinden korunurken, hiddet ve nefretle değil, sakin bir muhakeme ile hareket etmeliyiz.

Sezâî Bey heyecanlı görünüyordu.

– Peki, bu görüşün ferdî bakımdan tatbîki kabil olsa bile geniş mânâda ve cemiyet menfaatleri ile nasıl telif ederiz? Faraza vatani tehdit eden bir tecâvüz karşısında "Düşman rolünü yapıyor, zararı yok..." diye karşıdan mı bakacağız?

Profesör güldü:

– O da ne demek Sezâî Beyefendi? "Herkes rol sahibidir" düstûrunu kabul ettikten sonra, ne bir fert ne bir cemiyet bu hükümden dışarı kalamaz. O halde mademki düşman rolünü yapıyor, vatanınızı tehdit ediyor, siz de rolünüzü ondan daha muvaffakiyetle tatbik edecek, yâni vatanınızı müdâfaa edeceksiniz. Çünkü bu büyük oyunda size düşen rol de budur. Hatta düşman tarafından tecâvüze uğramayacak surette sağlam, hazır ve tedbirli bulunmanız da gene rolünüz îcâbındandır.” (Ayverdi, 2004a: 247) şeklindeki ifâdelerle Ayverdi, islâm Tasavvufunun millî hassasiyetlere ters düşmeyip aksine onu destekleyen mânevî bir zemin oluşturduğunu da dile getirmiş olur.

1.2.8. Millî Dokuda Maddî ve Mânevî Çözümler

Samiha Ayverdi'nin romanlarına, modelini şekillendiren gelenekleşmiş öğelere yer vermeksizin, Batılı değerlerle modernleşme sürecine giren Türk toplumunun yapısındaki çözümler yansımıştır. Samiha Ayverdi, toplumsal yaşantıyı sisteme oturtan müesseselerdeki dağılmanın temel nedenini, İslâma ilişkin değerlerin önemsizleştirilmesinde bulur. Ona göre İslâmiyet, toplumun yalnızca moral değerlerini oluşturmaz, İslâmiyet, yüzyıllardır kökleşmiş bulunan toplumsal sistemin içerisine işlemiş ve onu kendisiyle besleyerek asıl kimliğini buldurmuştur.

Böyleyken, medenileşme süreciyle Türk- islam medeniyetinin yüzyıllar içinde şekillendirdiği gelenek ve göreneklerin geri plana itilmesi toplumu bir çözülme içerisinde bırakmış bulunmaktadır. Samiha Ayverdi'nin *Mesih Paşa İmamı* adlı romanında, bu durum şöyle ifade bulur: “Amma Meşrûtiyet toplarının yıkıp dağıttığı sâde bunlar mıydı? Kanunsuz, fakat geleneklerin ve göreneklerin bağı ile kânun hâline gelmiş bütün bir sosyal ahenk de darmadağınık olmuştu.” (Ayverdi, 2000: 108)

Bahsi geçen bu ‘çözülme’ hali, aynı adlı romanda, mânevî değerleri simgeleyen Cami’in harap görüntüsüyle özdeşleştirilerek aktarılır: “Pencerelerin alçı çerçeveleri ise şaşkınlıktan büyümüş gözler gibi alabildiğine açılmış, yıllardan beri meçhul bir semte sitemle bakmakta idi.(...) Kubbeler manzumesine levent kameti ile tezatlı ahengi veren minare, yanarken söndürölüveren bir mum gibi, ortasından uçup gitmişti. Halbuki şu harap, şu perişan ve derbeder görünüşüne rağmen eser, üstüne çevrilen her bakışa: "Ben bu vadiye oturtuluvermiş en nefis bir âbideyim!" diyen haşmetli bir san'at dehâsının şahlanması idi.”(Ayverdi, 2000: 13)

Diğer yandan Balkan Harbi nedeniyle Rumeli’den kopup İstanbul’a akan göçmenleşmiş halk, Cami avlusunda ağırlandırken, avlunun bir kenarına moloz yığınıymışçasına öbeklenen yıkıntı dikkatlere sunulur ve bunun târihî mezar taşları, selsebiller, fıskiyeler, çeşme başlıkları, hulâsa bir balmumu, bir alçı kolaylığı ile işlenmiş muhteşem bir mermer saltanatının harabesi olduğu dile getirilir. “ bir âbide, bir saray, bir mezar ve bir çeşmenin bu son artıkları son iz ve eserleri olan ”(Ayverdi, 2000: 188)’nden oluşan bu yığın sönen görkemli bir medeniyeti imlemektedir.

Bir diğ er romanında, mahall  dokuyu oluşturan    elerin, yenileşme d ş n esiyle ortadan kaldırılması söz konusu olur. Bu noktada hem fiili bir çaba hem de geçmişe değer vermemenin yol açtığı bir  zensizlikle vurgulanmaktadır. Bir diğ er romanında, II.Meşrûtiyet sonrası, şehz debaşı'daki Direklerarası semtindeki direklerin kaldırılacak olmasına duyulan tepki, millî bir duyarlılıkla ele alınır. Yenilemenin mahall  dokuyu zedelemek olmadığı vurgulanırken, geri planda, gelenekten yararlanma olgusunun yöntemine de bir gönderme yapılmış olur. Bu noktada vurgulanan, ink l bın siyaset sahasına özgü olmadığı, toplumsal gidişteki yanlışlıkl ların, soğukkanlı bir üslûpla ele alması gerektiğidir. Batılılaşma taraftarı olan millî bilinç sahibi idealist bir asker tipi yansıtıcı bilinç k lınarak, — “Sa aklarının gölgesi en leziz i kiden daha zevk verici olan bir çeşmenin suyunu  almak, târihten canlı hik yeler söyleyen bir  bidenin içini çöplük yapmak, yıkmak, koparmak, taşlamak, bunlar ink l p değildir.”denilir. (Ayverdi, 1997: 349) *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı romandaki bu ifâde, romanların birbirini bütünleyen yapısını göz önüne sererek, âdetâ, Mesih Paşa Cami'nin harabeye dönmüş hâlini ve avluya yığılmış halde bulunan tarihî eserleri işaret etmektedir.

Ayverdi, bir diğ er eserinde, toplumdaki birlik beraberlik ruhunu simgeleyen tarihî yapıların harabe halinni alışlarına değinerek, fizik düzlemdeki bu yansımanın mânevî düzlemdeki bir çöküşü ifâde ettiği görüşünü savunur. Ayverdiye göre, Batılı devletlerin sistemli bir şekilde yürüttüğü toplumdaki psikolojisini hedef alan bir saldırı ile, toplumun mânevî değerleri, dînin küçümsenmesi ile sarsılmış ve böylece milletin bin yıllık t rihinden akıp gelmiş hayat suyu kurutmuş, kendi kendine düşman hâle gelmiştir. Ayverdi'ye göre Türk toplumu böylece, sistemli bir çabayla “ yolunu sapıtmış, bildiğini unutmuş, bilece ini kestiremez olmuş bir cemiyet” (Ayverdi,

2009c:65) hâline çevirilmiş olmaktadır. Samiha Ayverdi, buradan yola çıkarak, roman kişilerini, XIX.yy başında, sosyal ahengini büyük oranda yitiren toplumsal yapı üzerinden düşündürür: “Acaba, açabildiği kadar açtığı için koparılan bir çiçek gibi, bir gizli elin, dalından ayırdığı bu medeniyetin yerine bir başkasını beklemek, bu milletin hakkı değil miydi? Ve acaba görünürde, açmak üzere sıra bekleyen bir başka gonca var da, onu görüp farkedenden mi yoktu?” (Ayverdi, 2000: 109) böylece, Ayverdi’ye göre, gelenek ve göreneklerin sosyal ahengin temel ögesi olduğu bir toplumda, bu ögenin kaldırılıp, yerine aynı ağırlıkta bir başka değer sisteminin konulamamasından duyulan kaygı romana yansımaktadır.

Maddî ve manevî anlamda gözle görülür bir değişimin içerisinde resmedilen toplumun uğradığı, gerçekte, yüzyıllardır süren medeniyetin tarih sahnesinden silinişidir. Bu siliniş, geçmiş nesilleri yetiştiren yöntemleri de geçersiz kılacaktır. *Mesih Paşa İmamı*’nın merkezî kişisi Halis Efendi, babasını ve kendisini yetiştiren sistemin oğlunda hiçbir etki bırakmadan esip geçmesini anlamlandıramaz:

“Babasının ve kendisinin yetiştikleri dünya çoktan tozu dumana katarak gözden kaybolmuştu.(...) Fakat o hâlâ bunun devamını zannediyordu.(...) Rakım Efendi ile Hâlis Efendiyi dallarında olgunlaştıran cemiyet ağacı, sonbaharın sillesine uğramış bir perişanlıkla sararmış, bozulmuş olarak güz mevsimine girmişti.”(Ayverdi, 2000: 43)

Sonuçta toplumsal yapıdaki bu değişim, “şiiri ile, mûsikîsi ile, mimarîsi, işleme, dokuması, âdetleri, zarafetleri, süsleri, hulâsa tam bir güzellik ahengi ile” (Ayverdi, 2000: 108) son hâlini almış bir medeniyetin önce bir dinlenme devresine girmesinin,daha sonra ise gerileyip, aşınmasının, yok olmaya yüz tutmasının görünümelerini içermektedir.

1.2.9. Türk Toplum Modeli

Samiha Ayverdi'nin romanlarında, Türk toplumunu bir arada tutan değerlere ilişkin değinilerin üzerinde durulmalıdır. Tarih şuurundan soyunmamış kültür, imân ve gelenek görenekler bu değerleri ifade eden; varlıkları veya yokluklarıyla da gözle görünür sonuçları olan; maddîleşme eğilimindeki bu değerler, Ayverdiye göre “toplumun millî şahsiyetini”(Ayverdi, 2006: 86) oluşturmaktadır. Bu bağlamda Ayverdi, Türk Toplum modelinde dînî değerler ile gelenek ve göreneklerin önemine değinir. Ayverdi “vatan, îman ve aile gibi kutsî bağları çözülmüş” bir toplumun “maneviyat buhranına, ahlâk fesadına ve mesuliyetsizlik vadilerine” düşmesini kaçınılmaz bulur. (Ayverdi, 2006a:150) Buna göre Türk toplum yapısında, tarih şuurunu, imân, gelenek ve görenekler büyük önem taşır ve topluma millî kimlik kazandırmaktadır.

Ayverdi, İslâmiyeti, “Türk dünyasının ve toplumunun ortak, lehimleyici ilkesi” olarak görür. Ayverdiye göre İslamiyet, Türk toplum modelini içerden şekillendiren, onun yapısına nakış gibi işlemiş bir öğedir. Buna göre, mânevî değerlerine yabancılaşan Türk toplumunun “ana düğümü çözülüp ip uçları dağılmış veya kaybolmuş teşkilâtsız bir âlem” gibi “dümensiz ve düzensiz” (Ayverdi,2008b: 267) kalması kaçınılmazdır.

Yazar, toplumsal yapıda madde ve mânevîyatın birlikteliğine verdiği önemi, roman kişilerinin dilinden : “İnsanlardaki bu bir taraflı çalışma, bu sırf maddîleşme hareketi, cemiyetin manevî esaslarını, ahlâkını, faziletini, şuurunu gün günden silip götürmekte(...)gün olup da bu mahfazanın kapağı açılınca, içindekinin çalınmış olduğunu görerek anlayacağız.”(Ayverdi, 2009a:113) romanlarına yansıtmıştır. Bu

birlikteliğin toplumsal bağlamdaki açılımı, gelişmenin millî karaktere uygun bir seyir kazanmasını sağlayacaktır. Aksi halde kazanımın, bir insan kitlesinin teknik başarılarından ibaret kalacağı böylece vurgulanmış olur. Bu bağlamda, bir toplumdaki gerçek gelişme, insanı maddenin boyunduruğuna sokmaz da maddeyi insanın yüceltilmesinin, varlık nedeninin anlaşılmasının hizmetine verir. Onu merkez alır ve donatır. Ayverdi'nin *Batmayan Gün* adlı romanında toplumsal sahada bireyin eğitimine her boyutta eğilmenin önemi vurgulanarak “Çalışmak, cemiyete faydalı olmak, yalnız gözle görülen ilimler faslına mahsus değildir. İnsan vücûdunun incelemesini yapmak kolaydır, fakat ruhunun tahliline el uzatmak müşkül, çok müşküldür.” (Ayverdi, 2004a: 78) denilmiştir. İnsan ruhunun tahlilini yapmak, insanı anlamaya çalışmak, insan üzerine yoğunlaşmaktır ki bu ifade, geleneklerimizdeki ‘han yapmak’ deyimini hatırlatmaktadır. Bu deyim insan aramak anlamına gelmektedir. İnsanı bulan, dünyada yapabileceği en iyi işlerden birini yapmış, güvene kavuşmuş gibi kabûl edilir ki bu, Türk geleneğinde, mâneviyâta verilen değeri işaret eder. Gerçekten de sözgelimi; Yunus Emre'nin: “Gönül Çalab'ın tahtı, /Çalab gönüle baktı/ İki cihan bedbahtı kim gönül yıkar ise” diyen dizelerinde, insana verilen değerden yola çıkılarak, Türk milletinin asırlardan getirdiği sınıf ve ahlak şuurunu bulmak, Türk milletinin sosyal yaşam ilkeleri hakkında fikir edinmek mümkündür. Ayverdi bu konuya dair olarak: “Türk milleti, insana değer verdiği müddetçe büyük millet şuurunu kaybetmedi. Dili, dîni, târihi, görenek ve gelenekleri, kapanın elinde kalıp yağmalanmadı. Harsı, haysiyeti, vakan zedelenmedi.” (Ayverdi, 2006a: 22) diyerek insan-din-toplum-ilişkisini vurgular.

Bu bağlamda, İslâmiyet dininin, toplumda insan ilişkilerini düzenleyen, niteliği ortaya çıkmaktadır. Toplumsal tabakalar içerisinde konumu önemli olmaksızın her

insan, ‘kabesi insan olan’ bir mânevî bilincin gözünde saygı görmeyi hak eder. *Batmayan Gün* adlı romana bu konu bir olay kesiti içinden yansır: “Doktor Kerim Bey’in (...)o sırada yoldan geçen bir fukaranın yanına kadar giderek, para verirken "Buyurun" demiş olması, Fikriye Hanım'ı uzun uzun güldürmüştü. Halbuki kendisi saydığı, mevki sahibi kimselere buyurun, demeye alışıktı. Bir dilenciye uzaktan fırlatılan bir kuruş ne yetmemişti ki, koskoca bir profesör, hem de dilencinin ayağına gitmek suretiyle, sadaka veriyordu? ” (Ayverdi, 2004a: 47)

Romanlarda, bu bağlamda, Mevlâna, Yunus Emre, Muhiddin-i Arabi, Ahmede’r-Rıfai, Molla Cami, Şeyh Galip, Fuzuli gibi Türk- İslâm medeniyetinin önemli düşünürlerinin sözlerine yer verilmesi toplumun, dilsel, kültürel, edebî, an’anevi ve tarihî öğeleriyle yekpare olarak kavramasından ileri gelir.

Ayverdi, *Abide Şahsiyetler’de*, Mevlâna için: “Terbiyeci ve mürşit Mevlâna, muvazenesi bozulmuş bir cemiyette, asırların ve nesillerin süzgecinden geçmiş kararlı mizacı, salabetli ahlak, derin kültürü, feragati, ismeti ve asaletiyle, sahteyi gerçekten, istatistik bir görüşle ayırdederek içtimai şuurun önüne döken ve beşeriyetin eline bir kıyas malzemesi vererek kütleye nefes aldırın hakim insandır.”(Ayverdi, 2006a: s.11)

Türk Tarihinde Osmanlı Asırları adlı eserinde ise Yunus için: “...Yunus’un kütleye teklif ettiği ahlak prensipleri, paslı ve körükörüne bir itaatin icabettirdiği afyonlu ve uyuşuk bir hayat anlayışı değil, belki mülayemetten ziyade tecavüz ve saldırganlığa meyyal insandaki irade ve tefekkür unsurunu kontrollü ve uyanık bulundurmak tavsiyesidir.”(Ayverdi, 1999: 75) diyerek, Yunus ve Mevlâna şahsında, Türk toplumunun tüm kadim değerlerini kuşatan ve bu değerleri kitleye yayarak ona

millet olma niteliği kazandıran mânevî değerlerin Türk Toplum yapısındaki önemini yansıtmış olur.

Samiha Ayverdi'nin romanlarında, din, toplumun ahnegini sağlayan en önemli öğelerden biri olarak kabul edilmektedir. Dîni, toplumsal alanda işlevsel kılan, bireysel plandan toplumsal plana taşıyan ve kütlenin yararına değer üreten bir güç hâline getiren uygulayıcıların tavrına bu anlamda özellikle önem vermiştir. Dinin kendi içine kapanmaması, camilerin kubbeleri altında dertop olup dış dünyayla bağlarını atmaması gerekmektedir. Bu bağlamda, din adamlarının dogmatik bilgiler ve taassup ile; mutasavvıfların ise Allah aşkının cezbesiyle toplumsal fayda alanından düşmelerinin toplumu yalnızlaştırmalarının sıkıntısını romanlarına taşır. Kimi zaman eleştirel bir tarzda olanı; kimi zaman da olması gereken ideal davranış biçimlerini yansıtmak sûretiyle bu konuya değinir:

Ayverdi bir romanında, mutasavvıf bir bilge tipini görüşlerinin yansıtıcı bilinci kılarak: “Yaratıcı kuvveti tanımak ve saymak, cemiyetin huzurunu ve ahengini muhafazada en esaslı husus! Maamâfih onu, korkarak değil, severek ve bilerek görenler ve tanıyanlar, cemiyet içinde birer muvâzene âleti ve baş tacı...” (Ayverdi, 2004a: 264) der.

Bir diğer romanında ise dînin ve din adamının toplumsal yapıdaki son durumunu değerlendirir. Din, mânevî menfaat kapısı olarak görülmeye başlanmış, ibadet ve yardımdan, güzel ahlak sahibi olmak, insan olmanın bilinci üzere yaşamak değil; cennet hûrilerine kavuşmak amaçlaştırılır olmuştur. Dinin bu halden arındırılmasının tek yolu, onun taassup ve menfaat kışkıracısından kurtarılmasıdır. Din kendini amaçlaştırmaz. Namazı güzel ahlak edinme yolunda araç olarak görmeyip

onu amaçlaştıran zihniyet, namazın kendisine tapıyor demektir. Namazın kendisi ise, içindeki bu ruh çekilip alındığında kendisinden medet umulan ve bu nedenle de beş vakit tapılan bir puta döner. Bu inancın ne bireye ne de topluma fayda sağlayacağı açıktır. İşte dinin son hâlinin toplumsal çahredeki bu silik görünümünü Ayverdi roman kişisinin dikkatinden:

“Bence bugünkü din, başlı başına cemiyetin ne fazlalığını aşındırır ne de eksikliğini tamamlar. Dindar geçinip filân camide Öğle namazım kılarak falanda ikindiye bekleyen murabahacı, küpesini rehin getiren dul kadından yüzde yüz faiz almak için dînin hangi emrinden istifâde etmiştir? Keza, yalan söyleyen, hırsızlık eden, dedikodu ile ömür geçiren dindara bu müsâadeyi kim bağışlamıştır? Onu bugünkü gafleti içinde seyretmek hazin bir şey...” (Ayverdi, 2000: 77) sözleriyle, dile getirir. Din adamını ise bu bilinç üzere davranmaya çağırır: “Dîni bağlarından çözün, nefes aldırın, eski safvetini, yumuşaklığını iade edin, ondan sonra dinsizlere dönüp: Efendiler, ağalar! Buraya gelin... Fikir, ruh ve maddeden yapılmış olan insan, bir yanını düşünüp öteki tarafını ihmal ederse, kendi zararına bir yanlış işlemiş olur,(...) din, ahlâk ve fazilettir. Bunları bir tarafa koyup makine gibi ibâdet etmek, Allah'ı aldatmaya kalkışmaktan başka bir şey değildir, deyin.”(Ayverdi, 2000: 78)

Bu bağlamda, *Mesih Paşa İmamı* adlı romanda, merkezî kişi Halis Efendi'nin mizacı, Ayverdi'nin bu eleştirisinin yansıtıcısı olur: “Hâlis Efendi mesleğine ne derece merbut ve işinin ne derece ehli ise, bu mesleğin havasından uzaklaşınca da o kadar pısrık, beceriksiz, çekingen ve bilgisizdi. Ve hayat denizinde yüzen insanlara kendi sahilinden bakıp dururken, hiçbir defa bu denize atılmamış olmanın bir noksan olduğunu hatırına getirmemişti. Hattâ kendi ilmi dışında akıp giden hayatla alış verişi

bir nevi tenezzül, mesleğinin haysiyetine bir nevi tecâvüz bile saymıştı.”(Ayverdi, 2000: 53)

Ayverdi, sûfleri de bu bağlamda, toplumun hizmetine çağırır. Ona göre, kâmil insan, birikimini, toplum yararına kullanmak üzere kütlelerin içine karışmalı, Allah aşkının verdiği şehlâlığı atarak, hâkiki aşkın öldürdüğü çetin bir kararlılıkla, görev bilinci ile toplumun hizmetine koşmalıdır: *Ateş Ağacı* romanında, Jüliette, yazdığı kitabın temel amacını “cemiyete olan borcumu ödemek hem de hilkatın azametini bu sahadan seyretmek isteyişimdendir.”(Ayverdi, 2009a:169) diyerek açıklar.

Yaşayan Ölü romanında ise Ayşe’nin yurtdışına tezhip sanatını öğretmek üzere gitmek istemeyişi, “Maamâfih onun varlıksız varlığı, şahsî his ve endîşelerine galebe çalan kütle hizmetleri ve vazife şuuru ile temkinlenmiştir.”(Ayverdi, 2005a:165) şeklinde yorumlanır. Mutassavvıf bilge tipi olan Ayşe ve Hattat Gerçek Çelebi, toplum bağlamındaki yerlerinin önemiyle ele alınarak: “Şüphe yok ki ilâhî kuvvetin insanlara ara sıra böyle dostlar göndermesi, beşeriyetin menfaatine maddî sahada hizmet eden âlimlerin, kâşif ve îcat sahiplerinin gelmelerinden çok hayırlı. Zîra o Çelebiler, o dostlar hem beşeriyetin imhası yolunda terakki eden keşif ve buluşların, manevî bozgunundan korunma yolunu, hem de, bizi bize telef ettiren içimizdeki düşmanı imha etmenin saadet ve halâvetini bahşetmektedir.”(Ayverdi, 2005a:43) denilmiştir.

Gerçekte Ayverdi, dinî bir kimliğe sahip olmasa da Türk aydınının toplumun yararını merkeze alarak değer üretmesi gerektiği düşüncesindedir. Ona göre her yüksek gaye sahibi bilip gördüklerinden toplumunu haberdâr etmelidir. “... her yüksek gaye sahibi bildiğini bildirmeye, gördüğünü göstermeye borçludur. Faraza ben bir hatip olsam, konferanslarımın mevzûunu, yalnız inandığım ve benimsediğim

kıymetler teşkil eder. Bir romancı olsam hayâta bir seyirci gibi bakıp gördüklerimi yalnız sanat meftunlarını tatmin edecek ölçüler içinde gösteren bir "metteur en scene" olamam. Ona, korumak istediğim idealden bir çeşni karıştırırım. Bir ressam olsam, fırçamın diline içimin dilini, boyamın rengine duygumun rengini bulaştırırım.”(Ayverdi, 2009a:117) diyerek bu görüşünü roma düzleminde dile getirmiştir.

Sonuç olarak, Ayverdi’nin romanlarında toplumsal konuların ele alınışı, maddî ve mânevî bünyesinin gereklerinin bilincine varmış, insan olma sorumluluğunu hem bireysel hem de toplumsal planda yüklenmiş bireyi, kütle yararına var etmenin önemini vurgulamaktadır. Bu bağlamda, toplumsal konular bağlamında yoğun olarak işlenen medeniyet, gelenek ve görenekler, tarih şuuru, din, toplumsal bağlamdaki menfî gelişmeler, millî bilinç, toplumsal yapının madde ve mânâ birlikteliğinin gücü ile kurulması fikri hep insanı tavaf ederek; onun iç yaşantısından ve yakın çevresinden toplumun geniş sathına taşabilecek, toplumu değiştirebilecek gücünü vurgular.

2. ZAMAN

Samiha Ayverdi'nin romanlarında zamanın birkaç değişik yönüne tanık olmaktadır. Kişinin mânevi aydınlanmasını sağlayan olay örgüsünden kurulu bir sürecin yansıtıldığı romanlarda, '*Aşk Budur*' adlı roman hariç olmak üzere, nesnel zamanın tarihsel süreçteki konumu, Batı'nın medeniyet halkasına giren Türk toplumunun değişimini yansıtmakta; hem Doğu ve Batı medeniyetleri arasındaki eş zamanlı; hem de geleneksellik modernlik bağlamındaki art zamanlı kültürel çatışmayı gözler önüne sermektedir.

Aşk Budur romanında nesnel zaman zaman, M.Ö. III. Menzer zamanında, İslamiyet'in ilanından hemen önce başlar ve İslâmiyet'in doğuşu ve tasavvufi görüşlerin belirlediği zamanı içine alarak çerçevesini belirler. Romanın güncel olayları Meryem'e âşık olan Hamza'nın sonunda Onu Yusuf'a vermek isteyişine ve Meryem'in ani ölümünü içine alan olayları kapsayan, Hamza'nın 32.yaşından itibaren yaklaşık 7 aylık zaman dilimidir. Fakat vak'a zamanı geriye doğru genişletmelerle genişler. Geriye dönüşler roman kişilerini tanıtmak ve aralarındaki ilişkilerin geçmişine ışık tutmak için kullanılırken, ön plandaki roman kişilerinin yakın çevresi hakkında da fikir sahibi oluruz. Romanda güncel olayların geçtiği zaman dilimi putperestlik, maddeye indirgenmiş aşk anlayışı ile Allah'a inanmak ve hakikî aşk olgularının karşılaştırmalı tarzda gözlemlenebileceği bir plan oluşturmaktadır. Geriye genişletmelerle, Yusuf ve eşi Ummül Bedr çocuğundan, genç kızlık ve Yusuf'la olan 20 senelik evliliğinden bahseder. Böylece Yusuf'u ve çevresinin ona bakışını anlatırız. Anlatma zamanının vak'a zamanından asırlar sonra

olduğu romanda, geriye doğru dönüşler, roman kişilerinin çocukluk ve sonraki zamanlarına açılan bir pencere olarak kişilerin art zaman sunumunu sağlayarak işlev kazanır.

Samiha Ayverdi'nin *Ateş Ağacı* ve *Zeyl* adlı iki ana bölümden oluşan *Ateş Ağacı* adlı romanının ilk bölümünü doğrudan Romanın merkezî kişisi Cemil'in defteri oluşturmaktadır. Cemil, bir yandan defterini yazarken bir yandan da yaşantısının geçmişe ilişkin ya da güncel olaylarını kaleme alır. Cemil'in "Bir haftadan beri fasılasız yağan karlar iki gündür gevşemeye başladı."(Ayverdi, 2009a:55), "Dün amcamdan bir tebrik telgrafı ve bir posta paketi aldım.(Ayverdi, 2009a:94) gibi ifâdelerinden de anlaşılacağı gibi romanın olay örgüsünü oluşturan güncel olaylar, defterin tutuluşuyla eş zamanlı olarak gerçekleşmekte, vaka zamanı ve anlatma zamanının örtüştüğü görülmektedir. Vaka zamanına özgü olaylar kimi zaman "İki gündür Madame Maurain'in arkadaşları Salih'le Idris Kâhya'nın oğlu. Bu iki gün zarfında yalnız bir defa, o da beş dakika, otele uğradım."(Ayverdi, 2009a:138) denilmek yoluyla özetleme ile kimi zaman da, "Salih, hâlâ sobanın önünde çömelmiş, kâh yanmamak için inat eden ateşe, kâh bana bakıyor. Bu bakışında, az evvelki hükmünü kabul edip etmediğimi teftiş eden bir ısrar var."(Ayverdi, 2009a: s.59) örneğinde olduğu üzere aynen aktarılacak yoluyla dikkate sunulmuştur.

Ateş Ağacı romanında yapılan geriye doğru genişletmelerin 'aynen anlatı' ya da 'özet anlatı' halinde yapılmasının, genişletmenin romandaki işlevini değiştirmesi dikkat çekicidir:

Ateş Ağacı romanı'nın merkezî kişisi Cemil'in geçmiş yaşantısına ait geriye doğru yapılan genişletmeler, bazen geçmişteki olayın ayrıntıları korunarak, olduğu gibi 'aynen anlatı'lar ile aktarılır; bazen de 'özet anlatı'lar halinde sunulur. Geriye genişletmenin 'aynen anlatı' yöntemiyle yapılması, yaşanan olayın kişiler üzerindeki çarpıcı etkisini yansıtabilmek bakımından işlevsellik taşımaktadır: “(...)senin kocan olacağım... dedim. Kızın yüzündeki pembelik birden koyulaştı ve gene birdenbire o kadar hızla, solup kayboldu, yerini sarı, sapsarı bir renge bıraktı ki, âdeta korktum. Hiç sesi çıkmıyordu yahut çıkamıyordu. Yavaş yavaş geriledi, bir yere oturmak veya dayanmak istediğini anladım, yanma giderek bir elimle eğilen başını çenesinden tutarak kaldırdım, bir elimle de saçlarını okşamaya başladım.” (Ayverdi, 2009a:34) örneğinde yaşantının kişinin üzerindeki etkisi, yoğun bir şekilde yansıtılmıştır. Geriye genişletmenin özet anlatılar hâlinde yapıldığı roman kesitlerinde ise amaç, olayların kişiler üzerinde bıraktığı çarpıcı etkinin yansıtılması değil, kişilerin geçmiş yaşantılarına yönelik bilgi verilmesidir: “Amcama, zengin gazetecinin kızını almayacağımı söylediğim gün, bana aynı vasıf ve seviyede birçok isimler daha saymıştı. Bunların hepsi de, yabancı kültür kademelerinde yol almış, cedlerinin târihî mirasına sırt çevirmiş kızlardı.”(Ayverdi, 2009a:31) ve “Salonlarda paylaşılamıyordum. Her girdiğim yere arılarla dolup boşalan bir çiçek bahçesi çeşnisi veriyordum.”(Ayverdi, 2009a: 32) örneklerinde, tecrubenin kişi üzerindeki çarpıcı etkisi romana yansımaz da genişletme, kişinin konumunu aydınlatan art zaman sunumuna hizmet eder.

Ateş Ağacı romanı Cemil'in defterinin Bursa'ya yerleşmesinden 6 ay sonraki kısmıyla başlamaktadır. Cemil'in defterini tutmaya başladığı ocak ortasından itibaren, romanın içeriğini ören vaka zamanı 3 aylık bir zaman kesitidir. Geriye

doğru yapılan ilk genişletme bize Cemil'in " Tam iki sene evvel tahsilimi bitirip Avrupa'dan döndüğüm zaman" ifadesiyle de anlaşılacağı gibi Bursa'ya gelişinden iki sene öncesinden itibaren olan yaşantısı hakkında verir. Geriye doğru yapılan ikinci genişletme ikinci ana bölümün başında olup, Cemil'in Juliette'den ayrıldığı andan itibaren geçen iki yıllık süreyi imler: "İki sene evvel Mudanya'da, defterini açmamak üzere kapayan ben, şimdi bu eski dostla tekrar yüz yüze gelmek mecburiyetinin hâsıl ettiği heyecan içinde, hem hayret hem de ızdırıp duymaktayım."(Ayverdi, 2009a:159) Böylece, Kısaca vaka zamanı 3 ay ve 1 gün olan romanın nesnel zamanı 4 yıl 3 ay ve bir gün olmaktadır. Bu sürenin tarih içerisindeki konumu ise haremlik selamlık olmayan eğlence meclislerine ve İstanbul'un salonlarından yansıyan izlenimlere bakılacak olursa, Cumhuriyet'in ilânından sonraki ve romanın yazıldığı 1941 tarihinden önceki bir zamandır.

Ruhî bir olgunlaşma ve kemâle ermenin öykülenmesine nisbetle zamanın kısalığına dikkat çekmek isteriz. Cemil hakiki aşkı bulmak için çıktığı yolculukta konu edilen bu üç ay içinde hızlı bir ruhî dönüşüme uğrar ki bu sürecin tamalanmasında Juliette'ye duyduğu aşkın etkisi büyüktür. Manevî arayış sürecinin aşamalarını gözlemleyemediğimiz Juliette için ise mânevî aydınlanmaya erişmesi, Cemil ile tanıştığı 10 gün içinde gerçekleşir. Juliette, zeyl bölümünde Cemil'in aynıyla yansıttığı kısa defterinde Mûsâ'nın Vâdî-i Mukaddes'te Allah'ı ateş sûretinde gördüğüne çünkü o sırada ateşe ihtiyaç duyuyor olduğuna değinerek, kendi mânevî aydınlanmasını şöyle açıklar: "Bu hikmetin benim maceramla sıkı bir münâsebeti var. Ben de büyük ve yakıcı bir aşka şiddetle muhtaç olduğum gün, talebimi insan suretinde gizlenmiş görerek ona koştum ve atıldım. İşte bu hengâmededir ki insan aşkıyla Allah aşkını birbirine karıştırdım, bir bardak suyu denize döktüm." (Ayverdi,

2009a: 172) Böylece kısa süre içerisinde Cemil'in dönüşümünü gözlemler, Jullie'nin dönüşümünü ise kısa defterinden öğreniriz.

Batmayan Gün adlı romanda nesnel zaman yaklaşıp bir senedir. Üç kısım halinde düzenlenmiş olan romanın ilk kısmında merkezî kişi Aliye'nin babasının emekliliğı üzerine Avrupa'dan altı ay önce İstanbul'a gelmiş oldukları gözlemci anlatıcı tarafından bildirilir, romanın ilk kısmında yaz sonu Aliye'nin Avrupa'ya eğitimini tamamlamak üzere gitmesi ve altı ay önce taşınmış olmaları vesilesiyle bir uğurlama ve tanışma toplantısı niteliğinde bir davet verilir. Romanın sonunda Aliye'ye duyduğu aşk nedeniye Onu öldürmeye kalkışacak olan Dr. Hüsnü, Aliye ile bu davette tanışır, romanın sonunda ise 'aşkı bir yıldır tanıdığını ve aşkın zebûnu olduğunu' söyleyerek nesnel zamana kesinlik kazandırmış olur. Sosyal atmosfer göz önüne alındığında, batılı tarzda gelişmiş olan eğlence kültürü, caz müzik ve briç oyunu gibi ayrıntılarda Cumhuriyetin ilanından sonra ve romanın yazılmasından önce yani 1939 yılından önceki bir döneme ait 1 yıllık bir zaman dilimi söz konusudur. Romanın anlatma zamanı ve vaka zamanı denktir. Romanın ilk kısmı 20, 25 günlük zamanı içerirken bu kısmın davetten sonraki 10, 15 günü özetleme yöntemi ile yansır. II. Kısım Aliye'nin Avrupa yolculuğı ile başlar burada kış boyu kalacaktır. Aliye'nin Berlin de geçirdiğı zaman ise Özellikle Prof. Dr. Kerim Bey ile- karşılaştıkları ana kadar, zaman da yapılan büyük atlamalarla verilir. Aliye'nin Berlin'e gidişinin üzerinden 5 ay geçtiğini Selma'nın mektubundan; gelmesine 3, 4 ay kaldığını Sezai Bey'in mektubundan öğreniriz. Bu mektuptan hemen sonra Kerim Bey'in Berlin'e gelişi ile vak'a zamanı nesnel zamnala denk bir karakter çizmeye başlar. Romanın II.Kısımında Aliye'nin Feyzi tarafından odasında nasıl baygın bulunduğu özetlenmiştir. Aliye'nin 15 günlük hastalık süresinde olaylar nesnel

zamana denk bir seyir gösterir. II. Kısım ise 2 aylık bir nesnel zamanı içerir, Aliye ile Kerim bey'in İstanbul'daki gezintilerinden davete kadar olan zaman yine özetleme ile verilmiştir. Buna göre romanın güncel olayları Bir yıllık nesnel zamanın en çok bir bucuk aylık zamanını kapsamaktadır. Aliye'nin okuduğu Büyükbabası İrfan Paşa'nın defterlerinin Beyrut Valiliğim Sırasında diye başlayan bölümü ise genişletme yöntemi ile Aliye'nin tanışmadan önce tanımak fırsatı bulduğu prof. Dr. Kerim Bey'in 'art zaman sunumu'nu yansıtır. Genişletme yöntemi ile defterler üzerinden verilen diğer bilgilerde İrfan Paşa 24 yaşındayken K.'nın 11 yaşında olduğu, K. nın Aliye'yi ilk kez iki yaşında gördüğünü; bu karşılaşmanın 22 sene önce olduğunu öğreniriz. Vak'a zamanı Aliye'nin 24 yaşlarında olduğu bir zaman dilimidir. Genişletme yönteminin kullanıldığı diğer kesitlerde, İrfan Paşa'nın karakteri, Aliye ve Selma'nın arkadaşlığı ile romanın vak'a sından ayrıksı duran 'bir kayıkçının hayatı ve oğlunun ondan ne denli farklı bir mizaca sahip olduğu' ndan bahsedilen bölüm verilir. *Batmayan Gün* romanında Aliye'nin ruhi tekâmülünün gerçekleştiği sürenin ancak 10 gün olması dikkat çekmektedir.

Yaşayan Ölü romanı Seniye ile merkezî kişi olan Leylâ arasında yazılmış sonuncusuna bir de 'not' başlıklı bölümün ilişitirildiği dokuz mektup; buluşmalarından sonra Konya'da olup bitenlerin anlatıldığı, Leylânın özne anlatıcı olduğu defterden oluşan bölüm ile sondaki Leyla tarafından kaleme alınmış 'ek' ten oluşmaktadır. İlk üç mektupla genişletme yöntemiyle üç yıl öncesinin olaylarına gidilerek Leyla ve Seniye'nin kişilikleri ve geçmiş yaşantılarına dair bilgiler sunulur. Üçüncü mektup Seniye'nin kocası Ekmel Haydar'ın çocukluk hatıralarını içeren defterinden bir bölüm içerir ve bu yolla Ekmel Haydar'ın 'art zaman sunumu' ile tanıtılması söz konusu olur. Seniye ve Leyla mektuplaşması 3 ay sürer, Seniye ve

Ekmel Haydar kış başlangıcında Konya'ya gelip bir ay kalırlar. Yaklaşık 5 ay sonra Nisan ayında bir kız çocuk doğuran Seniye, bir ay kadar sonra ölür Leyla kitap yazmak ve yalnız kalmak için yaylaya çekilir beş buçuk ay nesnel zamanda atlanarak geçer. Leyla romanın son bölümü olan Ek'i yazar ve beş buçuk ayın 3 aylık bölümünde bulunduğu yayla hayatını özetler. 15 gün sonra ise İstanbul'a gider. Seniye'nin ölümünün üzerinden 6 ay geçmiştir. Ek'de anlatılan temel vaka, Leyla'nın İstanbul'a gitmesi ve Ekmel Haydar ile yaptığı görüşmedir. Böylece romanda nesnel zaman yaklaşık bir yılken vak'a zamanı bir ay ve Ek'te anlatılan Ekmel Haydar leyla buluşmasının günü olan bir gün olmaktadır. Leylânın Gerçek Çelebi ve Ayşe ile tanışmasıyla başlayan manevi arayış ve uyanışı Ekmel Haydar'ı tanıyıp ona âşık olması ile rûhî bir tekâmüle dönüşür ve tamamlanır. Bu süre Ekmel Haydar'ı tanımasından hemen sonra başlar ve bir aylık bir sürece tekâmül eder. Anlatma zamanı ile vak'a zamanı paralellik göstermektedir. Nesnel zamanın konumlandığı zaman aralığı, belirgin olmamakla birlikte, Ayşe'nin Güzel Sanatlar Fakültesi mezunu olması, Avrupa'ya yalnız başına gitmesinin söz konusu oluşu gibi ayrıntılarla Cumhuriyet yıllarını işaret etmektedir. Romanın yayınlandığı 1942'den önce ve 1923 ten sonraki bir aralıkta geçmektedir.

İnsan ve Şeytan romanında Vak'a zamanı, merkezî kişi Doktor Şevket Bey'in dinlenme izni alması ile başlar, bu izin süresince Lale ile olan ilişkisi başlar, Şevket Bey'in ailesinden ayrılıp Lale ile başka bir eve taşınmalarına kadar geçen süre 40 gündür ki bu romanın ilk kısmını oluşturmaktadır. Bundan sonra geçen 9 ay nesnel zamanda atlanır. Şevket Bey'in yiğeni Ferhat'ı görmeye gidip Ferhat'ın yazdığı mektupta kendisi için söylediği alaylı sözleri okuması ile romanın ikinci bölümü , Şevket Bey'in tekrar defter tutmasıyla başlar. Romanın ikinci bölümünde yazla

birlikte önce Şevket Bey'in hastası Samandıralı Köylü Osman'ın köyüne giden Şevket Bey ve Lale,yaz ortası Şevket Bey'in eşi tarafından boşaltılmış olan köşke taşınırlar. Şevket Bey'in yazdığı iki defter ve romanın sonunda yiğeni Ferhat tarafından kardeşine yazılmış mektuptan oluşan romanda, vak'a zamanı ve anlatma zamanı örtüşmektedir. Roman nesnel zamanda yapılan 9 aylık atlama, Şevket Bey'in defterini yazmadığı bir süreye denk gelir. Romanda geriye doğru genişletmelerle 7 yaşındaki Şevketten alarak, Şevket Bey'in art zaman sunumu yine kendi anlatımından yapılır ve çevresindekilerin de kişilikleri ve geçmişi aydınlatılır. Şevket'in Halim Paşa Konağında hizmetli olan babasının yanına gelip arabacı olmayı hayal ederken çalışkanlığı ile değişen konumu genişletme yöntemi ile anlatılırken, Şevket'in gençliğinde gerçekleşen II. Meşrutiyetin ilanı ile değişen konak yaşantısı ayrıntılı olmaksızın romana yansımıştır. Bu sırada Şevket Tıbbiyenin ikinci sınıfındadır. Romanın asıl vakasını oluşturan Şevket Bey'in Leyla ile tanışması ve aralarında başlayan ilişki Şevket Bey'in 58. yaşına denk gelmektedir. 40 günlük vak'a zamanı 9 ay atlanarak diğer yaz mevsiminde devam eder böylece nesnel zaman bir seneyken vaka zamanı yaklaşık üç aylık bir süre zarfıdır. Şevket Bey'in bir çarpılma anı yaşayıp hayatını sorgulamaya başlaması, Ferhatın mektubunu okuyup defter tutmaya başladığı romanın son yaz mevsiminin başlangıcında gerçekleşir. Lale ile köşke taşınmaya kadar, defterine içsel yaşantısı ve sorgulamaları yansır. Şevket Bey ikilemli bir ruh hali içinde karısını özleyerek fakat Laleden kopamayarak, Lale'nin isteklerine boyun eğer ki bu boyun eğiş nefesine olan boyun eğişini simgeler. Yaşadığı sıkıntı bir tür çile doldurma şeklinde haftalarca devam eder. Tasavvuf felsefesinde kişinin rûhî tekâmülü bir kaç yolla olur: mecazî aşktan yola çıkarak hakîki aşka erebilir yani ruhi tekâmülünü tamamlar; bazen de çekilen çileler

neticesinde bu olgunluğa ulaşılır. Şevket Bey'in iç çatışmalarının yansıdığı roman onun, son ana kadar ikilemler içerisinde kaldığını göstermektedir; ancak Lale'nin isteğiyle ters bindiği eşekten düştüğünde tanımlayamadığı daralan ve genişleyen bir an içerisinde kalır; ikilemleri çözülerek manevi bir aydınlanma yaşar. Bu belki beş dakikaya denk gelen bir süredir, bundan sonra Şevket Bey nefsinin buyruğundan çıkmış ve yeni bir insan olarak yerden doğrulur. Bu olaydan sonraki bir kaç günü ise yine Ferhat'ın kardeşine yazdığı mektuptan öğreniriz.

Bu noktada vak'a zamanında vurgu, üç noktada olmalıdır 40 günlük dinlenme zamanı, Şevket Bey'in ruhunun ham yönlerini kendi dilinden öğrendiğimiz ve Leyla ile ilişkisinin başlamasına kadar ki ikilemli ruh haline tanık olduğumuz zaman dilimi. İki, Şevket Bey'in ikilemlerinin sürerek nefesine karşı savaşıma gayret ettiği dönemi olan köyde geçirdikleri zaman dilimi. Üç, Leyla ile konağa taşınmaları, kızının Türk-İslam düşünürlerinin sözlerini yazdığı ve İslâm tasavvufu felsefesini içeren defterini okuyup bunları rahber tutarak sorgulamalarını sürdürdüğü yaklaşık on günlük dönem ve bir çarpılma anıyla içiçe girmiş manevî bir aydınlanma yaşadığı 'an' ın günü. Böylece vak'a zamanının 3 ay ve belirgin bir günden oluştuğu ortaya çıkmaktadır.

Son Menzil romanında vak'a zamanı, ikinci eşi olan Cemile'nin akrabası olan ve küçükken Cemile ile birlikte Haşim'in evine gelen ve Haşim'in bir evlat gibi koruyup büyüttüğü Melek'e âşık olduğunu anladığı ilkbahardan yaza geçen bir nesnel zamanda başlar. Haşim bu aşkı önce kendisine sonra yiğeni Seniha'ya itiraf etmesi ve bu aşkı nedeniyle okumasına yardımcı olduğu ve oğlu gibi sevdiği Aziz'e büyük bir kin duymaya başladığı; Seniha'nın kendisine âşık olduğunu öğrendiği ve Melek'in Cemile'nin ilk eşi Ruhیات Profesörü Ali Feyyaz ile evlenmesi ile sonuçlanan 3 aylık süre romanın vaka zamanını oluşturmaktadır. Romanda kişilerin

art sunumu tanrısal konumlu gözlemci anlatıcı ve roman kişileri yoluyla geriye doğru genişletmelerle verilir. Bu genişletmeler yirmi yıl öncesine kadar giderek, Haşimin 31 yaşında Cemile ile evlenmesi, Seniha'nın bundan sonra Sîret ile yaptığı evlilik anlatılır; mutasavvıf bilge tipi olan Ali Feyyaz hakkında bilgi verilir. Bu arada şöhret dadı ile ilgili geriye doğru genişletme, onun gençlik yıllarında Kafkasya'dan getirilip İlyas Bey Konağına satılması ve Seniha'ya analık yapmasını anlatırken bu genişletme Şöhret Dadının Kafkasya'dan birlikte getirildiği bir arkadaşıyla yaşlılık yıllarında karşılaşp onu tanıyamamasından yola çıkılarak yapılmıştır. Roman için bu bölümün asıl anlamı şöhret dadıyı tanıtmak olduğu kadar; mânevî bir aydınlanmayı başlatabilecek nitelikteki maddenin geçiciliğini vurgulayan bu hadisenin Şöhret Dadı üzerinde etkili olamama nedenlerinin 'manevî arayışta engel motifi' üzerinden verilmesidir.

Yolcu Nereye Gidiyorsun adlı roman, merkezî kişi Adlî'nin hayatını anlattığı defterden oluşmaktadır. Adlî'nin birlikte büyüdüğü ve âşık olduğu Mecbûre ve Adlî'nin arkadaşı Sinan, evlenmeye karar verince, Adlî, Mecbûre'nin Sinan'ın taşkın ruhuna yetmeyeceğini düşünür ve Mecbûre'nin, Sinan'ın saygı duyduğu fakar aşkla bağlı olmadığı bir kadın olarak mutsuz bir hayat yaşamaya başlaması söz konusu olursa, hayatını yazmaya karar verir. Dolayısıyla roman, Mecbûre'nin böyle bir hayat sürmeye başladığı, sonraki bir zaman diliminde yazılmaya başlanmıştır: “Evet Mecbûre, bugün hoşlanılan senin, bir zaman sonra o geçmişe hürmetle, derinden derine sayılan bir kadın mevkiine düşmenden korkuyorum. Gerçi Sinan kendini sana dâima borçlu sayacak ve bu borcun îcap ettirdiği bütün inceliği gösterecektir. Fakat sen bu kadarcık bir karşılıkla yaşayamazsın yavrum. Şayet hayâtın, şu tahmin ettiğim seyri takip eder de, ben de vâdettiğim gibi hayâtımı yazacak olursam, şüphesiz ki bu

mektubum, o sahîfelerin son yaprakları olacaktır. Ama bu arzunu yerine getirmeği temenni etmiyorum Mecbûre...”(Ayverdi, 1997:437) Böylece Mecbûre’nin uğradığı son, romanın yazılmasının nedeni olarak ortaya çıkar. Anlatma zamanı sonradan aktarma olan roman, ilk sayfada babası Asaf Bey’in takvim yaprağından okumasıyla verilen, Adlî’nin 7 yaşında olduğu 28 Şubat 1312(1895) tarihinden başlar. Bununla birlikte, romanın özne anlatıcısı olan Adlî, sonradan aktarma yöntemi ile anlattığı romanda, annesi, kız ve erkek kardeşi ve kendisinin ilişkilerinin merkezde bulunduğu geriye doğru genişletmelerle doğumuna kadar döner ve aile içindeki konumunu karşılaştırma üslûbu ve karşıtlık motifi içerisinden kardeşleri üzerinden anlatır. Böylece Adlî’nin ve yakın çevresinin art zaman sunumu ile tanıtılması sağlanmış olmaktadır. Roman, ikinci meşrutiyet’in ilânı ve bunun neticesinde değişen sosyal yaşamı ve bu değişimin göstergesi olarak beliren konak yaşantıları üzerinden yansıtır. Geriye doğru genişletmeler, hem ülkenin idârî, siyasî durumunun hem de edebî akımların değerlendirildiği roman kesitleri oluşturduğundan, bireysel olduğu kadar sosyal yaşamın verilmesi açısından da işlevsellik taşımaktadır. Adlî’nin doğumundan itibaren hayatını anlattığı defter yaklaşık 30 seneyi içermektedir. Bir otobiyografi olan romanda vak’alar, yaz tatilinden sonra, sonbahar, kış gibi belirlemelerle anlatılırsa da zaman içerisindeki atlamaların belirgin olmaması, vak’a zamanını nesnel zamanın içerisinde yaygın olarak algılatmaktadır. Romanın özellikle Mecbûre ile ilgili bölümlerinde, Adlî’nin ona olan ilgisinin yansıtılması bakımından işlevsel olan aynen aktarma yöntemi ve zamanın daha küçük birimlerle akışı dikkat çeker. Zamanın buradaki kullanımı bir hayat hikayesi olarak kaleme alınan romanın, temel vak’asını belirlemede önemlidir : Mecbûre ile ilgili bölümlerin özetleme yöntemi ile değil, aynen aktarmalar ile yapılması ve genişletmelerde yine ona ilişkin

olay, tasvîr ve tahlillere yer verilmesi merkezi onunla kurulan ilişkilere doğru taşımaktadır.

Mesih Paşa İmamı adlı romanda Nesnel zaman romanın I.Kısımında, romanın ilk cümlesiyle bildirildiği gibi ‘bir mart sabahı’ başlar ve sonbahar dahil olmak üzere 9 ayı kapsar. Romanda *Mesih Paşa İmamının* ilk üç günü dar zaman birimleriyle yoğun olarak anlatılmıştır, özetlemelerle zamanda yapılan atlamalar sonucu önce İstanbul’da yazın yaşanmaya başlandığını idrâk ederiz, sonra da kışın ilk günlerine uzanan bir sonbahar günü Balkan Savaşı’nın başladığı haberi ile romanın ilk kısmı biter. Romanın II. kısmında nesnel zaman üç aylık kış mevsimini içine almakta böylece romanda nesnel zaman 1 yılı bulmaktadır. Romanın ilk kısmı geriye doğru genişletmelerle Halis Efendi’nin geçmişini, yetiştiği dönemin sosyal şartları içerisinden yansıtan bir art zaman sunumu halindedir. İkinci Kısımda ise, Balkan Savaşı’nın mâduru olan halk kabileler halinde İstanbul’a akar ve bu kollardan biri de Mesih Paşa Camiinin avlusunda ağırlanır ki Merkezî kişi olan imam Halis Efendi’nin buradaki ailelerden birinin kızına âşık olması ile romanın ikinci kısmı temel vak’ayı içeren bölüm hâline gelir. Romanda vak’a zamanı, nesnel zamanda yapılan atlamalarla yaklaşık 3 aylık bir zamanı kapsar. Bu sırada hem savaş yıllarının hem de II.Meşrûtiyet döneminin yaşanıyor olması, romanda hem Doğu-Batı eksenli fikir tartışmalarının sosyal çatışma motifi içerisinden yansıtılması; hem de dînin sosyal hayat üzerinde körelen etkisi ve bozulan dokusuyla nasıl işlevsizleştiğinin yansıtılması bakımından önemlidir. Medreseden yetişmiş ve dîni, kitabî bilgilerin sınırları içerisinde ezberine almış olan imamın, maddî düzlemde daima eleştirdiği ve kafirlik olarak algıladığı Tasavvuf felsefesini, âşık olduktan sonra kediliğinden anlar ve yaşar hâle gelmesinin anlatıldığı romanda nesnel zamanın böyle seçilmiş olması,

dînin toplumsal konumu ve görevinin değerlendirilip hatırlatılması bakımından işlevsellik taşır. Böylece bireysel bağlamda, bir softa imâmın yaşadığı tasavvufî aydınlanma; toplumsal bağlamda ise, softa üretir hâle gelen dînin durumu değerlendirme sahasına girmiş olmaktadır.

Sonuç olarak:

1. Samiha Ayverdi'nin kimi romanlarında tarihsel süreç, toplumun değişim içerisinden algılandığı II. Meşrutiyet'in ilânı günlerini, bunun az önce ve sonrasını içine almakta, kimi zaman ise Cumhuriyet döneminin, toplumsal değişimin hâla gözlemlenebildiği dönemlerine değinilmektedir. Romanlarda tarihsel sürecin bu yönde seçilmesi, romanlara, toplumsal eleştiri ve uyarıcılık boyutu kazandırmaktadır. Bu bağlamda, nesnel zamanın tarihsel süreçteki konumu, roman kişileri kadrosuna, doğulu ve batılı değerleri yansıtan kişilerin katılmasını, kimi romanlarda, kişinin içsel arayışının, batılı karakterdeki materyalist değerler sisteminden kaçmak isteği ile eş zamanlı gelişiminin vurgulanmasını; romanlara tarihinden habersiz insan kitlesinden sızan tiplerle, uğranılan değer yitiminin yansıtılmasını sağlar. Nesnel zamanın, temel vakası bireyin içsel yaşantısı olan romanlara kazandırdığı toplumsal boyut, çalışmamızın 'toplumsal konular' başlığı altında ayrıntılı olarak incelenmiştir.

2. Romanlarda mânevî aydınlanma sürecinin, nesnel zamanın romandan romana genişip daralan yapısı önemli olmaksızın, daima çok kısa sürelerde gerçekleştiği görülmektedir. Kişinin mânevî bir arayışla türlü sorgulamalara girmesinden sonra aşk ya da çekilen sıkıntılarla ulaşılan ve vakanın temelini oluşturan mânevi aydınlanmanın bazen on gün bazen de birkaç dakika ile sınırlı

olması, tüm romanlarda vak'a zamanını dar zaman birimleri içerisinde yoğunlaştırmaktadır.

3. Mânevî aydınlanmanın ana nedeninin aşk olduğu romanlarda, âşık olunan kişinin çok kısa zamandan beri tanınıyor olması dikkat çekerken, genel bir yaklaşım olarak kişilerin ezel tanışıklığıyla birbirlerini öncesiz ve sonrasız bir zamanın içinden tanıyor oldukları vurgusu yapılarak, hem kişilerin birbirlerine olan benzerlik ve meylinin metafizik bir platformda açıklanması söz konusu olmakta hem de bu başsız ve sonsuz zaman, simgesel bir nitelik kazanarak romanlardaki mânevî aydınlanmanın çıkış noktası olan, İslâm tasavvufundaki birlik diyarının bir ifâdesi haline gelmektedir. Bu son anlamıyla zamanın uzamsal bir değer içerdiği söylenebilir.

Böylece, Ayverdi'nin romanlarında zaman, nesnel özelliğiyle toplumsal olaylara açılımı olan; vaka zamanı itibariyle psikolojik, içsel bir süreci yansıtan; öncesiz ve sonrasız olması bağlamıyla da İslâmî gönderimleri olan bir olgu olarak karşımıza çıkar.

3. MEKÂN

Ayverdi'nin eserlerinde açık ve kapalı mekânlar, yalnızca vakayı anlatılır kılan, kişilerin içinde devindiği bir uzam oluşturmaz. Mekân, kişileri hem onların kişilik özelliklerini anlamlandıracak şekilde çevreler hem de kişilerin subjektif algılarında yeniden kurulur. Bu bağlamda Ayverdi de mekân, roman kişisi ile olan ilişkisi bağlamında; değeri ve anlamı değişen görelî bir uzamı imler. Denilebilir ki mekân kavramı, Ayverdi'nin yazma yöntemini de içine alan önemsenmesi gereken bir araştırma düzlemi oluşturmaktadır.

Diğer yandan, romanlarda tarihî mekânlara, ya da mekândaki tarihsel öğelere yapılan vurgu, iki bağlamda önem taşımaktadır:

İlk olarak, tarihî mekân, toplumun tarihsel bir akış içerisinde devşirdiği, millî, mânevî değerlerin maddeye evrilmiş hâli olarak okura, mâzî- hâl arasındaki ilişkiyi tarihsel bilinci uyandıracak şekilde kurdurur.

İkincisi, toplumsal eleştirinin bir aracı hâline gelerek, geçmiş devirlerin yazarın yaklaşımına göre idealize edilmiş, olumlu zihniyeti ile modern dünyanın olumsuz yaşam tarzını ve zihniyetini karşılaştırarak, uğranıldığı düşünülen değer yitimini yansıtmakta kullanılır. Tarihî mekân- roman kişisi arasındaki ilişki, köksüzleşmiş bir yaşam tarzına sahip maddeci tiplerin yabancılaşma; bilge tiplerin ise aitlik hissini pekiştirir tarzda verilir ki bu, mekânın kişiler için değerinin ve anlamının değişmesidir.

Mekâna yönelik farklı algılayışlar, izlenimci bir tarz içeren, öznel tasvirlerin yoğun olarak görülmesini sağlar. Bunun; mekâna ilişkin, ‘kişilik özelliklerinin belirlediği kalıcı algılar’ ve ‘anlık duygusal yoğunluğun neden olduğu geçici algılar’ olmak üzere iki durumda gerçekleştiği görülmüştür.

Böylece Ayverdi’nin romanlarında açık ve kapalı mekânların hem roman kişilerinin tanıtılması ve onların psikolojik boyutunun yansıtılmasında; hem de ortak tarihsel geçmişe ve bugüne ilişkin değerlendirmelerin yapılmasında işlevsel olduğu görülmektedir.

3.1. Mekânda Görelilik

Ayverdi, romanlarında, Türk medeniyetinin müzesi olarak gördüğü İstanbul’a geniş yer ayırır. İstanbul, Samiha Ayverdi’nin *Son Menzil*, *Yolcu Nereye Gidiyorsun*, *Mesih Paşa İmamı*, *Batmayan Gün* ve *İnsan ve Şeytan* adlı romanlarında vakanın geliştiği ana mekân iken, *Yaşayan Ölü* ve *Ateş Ağacı* adlı romanlarında kişilerin bağlantılı olduğu bir mekân olarak yer alır. Ayverdi’nin mekânda İstanbul’u öncelenmek şeklindeki bu tercihi, büyük oranda, İstanbul’un Türk Tarihi ve Türk-İslâm medeniyetinin genel karakteristiğini yansıtan bir taht şehri olmasındandır. Bununla birlikte İstanbul’un, Galata, Tophâne, Bebek, Emirgân, Rumeli Hisarı, Anadolu Kavağı, Üsküdar, Fatih gibi farklı ‘mîzaçtaki’ semt ve köyleri, bu bölgelerdeki farklı yaşantı biçimleri ile farklı yaşayış, anlayış ve ruh hallerinin resmedilebileceği; farklı sosyal çevrelerin bir kaç sokak mesafede yansıtılabileceği; türlü yaşantılara ev sahipliği yapabilecek, kendine özgü bir terkip içeren bir mekân olarak, öyküleme noktasında tercih hâline gelmiş olduğu düşünülebilir.

Ayverdi, ‘*Boğaziçinde Tarih*’ adlı eserinde, bir ‘İstanbul medeniyeti’ nden bahseder. Ona göre bu medeniyet bir mâcerâyı, bir şahlanışı işaret eder. İstanbul’da imân, maddede konuşur olmuş; saf, billur hâline kavuşmuştur. (Ayverdi, 2008a: 180) Görüldüğü kadar Ayverdi, İstanbul’u sayısız terkîp içinden görüp tek olarak algılar. Yani onda çokluktaki birliği bulur. İstanbul onun için vahdetçi bir ruhun yarattığı- ki o vahdetçi ruh İslâmın ruhudur- bir âlemdir. Bu ruh, İstanbul’un îmarında ve yaşam biçiminde de öncelenmiştir; kökleşmiş bütün bir Boğaziçi hayâtı, görgüsü ve üslûbu ile bir yandan toplumsal hayata bir yandan da sanat hayatına etki eder ve bu ruhun yarattığı saraylar, yalılar, köşkler, evler, mahalleler; aynı ruhun beşiğinde büyüüp gelişen şiir ve mûsiki ile donanır. Böylece, İstanbul’un Türk-İslâm medeniyetinden kök bulan kendine özgü medeniyeti ortaya çıkar.

Samiha Ayverdi’nin romanlarına yansıyan İstanbul, hem geçmişin özenli mîmarlık anlayışını yansıtan abideleriyle hem de günün derme çatma yapılarını tezat içerisinde yansıtan bir bakışla, panoramik bir çerçevede sunulurken, gerçekte yapılan karşılaştırmaların imâr planlarına ve mîmarî yapılara değil; eskinin sistem ve felsefe sahibi zihniyeti ile bugünün, taklitçi ve toplama olduğu düşünülen zihnî yapısı üzerine yöneldiği söylenebilir. *Son Menzil* adlı romanda, İstanbul, bu çerçevede dikkatlere sunulur. “Bir zamanlar Türk zevkini bütün asalet ve kudretiyle kabartan âbideler... İşte Yenicâmi, Mısırçarşısı, Valde Hanı... Sonra bu nefis eserlerin etrafına biriken sıra sıra üslupsuz, zevksiz bina yığınları, perişan ve harap salaşlar, birbirinin üstüne yığılmış, birbirinden ifadesiz, uydurma mimarî...” (Ayverdi, 2007a: 46) şeklinde vurgulanan çelişki, temelde okuru, değişen devirlerin getirdiği zihnî yapı üzerine düşünmeye yönlendirmektedir.

Ayverdi'nin romanlarında İstanbul'un, kişinin psikolojik yaşantısına açılan bir düzlem oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bazı roman kişilerinin İstanbul'a ailevî ve millî hassasiyetleri ile birleşen bir aidiyet duygusuyla bağlandıkları görülür. Bu noktada, İstanbul'un tarihî bir şehir oluşunu ve doğal güzelliklerini vurgulayan betimlemelerin ön planda olması dikkat çekicidir. 'Ön planda olmak' derken yazarın mekânı olduğu gibi yansıtmadığını, mekânın, kişinin ruh hâlini verecek tarzdaki özelliklerinin seçilip öykülendiğini söylüyoruz ki bu aslında mekânın insansal bağlamının ortaya konması olup gerçekçi yazara özgü bir edebî tavidir. Bu bağlamda, İstanbul'un roman kişilerinin algısı içerisinde sunulmasını yansıtan roman kesitleri, yazarın gerçekliği artistik olarak yeniden kurmasının da Türk edebiyatındaki dikkate değer örneklerini verir. Bu noktada, İstanbul, üç roman kişinin algısında, yaşanılmak ya da zıt nedenlerle kaçılmak istenen, üç ayrı şehirmiş izlenimi uyandırmaktadır. İstanbul'un kaçılmak istenen bir mekân olması iki durumda gerçekleşir: Birincisi roman kişinin dünyevî-yüzeysel bir tip olması sonucunda, İstanbul'un tarihî dokusundan hoşlanmaması ve onu ağır, içe kapanık, battal buluşu; ikincisi ise, mânevî bir arayış içerisinde olan roman kişinin İstanbul'un tarihî manevî dokusunu yitirdiğini, hızlı ve saflığını yitirmiş bir yaşantıya ev sahipliği yaptığını düşünerek bu köksüzleşmiş ortamdan ayrılmak istemesidir.

Ateş Ağacı romanında ve *Batmayan Gün*'de merkezî kişiler Cemil ve Aliye ile yüzeysel bir tip olan Fikriye Hanım'ın algılayışlarında, 'aynı olan'ın, âdeta prizmal bir kırılmayla uğradığı farklılıklara tanıklık ederiz. Bu noktada, algılanan nesnenin aynı olması ve algılayan öznelerin denk konuma sahip olmaları beklenir ki bu, algılayışların yöneldiği İstanbul'un, tarihsel süreçte aynı dönemi yaşayan İstanbul olup; roman kişilerinin de toplumsal konum açısından birbirlerine denk olmaları

gereğini vurgular. Bu anlamda adı geçen iki romanda da vak'a zamanının birbirine denk olduğu ve kişilerin aynı sosyal çevreye, yaşantı tarzı ve kültürel art plana sahip oldukları görülmektedir. Bu noktada, Fikriye Hanım'ın 'modern eğlencelerden uzak bir şekilde pinekleyip durdukları, bir dağ başı' olması nedeniyle kaçıp Avrupa'ya gitmek istediği İstanbul ile Cemil'in eğlenceden ve gösteriştten ibâret, yüzeysel bir yaşam tarzının mekânı olarak gördüğü için kaçtığı aynı İstanbul'dur. Diğer yandan Fikriye Hanım'ın kızı olan Aliye, İstanbul'u tarihî ve mânevî değerlerin maddeye evrilip değer ürettiği bir mekân olarak algılar; Fikriye Hanım ve Cemil'in birbirine zıt nedenlerle kaçmak istedikleri bu şehre karşı bağlılık hisseder.

Bu, mekânın kişilerin psikolojik idraki ile yeniden üretilmesidir. Mekânın görelî kavranışıdır; Fakat burada mekânı psikolojik idrak ile subjektif olarak yeniden üreten duyular değildir de kişinin mîzacından gelen algısıdır. İslâm tasavvufunun yaklaşımına göre ise kişinin mîzacı, onun hâl ve hareketlerini yöneten bireysel şuurunu ona kazandıran 'ruh'tan kaynaklanmaktadır. Buna göre mekânı psikolojik idrak ile yeniden üreten pozitivismdeki gibi beş duyu değildir de, metafizik düzlemde verili özellikleri, dünyada kişilik özellikleri hâlinde inkîşaf etmiş olan ruhtur. Denebilir ki dış dünyayı prizmal bir bakış açısı ile yeniden, kişiye özgü olarak kuran algılar, kişilik özelliklerine, ruha, metafizik bir düzleme dayanır ve romanda yeniden kurulan görelî bir gerçekliği imler. Böylece roman kişisi, dış dünyanın yerine; onun yorumunu, kendi psikolojik idrak düzlemindeki yeni hâlini koyar ve onu yeni değer (önemli, önemsiz, biraz önemli gibi) ve anlamıyla (olumlu, olumsuz, kötü, iyi gibi) hayatında konumlandırır.

Sonuçta, temelinde ister maddeci pozitivism olsun; isterse de mistik bir felsefe; romanı ve yazarı gerçekçi yazına ait kılan gerçeklik yeniden üretilmiş; mekân kişinin

ihtiyaçlarına göre ve onun algısında yeniden şekillenmiş; insan mekâna, eşyaya yabancılaşmamış, ona ait kılınmıştır. Buna göre, romanı gerçekçi kılan, yöntemin dayandığı prensip değil; o yöntemin kendisi olmaktadır. Bu şudur: Aynı sonuç farklı nedenlere dayanmakla kalmaz, birbirine zıt nedenlerin sonuçları da aynı amaca hizmet eder.

Duyular yoluyla alınamayacak hiçbir şeyi bilgi ve tecrübe konusu olarak kabul etmeyen, dolayısıyla metafiziğe cephe almış olan, pozitivizm duyu kaynaklı verilerden hareket etmektedir: “verileri sağlayan ise duyulardır, psikolojik idraktır. Bu subjektif algıyı doğurur ve böylece duyular dış dünyanın yerine geçmiş olur.” (Bolay, 2004: 308)

Tasavvuf felsefesi ise bu subjektif algının çıkış noktası madde değil ruh olarak belirlemiştir. Buna göre kişi, ‘ezelde’ getirdiği bir istîdâtın sahibidir; eğilim, tercih ve davranışlarını; bakış açısını bu istîdâdı belirler. Bu yaklaşım, metafizik düzlemde verili kişilik özelliklerinin dış dünyanın algılayışını şekillendirdiği vurgusunu içermektedir. Böylece kişinin algısıyla yeniden kurulan gerçeklik, psikolojik idrak, temelini tasavvufun belirlediği metafizik düzlemde alır.

Böylece, pozitivizmin beş duyu odaklı algısı ve Tasavvuf Felsefesinin ruh odaklı algısı→ Psikolojik idrâk→Göreliliğe→ Gerçekliğin yeniden kurulmasına hizmet eder.

İstanbul’a ilişkin algı özellikle Cemil ve Aliye’nin hayatlarında dönüm noktası denilebilecek karar ve buluşmaları imler.



İstanbul, Cemil'i aradığı yaşam ile buluşturacak bir ayrılışa sevk ederken; Aliye'yi mânevî arayışında kendisine rehberlik edecek olan Büyükbabasının defterleri ve tabloları ile buluşturur. Bu durum, Lucaks'ın değindiği, Tolstoy'un Anna Karanina adlı eserindeki at yarışı sahnesinin, kişilerce farklı anlam ve değerler içermesi ve bunun Tolstoy tarafından verilme biçimine benzemektedir. Burada, nesne, durum ve olayların kişilerin algısına göre öyküleniyor olması söz konusudur.

Anna Karanina'da yarış, üç ayrı kişi için üç ayrı yarışmışçasına yeniden algılanır. Bu durum, Samiha Ayverdi'nin İstanbul'u roman kişilerine üç ayrı şehir gibi algılatması ve şehrin onların yaşantısında farklı değerlere kavuşması ile örtüşmektedir. Aslında bu, gerçeklikteki göreliliği yansıtır ve gerçekliğin kişinin algısınca yeniden üretilmesini gösterir.

Mekâna yönelik farklı algılayışlar, mekânın betimlendiği roman kesitlerinde, izlenimci bir üslûbu işâret eden öznel tasvirlerin yoğun olarak görülmesini sağlamıştır:

Son Menzil adlı romanda gözlemci anlatıcı “Gözyaşlarında bile sevinçli zamanların zevkini taşıyan Boğaz'dan hiç bıklır mı?” der ve onun “her bir dalgasında bir sevda nağmesi, dağlarının her bir ot ve çiçeğinde bir âşinalık” bulur (Ayverdi, 2007a: 56). *Batmayan Gün* romanında ise merkezî kişi olan Aliye'yi yansıtıcı bilinç olarak konumlandıran yazar, benzer görüşleri, “... Boğaz, doyulacak, bıklılacak bir yer miydi? Boğaziçi... Her çizgisi ile kıvrılıp bükülen bu oymalı, zînetli, ihtişamlı tabiat köşesi, dağlarda, tepelerde bu renk renk nakışlı örtüler, kaftanlar Aliye'nin çocukluğundan beri hasretini çektiği bu cennet, ne doyulmaz bir diyardı.” (Ayverdi, 2004a:13) diyerek dile getirir. Aliye'nin İstanbul'a olan sevgisini

ifade ettiği roman kesitlerinde “Denizin bir iç çekişı kadar derûnî sesini, karşıki sahilin dağılmış bir mahyaya benzeyen ışıklarını bile seviyorum. Boğaz'ı, nazı seve seve çekilen bir güzeli sever gibi seviyorum.” (Ayverdi, 2004a:266) örneğinde olduğu gibi, betimlemelerin öznel bir tarz gözetilerek yoğun şekilde kullanılması dikkat çeker. Aliye için Boğaziçi güler yüzlü bir âşinâ, konuşulan ve cevap alınan bir arkadaştır. (Ayverdi, 2004a:28)

Romanlarda, kurgu içerisinde yapıca birbirine benzer kılınan tiplerin İstanbul üzerinden geliştirdikleri bakış açısının aynılığı dikkat çekmektedir. Roman kurgusu içerisinde, yüzeysel, dünyevî, yozlaşmış bir tip olan Fikriye Hanım için Boğaz, “eğlence olmayan, ancak pineklenilen bir dağ başı” iken (Ayverdi, 2004a:14), diğer bir romandaki yozlaşmış tip Sîret'in Boğaz'a bakışı, gözlemci anlatıcının dikkatinden şöyledir: “İlyas Bey'in damadı Boğazî sevmez, yaz ayları için kulübü, oteli olan şahsiyetsiz ve türeme semtleri tercih eder. Daha doğrusu tatil zamanlarını, eğlencesi bol memleketlerde, bilhassa su şehirlerinde geçirir. Çünkü onun için târih ve anane kokusu olan her şey, insanı iki temel çivisi gibi olduğu yere mıhlar ve hareket serbestîsine mâni olur.” (Ayverdi, 2007a: 58)

Burada, kişilik özelliklerine dayalı kalıcı bir algının söz konusu olduğunu görüyoruz. Bu anlamda, Ayverdi Türk-İslâm medeniyeti'nin beşıği olarak gördüğu İstanbul'u, âdeta, onu sevmeye uygun istîdatta olan, olumlu nitelikler gösteren karakterlerle, inançlı münevver tiplere sevdirmektedir.

Kimi zaman ise mekân üzerinden geliştirilen algının böyle kalıcı olmadığı, anlık duygu yoğunlaşmalarına bağlı olduğu görülür ki bu, mekânı o ruh hâlinin ardından algılatan, izlenimci bir tarzı vurgular. Buna ilişkin belirgin bir örnek, iki

roman kişisinin mekânda, İstanbul’u gözlemler bir tarzda konumlandırıldıkları roman kesitidir. Burada âşık Azîz, aşkına bîgâne Melek ile birlikte dir:

“Melek, şehrin asalet ve târihi nâmına bir facia olarak kabul ettiği gelişi-güzel yapılvırmiş binaları bir bir göstermekte devam ederken, Azîz, İstanbul'u bugünkü kadar güzel görmemiş olduğunu kendi kendine itiraf etmekteydi.” (Ayverdi, 2007a: 47) Burada, roman kişisi için, İstanbul’u güzelleştiren o anda yoğun olarak etkisi altında olduğu aşk duygusudur.

Batmayan Gün adlı romanda tabiat: “Neydi bu konuşacakmış gibi hisli tabiat? Kalbe ürperti veren, bu muhteşem dekorda, kim ne derse desin bir kahredici güzelliğin hâkim sesi vardı. Bir güzellik, bir aşk güzelliği...” (Ayverdi, 2004a:161) denilerek aynı duygunun egemenliğinde izlenirken, *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı romanda, merkezî kişi Adlî, “gençliğe hınçla dudak büken abus suratlı” genç bir softa olan, tehditkâr tavırlarla her şeyde bir günah bulan Süleyman’dan öyle sıkılır ki ondan ayrıldığında “Vapurda, İstanbul'u gecenin kaftanına bürümeye çalışan bu akşam saatinde hem gökyüzünü hançerleyen minarelere bakıyor, hem de muhayyilemden, Süleyman'ın abus, ekşi yüzünü koğmaya çalışıyordum.” (Ayverdi, 1997:116) diyerek, âdeta, İstanbul’un minârelerini kanlı bir resmin içinden görür.

Yine bir diğer duygu perdesi, *Batmayan Gün* romanında, kızından ayrılacak olmanın iç sıkıntısını yaşayan Sezâi Bey’in, çevresine yönelik algısını etkiler: “Sert bir rüzgâr, her esişiyle, sararmış, kavrulmuş yapraklardan bir kaç tane koparıyor, şuraya buraya atıyordu. KIVIR KIVIR bir saç demetine benzeyen dolâşık çimenleri haşin bir tarak gibi örseleyen aynı sert hava, sanki bütün tabiatı tehdit ediyor, gökyüzünde koşuşan bulutlar, yüreğine garip bir telâş ve korku veriyordu.” (Ayverdi,

2004a:86) şeklinde, öznel bir tarzda betimlenmiş olan dış dünya, kişinin dolâşık ruh hâlinin yansıtılmasının aracı kılınır.

İnsan ve Şeytan'da ise “Akşam olmuş, sedefleşmiş, şeffaf bulutlar, gökyüzüne harikulade ince ve anlaşılmaz yazılar yazmış. Günün en sevdiğim saati. Fakat her zaman içime işlettiğim, içimi yıkar gibi batıp çıktığım bu coşkun tabiat seli, şimdi sessiz ve küskün, hiçbir hissime dokunmadan geçip gidiyor.”(Ayverdi, 2009b: 221) diyen Şevket Bey'in donuklaşmış ruh hâli mekânı algılayışına yansımaktadır.

Ayverdi'nin romanlarında doğal güzellikleri yansıtan açık mekânlar, roman kişilerinin, düşünmek ve yalnız kalmak üzere kaçıp sığındıkları yerlerdir. *İnsan ve Şeytan* adlı romanda, merkezî kişi Şevket Bey, romanın kendisinden oluştuğu defterlerini büyük oranda açık mekânlarda yazar. Bu mekânlardan biri de Boğazı gören tepelerdir: “(...) çalıları, fundaları atlıyor, hendekleri, tepecikleri geçiyordum (...) fakat etrafımın aşırı güzelliklerine kendimi kapıp koyuvermek istemiyordum; zîra her şeyden evvel buralara bir iş için, bir maksatla gelmiştim. O da herhalde tabiattan kâm almak değildi. Nihayet, altında gölgelenebileceğim büyük bir ağaç bularak oturdum. Buradan hemen bütün Boğaz'ı görebiliyordum. Gözlerimin önünde bir renk ihtişamı, bir hayal ve efsâne zenginliği vardı.”(Ayverdi, 2009b: 32) ifadesi ile geçmişini defterine yazmaya başlar ve gerçekten de 18.yy'ın son çeyreğine, köyden, köşkteki uşak odasında kül tablalarını temizleyip, sıcak su ibriğini doldurduğu yamaklığına; oradan ise ünlü bir doktor oluşuna uzanan, Osmanlının görkemli görüntüsünü koruduğu yılları da, II.Meşrûtiyet döneminin yarattığı ihtilâl havasını ve köşk yaşantısıyla simgeleşen toplumsal dönüşümü ve Osmanlı devletinin çöküşünü de içine alan, yer yer hayalî, efsânevî bir öykü izlenimi veren hayatını, hayatıyla örtüşen tarzda betimlediği bu mekânın içinden anlatır. Bu betimleme

mekân- kişi bağlamındaki bütünselliği yansıtan, mekânı bir insan hayatının kurduğu bağlamla öyküleyen bir tarz taşımaktadır.

3.2. İnsanın Mekândaki Konumu ve Tümevarımsal Kurgu

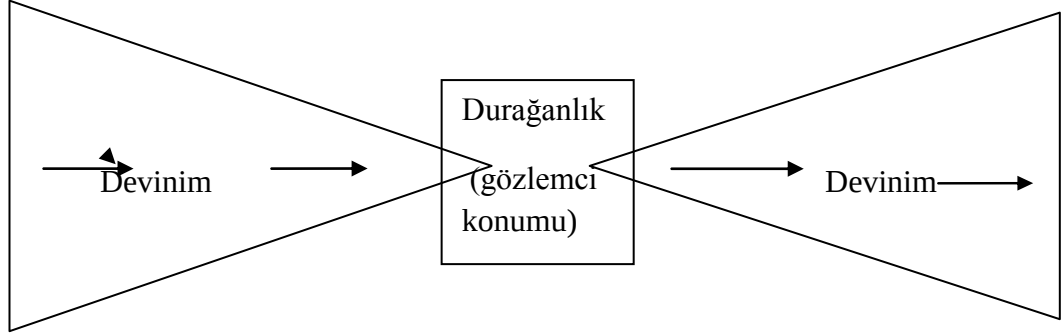
Ayverdi'nin mekânı, roman kişinin ruhsal dönüşümü için uygun bir ortamı sağlayacak şekilde tasarlayışının bir diğer örneği *Yaşayan Ölü* romanında görmekteyiz: Romanda, İstanbul'un üst sosyal tabakasına mensup bir kişi olan merkezî kişi Leylâ, bu çevreden kaçıp, dînî, tarihi dokusunu koruyan Konya'ya yerleşir: “Ancak gözümü dünyâya açtığım günden itibaren, benliklerini, menfaat, vefasızlık ve yalan mihveri etrafında döndüren refahlı insanlar kfilesinden uzaklaşarak içtimaî seviyeleri ve mâlî kudretleri, daha mütevazı daha sâde olmalarını îcap ettiren orta sınıf arasına karışmak istiyordum.”(Ayverdi, 2005a:27) diyen Leylâ, Konya'da da aradığı saf insan ilişkilerini bulamaz, “arkadaşlarımın, dostlarımın hatta talebelerimin yapmacıklı alâka ve yakınlıklarına direnmek mücâdelesinden bunaldığı günlerden bir gün” (Ayverdi, 2005a:31), romanın kurgusal yapısı içerisinde mutasavvıf bilge tipi diyebileceğimiz Ayşe ve Büyükbabası olan Hattat Gerçek Çelebi'nin evine gider. Böylece Leylâ, İstanbul'un yüksek yaşam düzeyine sahip çevresinden, Konya'nın mütevazı, sakin, nispeten dar sosyal çevresine; buradan ise, aradığı saflığı bulduğu Hattat Gerçek Çelebi'nin evine kaçar: “Nankörlük, yalan ve menfaat paçavralarıyla örtünen insan kümelerinden kaçmak ve cemiyetin tâzîmi kadar tahkirine de lakayt olan bir âkilin gölgesine sığınmak da ne büyük bir kazanç”(Ayverdi, 2005a:35) diyerek bu durumu ifâde eden Leylâ'nın, Çelebi'nin evinde, zaman geçirmekten en çok hoşlandığı yer ise Çelebi ve torunu Ayşe'nin hat

ve tezhip sanatını icra ettiği, duvarları geleneksel Türk sanatlarının örnekleriyle bezeli, rahlelerinin üzerinde Türk-İslâm düşünürlerine ait sözlerin; beyitlerin yazılı olduğu kâğıtların bulunduğu ve bir kilimle oturma odasından ayrılan küçük odadır. Burada Leylâ'nın mekân içerisindeki hareketinin gittikçe daralan bir uzamı işaret ettiği dikkat çekmektedir.

Daralan ve kendi içine doğru kapanan sınırlar, mekânın kişinin etrafında bir tür koza gibi örülerek, kapanışını çağrıştırır. Bu, romancının, dönüşecek, eski benliğini atıp yeni hüviyetine kavuşacak olan kişiye, uygun ortamı sağlamasıdır ve roman kişinin psikolojik düzlemde genişleyen bir diğer uzama açılma etkinliğinin de imlenişidir. Leylâ'nın “Ayşe'nin evinde beni kendime yaklaştıran bir hava vardır.”(Ayverdi, 2005a:78) ifâdesi roman türü bağlamında iki tamamlayıcı anlam taşır: Birincisi romanın kurgusal boyutu üzerinden düşündüğümüzde, dekorun, bireyi merkez alarak, onun ihtiyaçları üzere, tümevarımsal bir yöntemle kurulmasının ifâdesidir. İkincisi edebî düzlemdeki karşılığıyla mekânın bireye içkin olması, nesnel bir gerçeklik olarak, yâni izlenimci bir üslupla algıda yeniden üretilmiyor olmasına rağmen içerdiği nesnel koşullarla da bireyin iç yaşantısını düzenlemek, geliştirmek üzere kurulmasıdır.

Bu anlamda, mekânın insanın içsel yaşantısını düzenlemek, desteklemek üzere kurulduğu ve insan- mekân ilişkisinin gerçekçi edebiyâtın hâkim zihniyetiyle oluşturulmuş olduğunu söylemek gerekir. Böylece Leylâ'nın mekândaki bu hareketi, kendisini iç dünyasının eşğine doğru iten bir güç olarak ortaya çıkmaktadır.

Benzer bir şekilde, *Ateş Ağacı* romanının merkezî kişisi Cemil'in kişilik dönüşümünün, mekân içindeki konumu ve devinimi ile örtüşen yapısı dikkat çeker. Bu bağlamda Cemil'in mekân içindeki konumunu devinim, durağanlık ve devinim olarak üç aşamada incelemek mümkün olmaktadır.



Cemil, içsel yolculuğu için, yüzeysel bir yaşantıyı simgelemeyen, tarihsel kökleri ötelere uzanan, İstanbul'a nispetle küçük ve sakin olan Bursa'ya gider ve burada da yine sâkin, doğal bir belde olan Çekirge'ye yerleşir. Son olarak, buradaki evinde betimlenen tek mekân olan odasının, sade dekoru içerisine sığınarak, pencere kenarındaki sedirine çekilir.

Cemil'in mekandaki deviniminin *Yaşayan Ölü* romanında, Leylâ karakterinde olduğu gibi, gittikçe daralan bir uzamı işaret etmesi dikkat çeker. Bu gitgide daralan sınırlarıyla dış dünyanın, kişinin psikolojik düzlemdeki ihtiyacını karşılayıp, rûhî etkinliğini destekler şekilde düzenlenmesi; iç dünyası ile olan ilişkisini pekiştirir tarzda kurgulanmasıdır.

İkinci olarak, daralan uzamın son aşaması olan odanın, Cemil'in içinde devindiği bir mekân olmamasına dikkat çekmek isteriz. Cemil, kapılardan geçmez; söz gelimi anahtarını masaya koymaz, bardağına sürahidenden su doldurmaz, sandalyelere oturup kalkmaz, odanın içinde bir uçtan ötekine yürümez. O sanki bir

sinema perdesine bakar gibi, oturduğu sedirinden odanın içini, uşağı Salih'in oda içindeki devinimini izler, pencereden dışarıyı da mânevî arayış sürecindeki gelişme derecesini yansıtan bir görelilikle (bkz. Bireysel konular), sürekli gözlemler. Bir bakıma o, daralan mekândaki devinimini tamamlayarak durmuş, dış dünyanın daralan sınırlarının son noktası olan, iç ve dış dünyasını rahatça gözlemlediği bir eşik hâline gelmiş sedirinde oturarak, izleyici-gözlemci-yorumcu konumunu sağlayan bir durağanlığa kavuşmuştur.

Ayverdi, Cemil'i bir inzivâ köşesi olan sedirine çekerken, onu hayatın biraz dışında, bir bakıma sinema perdesinin önünde konumlandırmakla, kişi ile inceleme nesnesi arasındaki gerekli mesafeyi sağlamış olur. Dolayısıyla, diyebiliriz ki hayata katılan değil; hayatı gözlemleyen olarak, dışarıda ve seyirci konumunda olmak, bütünsel bakış sağlamlarının yöntemi hâline gelir.

Bakışın bütünselliği kişinin mekandaki konumuyla; bakışın niteliği; yani dış dünyaya karşı geliştirilen görelî algı, kişinin ruh tekâmülünün basamaklarıyla örtüşür. Bu, dış dünyanın birincisi nesnel özellikleriyle kişinin psikolojik dünyasıyla örtüşen bir tarzda kurgulanması; ikincisi mekânın kişinin görelî algısında yeniden kurularak, tecrübî yaşantısındaki konumunu yansıtmasıdır.

Cemil dış dünyayı vahdet görüşü ile kavramaya başladıktan sonra, baharla birlikte bir hareket çemberine dönen dış dünya onu huzursuz etmez ve bu defa mekândaki devinimi, odasından dışarıyı, açık mekânı, doğaya doğru, genişleyen bir uzamı işaret eder.

Bu ve bunun gibi roman kesitleri, Ayverdi'nin edebiyat tarihimiz içerisinde doğru konumlandırılması için, kurgusal boyutuyla, geniş ölçekte irdelenmelidir. Biz

küçük bir noktaya değinmek isteriz: Bertolt Brecht *Oyun Sanatı ve Dekor* adlı eserinde, Tümevarımsal yöntemde mekânın belirlenmesi üzerine yazdığı denemesinde, dekoratörün, oyun kişinin sergilenecek olan davranışını açıklamaya yardım eden ipuçlarına, hazırladığı dekorda yer verdiğini söyler ve kişilerin yapmakta oldukları şeyleri çevreleyen uygun ortamların kurulup çatılmasından bahseder. “İnsanlar çevrelerinde odalarla sağa sola koşuşur, ayaklarının altında merdivenlerle sağa sola seğirtirler. Çalıştıkları yerlerde bürolar, içki içecekleri yerlerde meyhaneler, gazinolar belirip çıkar ortaya. Bir adam var da bir diğerine hurda bir araba mı okutacak, loş bir aydınlığı da birlikte sürükleyip sahneye getirir. Bir kadın bir yerde oturuyor diyelim, o saat pencere ve duvarlarla etrafı kuşatılır.”

(Brecht, 1994: 84) der. Brecht, bu yazısında bağlamı farklı yerden alarak, dekoratörün dünyası bir ölçüde terstir, mekânlar insanları takip eder, diyerek dikkatini başka noktaya yoğunlaştırır. Edebiyat incelemesinde bulunan kişi için ise mekâna karşı geliştirilen bu yaklaşım, dekorun kişinin etrafına, onun hayatına dair ip uçları barındıracak şekilde kurulup çatılıyor olması; roman kişinin mekânın içerisinde konumlandırılması, mekânın onun hayatını yansıtır, anlamlandırır, kimi zaman da simgeler bir hâl almasını ifade etmelidir.

Kişinin mekân içerisinde konumlandırılması, kişinin mekânla iletişim hâlinde olmasıdır. İşte bu iletişim kişinin hayata bakışını verir. Kişinin hayata bakışının kendisinden yansıdığı mekân ise artistik bakımdan yeniden üretilmiş bir gerçekliği imler. Böylece mekân, insanı kuşatan; fakat ona sadece ayak basacağı bir uzam sağlamakla kalmayıp; aynı zamanda onun ihtiyaçlarına göre şekillenen ve hayatını yansıtan niteliği ile algılanır. Ayverdi’nin yöntemi de gördüğümüz kadarıyla, mekânı kişiden yola çıkılarak, oluşturan Tümevarımsal yöntemdir. Bu yöntem her yazarda

başka çıkış noktalarından kaynaklanıyor olabilir. Bazen bu yöntem yazarın benimsediği belli bir felsefeyi yansıtmaz; Böyle durumlarda romanın kurgusal yapısında bu yöntemin kullanılmasının çıkış noktası da önemsizleşir; hepsi budur ki, yöntem kendisine dayanır ve yazar kimi zaman onunla kurgulamayı tercih eder. Ayverdi’de ise tümevarımsal yöntemin, genel bir kurgulama tavrı olarak ortaya çıkışını ve Tasavvuf felsefesinin insandan evrene genişleyen bakış açısının edebî ürünün kurgusal düzleminde işlerlik kazanmasını ifade ettiğini söylemek doğru olur.

Buna göre Ayverdi’nin tümevarımsal yöntemi, Tasavvuf felsefesi’nin metin düzleminde her zaman konuyu değil; ama kurguyu şekillendiren yeniden yorumunu içermektedir. Ayverdi’de bu felsefenin kurgusal boyuta yansımına, çalışmamızın anlatıcı ve olay kurgusuna ilişkin bölümlerinde de değinmiştik. Sonuçta diyebiliriz ki Ayverdi’nin yöntemi, İslâm tasavvuf felsefesinin, insandan evrene genişleyen bakış açısının yöntemi olan, tümevarımsal yöntemdir.

Ayverdi’nin mekânı insana özgü bir açılımla yeniden ürettiğini söylemiştik. Bu noktada, dile getirmek isteriz ki Ayverdi, tümevarımsal yöntemle, kişinin etrafına çevirdiği mekânı olduğu gibi tüm ayrıntılarıyla betimlemez de Lucaks’ın söylediği gibi seçer ve öyküler. Lucaks’ın bu tespiti Brecht’in şu sözleriyle tam olarak örtüşür: “Sahnede sergilenecek olayın,” diyor Brecht, “gereği dikkate alınarak ilgili mekâna yansıyan pek çok değişik özellik arasında seçmeye gidileceği kuşkusuzdur.”(Brecht, 1994: 85). İşte sahnede türlü araçlarla renk ve ışık oyunları ile vurgulanmak istenenin ön planda olması sağlanıyorsa; edebî eserde de bu, metnin sunduğu araçlarla yapılır.

Bu bağlamda, Ayverdi Şevket Bey’i, defterini yazmak için Boğazı gören tepelere çıkarırken; onun açık mekânla olan ilişkisini, kişilik özellikleri bağlamında

açıklar; sözgelimi meslekî başarısından başka hiçbir şey düşünmeyen Şevket Bey ile açık mekân arasındaki yabancılaşma vurgulanır.

Şevket Bey, etrafının aşırı güzelliklerine kendini bırakmak istemez zîra her şeyden evvel buralara bir iş için, bir maksatla gelmiştir ki o tabiattan kâm almak değildir. Bu noktada, Şevket Bey'in tabiatla olan ilişkisinin simgesel bir değer üstlenerek; elli yıllık hayatının genel yaklaşımını bir çırpıda, mikro kozmik ölçekte veren bir roman kesiti oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Mekânın bu simgeselliğe, Şevket Bey'in mekân içindeki devinimiyle kavuştuğuna, böylece mekânın bir bakıma öyküleniyor olduğuna da dikkat çekmek isteriz. Böylece Şevket Bey- tabiat ilişkisiyle Şevket Bey'in hayatına dair güncel tutumu ortaya konur. İkinci İstanbul'un uzaktan görünüşüdür. Bu görünüş, bu efsanevî çehreye uzaktan bütünlüklü bakabiliş, Şevket Bey'in az sonra, çocukluğundan itibaren ki geçmiş yaşantısını anlatacak olmasıyla örtüşür. Bu anlamda, mekân, roman kişisini, hem yaşantısının genel karakteristiğini yansıtarak; hem de geçmiş yaşantısının çehresine benzeyen panoramik bir manzara oluşturarak çevreler.

Samiha Ayverdi'nin romanlarında kapalı mekânların dikkat çeken bir özelliği, içerdikleri mânevî değerlerle, kişinin ruh dünyasına doğru genişleyen uzamlar oluşturmasıdır. Bu bağlamda kapalı mekân, iç sorgulamalarla, bütünsel benine kavuşmak, hayatı ve kendi varlığını anlamak isteyen roman kişinin sığındığı; gösteriştan uzak, son derece sade bir tarzda döşenmiş; zenginliğini geleneksel Türk sanatlarından ya da millî, mânevî bir yorumla üretilmiş sanat eserlerinden alan dar bir mekânken, roman kişinin evrenin bütünsel dokusuna temâs ettiği bir yer hâline gelir.

Değınmiş olduğumuz *Yaşayan Ölü* romanında, Hattat Gerçek Çelebi'nin hat ve tezhip çalışmalarını yürüttüğü küçücük odası merkezî kişi Leyla'ya “Yalnız Çelebi'nin odasında gevşiyor, ısınıp çözölüyor ve tabii hüviyetimi buluyorum.”(Ayverdi, 2005a:98) dedirten, “tarihî ve kadim” bir mekân olarak tasvir edilir(Ayverdi, 2005a: 31). *Ateş Ağacı* adlı romanda ise Cemil'in boş denebilecek bir dekora sahip küçük odası Yazar'ın Cemil'in mekândaki konumunu, hayata katılan (participant) değil değil hayatı gözlemleyen (observer) tarzda belirlemesi, onun resmin dışında kalarak resme bütünsel bir bakış geliştirebilmesini olanaklı kılmaktadır.

Bir diğer romanda ârif tipi Okçu Bahâeddin'in, İstanbul'un karmâşık yüzünü değil; dînî ve millî değerlerle Türk kültürüne özgülennmiş boyutunu vurgulayan Süleymaniye'deki evinin de, geleneksel bir tarzda duvara bitişik uzun sedirlerle döşeli olduğu ve evin yegâne süsünün duvarlarda, dolaplarda, masanın üstündeki oklar, “kaddi bükölmüş san'at eserleri” olduğu vurgulanır. (Ayverdi, 2007a: 109) Bu mekân, romanın sonunda, sorgulamaksızın aşkından feragat ederek şehri terkeden- ki romanın tikel varlığı içerisinde doğrudan vurgulanmasa da; bu feragat ve terkedişin Ayverdi'nin romanlarındaki genel anlamı mânevî aydınlanmaya kavuşmak,kâmil insan olmaktır- Aziz'in sakin bir köşe olarak sığındığı bir yerdir.

Tıpkı bunun gibi, *Batmayan Gün* romanında, İrfân Paşa Köşkü'nde merkezî kişi Aliye'nin en sevdiği yer, Büyökbabası'nın odasıdır. Köşkün görkemine nispetle, şatafatsız, zarif bir tarzla döşenmiş olan bu oda, Aliye'nin büyükbabasının yaptığı yağlı boya tablolar ile bezenmiş; dağları, denizi ve Boğaz'ı yüksekte seyreden bir mekândır.

Bu odanın Boğaziçi panoramasına böyle hâkim bir bakışı olduğunun vurgulanması, tablolar yapılırken Boğazın verdiği ilhâmın bir solüsyon hâlinde tabloların dokusuna karıştığı izlenimini uyandırmaktadır. Tabloların ‘Secde Eden Kadın’, ‘Aşk ve Bakış’, ‘Tefekkür’ isimlerini alarak, tasavvufî açılımlar kazanmaları, onların Türk-İslâm medeniyetinin odağındaki önemli bir şehir olan İstanbul’u bütünlüklü olarak seyreden bu odada yapılmış ve sergileniyor olmasını ayrıca anlamlı kılar.

Aliye bu odada, Büyükbabasının kendisine mânevî arayışında ilk rehberliği yapan defterlerini bulur. Bu defterlerde anlatılan ‘K.’ rumuzlu kişi’nin ‘Aşk ve Bakış’ adlı tabloda resmedilen, mutasavvıf bilge bir tip olan Kerim Bey olduğu daha sonra ortaya çıkacaktır. Aliye, Kerim Bey’e âşık olduktan sonra, bu küçük odanın, dünyanın en sevdiği köşesi olduğunu söyler; çünkü insan-ı kâmil olan Kerim Bey’in “mânevî varlığı kadar maddî varlığını da orada tanımış, onunla bu dekor içerisinde alış veriş etmiştir.” (Ayverdi, 2004a:254). Bu maddî varlıktan maksat, Kerim Bey’in portresidir. Ana bağlam şudur: Tasavvuf Felsefesinde insan-ı kâmil, evrenin aynası olarak görülmektedir. Ona aşk ile yâni en saf bir duyuşla bakan ve bağlanan kişi, bu aynada kendini tüm açıklığı ile görür; tasavvuf felsefesinde insan, âlem-i suğra yani küçük âlemdir. Kendini gören insan, evreni görmüş ve onun bütünselliğine, birlik diyarının yekpâre uzanışına başsız ve ayaksız olarak, yâni varlık sınırlarını bir kenara bırakarak ulaşmış olur. İşte Aliye’nin bu çehre ile ilk buluşmasının mekânı da aynı nedenle sınırlarını aşan bu oda olmaktadır.

Mesih Paşa İmamı için ise, ‘Dost’ rumuzu ile anılan mürşide yazılan mektupların mekânı olan marangoz Tahir’in dükkânı, benzer bir şekilde onu kendisine çeken, “her çeşit kayıttan ve şarttan uzak olarak sığındığı bir kale

mâhiyetinde”dir. Romanda mânevî değer yüklenen mekânın Cami değil de her çeşit hasta hayvanla dolu olan marangoz dükkânı olması dikkat çeker. Bu iletişim, imamın “çatık ve sert yüzüne belirsiz bir tebessüm ve iyimserlik gölgesi düşürmeye sebep olan kuvvet”(Ayverdi, 2000: 178) olarak tanımlanırken, roman gerçekliği içerisinde, merkezî kişinin kişilik dönüşümünü izleyebildiğimiz bir yer olur. Şunu da belirtmek isteriz ki, Samiha Ayverdi için Dost, Kenân Rifâî’dir. (Bu, Samiha Ayverdi’nin romanları dışındaki diğer eserlerinde Kenan Rifâî’ye hitapta kullanılan kelimedir. Samiha Ayverdi’nin 23. eseri olan Dost adlı kitap da yine Kenân Rifâî’yi anlatır. Yazar bu kitapta kendisinden ‘kalem’ diyerek bahsetmiştir ki Ayverdi’nin ‘ben’ diyerek kendisini Dost’tan ayırmak istemeyişinin bir sonucu gibi gözükmektedir.) Diğer yandan, aynı adlı romanda, Mesih Paşa Camii, imam Halis Efendi’nin, âşık olmadan ve ‘Dost’ ile yazışmaya başlamadan önce, katı bir din adamı olduğu dönemde, “Öğle namazına kadar camide tek başına oturur, okur veya düşünürdü. Bu saat, karısının ve kızının iş ve temizlik zamanları idi. Hâlis Efendi ise ayaklanmış eşyadan, bilhasâ gürültüden hiç hoşlanmazdı.” (Ayverdi, 2000: 14) ifadesiyle, temelde, eve gitmek istememesi nedeniyle vakit geçirdiği bir yer olarak gösterilir. Halis Efendi’nin burada yalnız kalıp, düşündüğü, adeta kendi kendine konuştuğu yazar anlatıcı tarafından bildirilir(Ayverdi, 2000: 15); Fakat bu yalnızlık ve düşünme anlarının, Tasavvuf felsefesindeki tefekkürü karşılayan bir özelliği olmadığı belirtilmelidir. Tasavvufî mânâdaki tefekkür, kişinin bütünsel benine kavuşmak için kendi varlığına, yaradılışının nedenine ve insan olmanın gerektirdiği niteliklere odaklanması, kendisi ve çevresine, evrenin yaradılış tarzını gösterir tek bir misâl gibi bakmasıdır. Bu nedenle, bir kapalı mekân olarak Cami, tasavvufi bağlamda, Allah’ın birlik âlemini kavratan, kendisine sığınılan, kişinin tefekkürüne

açılarak mânevî düzlemde genişleyen bir mekân değildir. Hâlis Efendi burada o güne ya da ertesi güne ilişkin planlar yapar. Sözgelimi, kubbede dolaşan kuşlardan yola çıktığı düşünceleri, geriye doğru bir genişlemeyle Halis Efendi'nin art zaman sunumunu yansıttığından okura yönelik bir işlevle romanda yer alır.

Ayverdi'nin romanlarında, ev ve köşk ve camilerin bahçe ve avluları da kişilerin sosyal ortamlar içerisinde gözlemlenebilmelerini sağlayan ya da iç konuşma ve sorgulamalara girdikleri açık mekânlar olarak yer alır. Bu anlamda bu mekânların temel işlevi kişileri, durumlar içerisinde aktarmaktır. *Aşk Budur* romanında, Saray Bahçesi ve Eski Saray Bahçesi, merkezî kişi Meryem ve onu seven Hamza'nın ilişkisini ve birbirlerine olan yaklaşımlarının anlaşıldığı mekânlar olur. Bu mekânlara ilişkin tasvirler, Meryem'in bulunduğu ortamın Hamza'nın bakış açısından, masalsı bir güzellikte algılandığını hissettirir: Meryem ile Saray bahçesine çıkan Hamza, tabiatı uykuya dalmış bir güzellikte sakın ve efsanevi bir alemden kopup düşmüş gibi görür, Dünya'da olduğunu neredeyse unutacak olur. Bu sırada Meryem'in bir ağaca yaslanıp sessizce bekleyişi, onu hem bu sihir âleminin nedeni hem de bir uzantısı kılmaktadır. (Ayverdi, 1938:19) Tıpkı Saray'ın bahçeleri gibi, mesire yerleri olan Aynül Kamer ile Aynül Selam'da bu defa, Yusuf ile Meryem arasındaki ilişkinin gelişmesine sahne olur. Burada açık mekân ve doğal güzellikler, aşk duygusunun serpilmesi için uygun, psikolojik planın sınırsızlığını yansıtan niteliği ile ön plandadır. (Ayverdi, 1938: 218) Ayverdi'nin romanlarında bahçeler, bâzı başka işlevlerle de ön plana çıkar: İstanbul'un köşk ve konaklarının koruluk denebilecek nitelikteki büyük ve ağaçlarla bezeli, Boğaz manzaralı görkemli bahçeleri, İstanbul'un güzelliklerinin romana yansıtılmasında da önemli olmuştur. *Son Menzil* romanında, merkezî kişi Hâşim'in bir ucu Marmara sularına inen bahçesi: "Asırlık

ağaçlar, bol ve ağırbaşlı yeşillikler, bilhassa çiçekli çimenlerle örtülü tarhların taksimatı o kadar tabii ve cazipti ki, ilk defa bu bahçeyi gören kimse, bir başka âleme geçmiş gibi olurdu.”(Ayverdi, 2007a: 116) şeklinde betimlenir.

Batmayan Gün romanında ise merkezî kişi Aliye’nin yaşadığı, Büyükbabası İrfan Paşa’nın köşkünün bahçesi, Boğazın en meşhur korularından birini oluşturmaktadır. Aliye burada, Çınar altındaki bahçe koltuklarında oturup ağaçların, dalların arasından Boğazı seyreder;(Ayverdi, 2004a:28) Büyükbabasının tasavvufi bakış açısını yansıtan anılarını okur ve bunların, korulukta kaleme alındığını düşünür. Bu anlamda İstanbul’un çehresinde pay sahibi olan bu bahçe, Aliye’nin İstanbul’a aitlik duygusu beslemesinin nedenlerinden biri olarak romanda yer alan bir açık mekândır.

Ayverdi’nin okura, roman kişilerinin sosyal çevre ve karakterlerine dair ilk izlenimleri verirken, mekâna ilişkin tercihi dikkat çeker: *İnsan ve Şeytan* romanında Çengelköyü’nün sırtlarındaki Hâlim Paşa Konağı’na ait, “...ışıklı İstanbul’un bir hülya kadar cazip; sanki bu bir şehir değil de gökyüzünün yere inmiş bir parçası.” imiş gibi gözlemlenebildiği bahçe, romanın ilk kısmında, roman kişilerini okura, gösteme yöntemi ile, karşılıklı konuşmalar içerisinde tanıtılan toplantılara sahne olması bakımından önem kazanır. Söz gelimi, bahçede, yemek sonrası sofrada sohbetinde, kadın ile ilgili bir tartışmanın çıkması sonucu, Ferhat ve Doktor Murat’ın birbirine zıt görüşleri, bu kişilerin karşıtlık motifi içerisinde tanıtılmasını sağlar. Böylece, Ferhat’ın züppe tipi; Doktor Murat’ın ise mutasavvıf bilge tipi olabileceğine dair ilk izlenimleri bahçenin mekânlığındaki bu tartışma (Ayverdi, 2009b : 27-30) ile ediniriz.

Bahsi geçen tartışmanın bir başka yerde, diyelim ki bir komşu evinin bahçesinde ya da bir mesîre yerinde yapılmayıp merkezî kişi Şevket Bey'in oturduğu köşkün bahçesinde yapılması; Onun eşiğinden içeride, hayatının çerçevesi içinde, rastlantısal olmaksızın bulunan kişileri, merkezî kişinin ait olduğu sosyal çevreyi tanıtmaları bakımından anlamlıdır.

Mesih Paşa İmamı adlı romanda ise Cami'nin avlusu, *Mesih Paşa İmamı*'nin İstanbul'u panoramik bir bakışla seyredebildiği bir açık mekân olarak yer alır. İmâm, bahçeli mahalle kahvesine gitmekten çok; tek başına buraya gelmeyi tercih eder ve Cerrahpaşa sırtlarını, Yenibahçe bostanlarını, Topkapı surlarından Marmara kıyılarına kadar uzanan bu yarım çemberi gören güzel manzaralı avlunun otları üzerine oturup güneşin batışını izler. (Ayverdi, 2000:119) Her ne kadar Halis Efendi'nin burada yalnız oturduğu dile getirilse de, açık mekânı kapalı olana tercih ediyor olmasından başka, bir iç konuşma ya da çatışmaya tanık olmayız.

Ayverdi'de mekânın, romanın organik bütünlüğünü işaret edercesine, bütün içerisinde anlam yüklenmesi de dikkat çeker. Bu noktada, bir diğer Camii avlusu, *Ateş Ağacı* adlı romanda merkezî kişi Cemil'in Bursa ovasını izlemek için gittiği yer olan Hüdâvendigâr avlusu'dur. Cemil'in bahar başlangıcında “Artık yerde hemen hiç kar kalmadı gibi bir şey; bugün sokağa, daha doğrusu Hüdâvendigâr avlusu'na gitmek istiyorum. Hava güneşli olduğu için duvarın üstüne oturup birdenbire çöküvermiş gibi alçalan Bursa ovasını seyredebilirim.” (Ayverdi, 2009a: 63) dediği bu açık mekân, Cemil'in rûhî tekâmül basamaklarından birini yansıtan, çalışmamızın bireysel konular başlığı altında, ‘kırılma noktası’ olarak ifâde ettiğimiz vahdet algısının oluşmasından sonra, dış dünyaya açılmak istemesini vurgulayan bir mekân olarak romandaki yerini alır; Fakat bu mekân sadece vurgulanır; yani vak'a nın

geçtiği bir yer olarak romanın güncel mekânlarından biri olmaz; roman kişisi mekânın içinde konumlandırılmaz da bu avlu hatırlanmış bir mekân olarak var olur. Bu avluya gitme isteği ikinci kez konu olduğunda, Cemil, bir çağrışımından yola çıkarak karısı ve onun kişiliği; aşk ve ruhunu bütünleyecek olan kadının rûhî terkîbi üzerine iç konuşma, sorgulama ve çatışmalara girer. Burada da mekân güncellik kazanmaz; fakat kişinin ruhsal boyutunun sunulmasında kendisinden yola çıkılan hatırlanmış bir mekân olur.

Cemil'in rûhî tekâmül basamaklarını tırmanarak çoklukta birliği görmeye başlaması; bunun üzerine odasından çıkıp baharda açık bir mekânda şehri izlemek istemesi; bu mekânın camii avlusu oluşunun mânevî bağlamdaki tasarımsal anlamları (gürültü ve gösteriştten uzak, görülmek için değil görmek için gidilen, sakin bir ortam) ve Cemil'in kendi karısı, kadın ve aşk üzerine düşünceleri birbiriyle örtüşerek neredeyse betimlenmeyen bu mekânı, Ayverdi'nin romancılığı bağlamında anılası hâle getirmektedir.

Ayverdi'nin romanlarında, tabiatın, tasavvufî mânâdaki hakîkî aşka ulaştıran sevgiliyi tamamlar bir tarzda resmedildiği görülmektedir. *Ateş Ağacı* romanında, Cemil, âşık olduğu Juliette'yi, Bursa'da Çongara şelalesine doğru yaptıkları at gezintisinde ağaçların arasında şelâleye doğru koşarken, bir bulut parçasına; rüzgârın önüne katılmış çiçeklere benzetir (Ayverdi, 2009a: 130). *Batmayan Gün* romanında ise Aliye, âşık olduğu Kerim Bey ile Berlin'deki Treptow Ormanı'nın yemyeşil çamları altında, tabiatın taşkın ve ruha nüfuz eden güzelliği içinde yürürken onun bu mekâna yakıştığını, onu daima böyle mahrem bir dekor içinde görmek istediğini düşünür. (Ayverdi, 2004a :158-161) Kendisi de gözlemci anlatıcının dilinden tabiata özge bir öge olarak yansıtılmaktadır: “Aliye biraz önden yürüyor. Ağaçları,

tomurcukları, yumuşak topraklarıyla canlı bir esere, hakîkî bir tabloya benzeyen bu dekorun içinde o da bir çizgi... Şu temiz ve sâde tabiat köşesinde bu genç kızın mevcudiyeti, yadırganmayan bir filiz gibi...” (Ayverdi, 2004a: 159)

Aşk Budur romanında ise âşık Hamza, Meryem’i hurmalıkların arasından uzanan yolda, “Dua eden birer el gibi gökyüzüne kalkmış yaprakların arasından ayın beyaz şevki üzerlerine inerken, bu ışıkların ve beyaz lekelerin sevgilisinin yüzünde dolaşmasını” izler. Meryem’in ‘saf ve temiz yüzü’ ile tabiatın sakinliği ve güzelliği birbirini tamamlayan bir kompozisyon oluşturur. (Ayverdi, 1938: 20) Bu, sevgilinin idealize edilmiş olduğunun bir göstergesidir: Bozulmamış bir tabiat parçası içerisinde konumlandırılan, rûhî olgunluğa ulaşmış, saf ve ulaşılmaz sevgili, bu pastoral kompozisyonun bir devamı olarak görülür.

Diğer yandan romanlarda, İstanbul’un doğal güzellikleri bağlamında özelleşen açık mekânın

“Cevat, ağaçların arasından görünen Boğaz’ın gitgide koyulaşan keşmîrî çehresine baktı ve sözünü bağlamak isteyerek:

– Dostum, anlaşılamayan insanlar konuşmamalıdır. Kapayalım artık bu bahsi... Bak, tabiat ne güzel...” (Ayıverdi, 2004a:77) ifadesinde olduğu gibi kaotik durumlardan ve örselenmiş hislerden, çarpık algılardan kaçılıp sığınılacak yer olarak işaret edildiği de olur. *Yaşayan Ölü* adlı romanında ise tabiat, insanın aşinâlıkla bağlı olduğu bir varlık olarak sunulurken vurgu insanın yaradılışına, onun ‘şekillenmiş bir balçık’tan yaratılmış olmasınadır. “Elimi sürdüğüm şu toprak, okşadığım bu yeşilliklerle benim aramda da kuvvetli bir yakınlık, ceddî ve ezeli bir anlaşma yok mu? Tabiata yaklaşmak istemekle kendime yaklaşmak istediğimin belki

de farkında değilim.”(Ayverdi, 2005a:171) ifadesiyle İnsanın tabiata olan eğilimi, Kuran’a yapılan gönderimle, metafizik bir düzlemde açıklanır.

Samiha Ayverdi’nin *Aşk Budur*, *Batmayan Gün*, *Son Menzil*, *Mesih Paşa İmamı*, *İnsan ve Şeytan* olmak üzere beş romanında yer verilen rüyalar, romanlara duyusal mekânların girmesini sağlamıştır. Bunlardan *Son Menzil* ve *Mesih Paşa İmamı* adlı romanlarda merkezî kişilerin gördükleri rüyalarda mekânın kişinin içinde bulunduğu ruh hâlini, korkularını yansıtır niteliği ön plandadır. Buna göre *Son Menzil* romanında Hâşim, sevdiği Melek’i Aziz ile evlenirken nikâh salonunda görür ve Aziz’i cebinden çıkardığı silahla vurur; *Mesih Paşa İmamı* adlı romanda ise İmam sevdiği Hediye’ye âşık olan oğlu Abdullah’ı eşyası savaş aletlerine dönmüş odada öldürmeye çalışır. (Ayverdi, 2000: 233) Bu rüyalar yoluyla, aşk duygusunun şiddeti, şuur altındaki yansımalarıyla göz önüne konulur.

Buna göre diyebiliriz ki rüya, okura dönük işlevi bakımından, kişinin ruhsal boyutunun sunulmasında kullanılır. Böylece bir bakıma , kişinin şuur süzgecinden geçmeyen, irade ile sınırlandırılmamış asıl isteklerinin bazen sayıklama şeklinde yansıdığı bilinç akımının işlevini yüklenmiş olur. *Son Menzil* romanındaki diğer rüya, kimi zaman hikmetli sözler söyleyen bir meczûp olan Türlü’nün kütüphane bekçisi olan kör denecek derecede görüşü azalmış Bekir’i iki yanından akan bir suyun ortasında kıstırıp yüzünü bu suyla yıkatmasıdır. Rüyadan uyanan Bekir’in, neredeyse görmez hâle gelen gözleri açılır. Bu rüya, yukarıdaki iki rüya gibi iç dünyaya pencere açmaz; mucize kabilinden bir olayla, Allah’a menfaat duygusundan arınmış olarak en saf bir şekilde bağlanan kişinin kazandığı gücü yansıtmaları bakımından önem taşır. *İnsan ve Şeytan* ve *Aşk Budur* romanlarındaki rüyalar ise, romanda olay akışı süresince gerçekleşecekleri kendilerinde düren birer imgedirler.

Aşk Budur romanında, ‘ayın karnında parlayan yıldızı göstererek işte sevgilin diyen el’, ki mekân bağlamında ayırıcı bir özelliği yoktur, *İnsan ve Şeytan* adlı romanda ise, ‘karanlıkların içerisinde gözüken iki yüzden birini tercih ediş’ bu motiflerdir. *İnsan ve Şeytan* adlı romanda rüyanın geçtiği duyusal mekân, Şevket Bey’in içine düşeceği psikolojik buhranları işaret eden, henüz evliliğinin ilk yıllarında gördüğü bir rüyadır. Rüyasında, karısının ve bir başka genç ve güzel kadının başı karanlıta belirir ve Şevket Bey genç başı diğerine tercih eder etmez bu genç baş çirkinleşir: “Korku ve ızdırapla kaçmak isterken, birdenbire etrafım aşılmaz, geçilmez duvarlarla çevriliverdi, her geçen saniye ile biraz daha çirkinleşen hayalle yapılmış kaldım. Karımın ve elime ateş veren gölgenin kaçtıkları yeri dehşet ve feryatla koşup ararken de kendi korkunç sesimle uyandım.”(Ayverdi, 2009b: 223)

Rüyadaki bu anlatımın karşılığı, Şevket Bey’in Lale’yi karısına tercih ettikten sonraki yaşantısındaki hisleriyle, yani iç yaşantısıyla örtüşür: Rüyada içine sıkıştığı karanlık mekân, Şevket Bey’in “hayvanî sıfatlarının dört duvarı arası”(Ayverdi, 2009b: 224)hâline gelir. “Sanki etrafım bir duman, bir sisle kapkaranlık. Ne tarafa gideceğimi, bu koyu zulmeti nasıl paralayacağımı bilmiyorum. Ne olur, yâ Rabbî, yolu bilen bir el, elimi tutup beni bu girdaptan çıkarsa!..”(Ayverdi, 2009b: 226) der. Şevket Bey’in rüyasında karısının yüzünü görmesi ile defterini yazarken yüzünü hayal edişi birbiriyle örtüşür tarzda anlatılmıştır. Rüyada “onu, karanlık, silik, müphem bir boşlukta görmüştüm. Her zaman canlı, azimkâr ve dayanıklı olan bakışları gevşemiş, gözlerimin içine hüznle, âdeta yalvarır gibi bakıyordu.” diyen Şevket Bey, daha sonra:

“Artık kaskatı, heykelleşmiş ruhumun, en küçük bir hamle, en basit bir çabalamada bulunması bile muhal. (...) Karşımdan gülmeden geçen hiçbir hayal yok. Dost, arkadaş, akraba...

Hayır, hayır, bir tane var ki muzdarip, ölgün. Evet, teessürle acılaştırmış tek yüz, karımın yüzü. Yalnız o gülmüyor. Konuşsam, onunla konuşsam. Bir insan dilinin söyleyebileceği en tesirli kelimelerle yalvarıp yakarsam, acaba bu gözü yaşlı hayâli dile getirebilir miyim?”(Ayverdi, 2009b: 232) der. Böylece rüyanın gelecek yaşantının habercisi olarak mistik bir değerle romanda yer aldığı görülür.

Ayverdi’nin romanlarında, hem Freud’un şuur altının yansımalarını içeren rüya tanımına uygun rüyalara hem de metafizik planda karşılığı olan, gelecekte haber veren, mistik değer taşıyan rüyalara yer verilmiş; birinin olabilirliği, diğerini yok etmemiştir. Ayverdi’nin rüyaları böyle ele alışında, pozitif bilginin teolojik ve metafizik bilginin yerine geçemeyeceğine ilişkin görüş sezilir. Bu, Comte’un Pozitivmindeki ‘Düşüncenin tarihî tekâmülü’ düşüncesine yönelik bir eleştiri içeren bir yaklaşımdır: Şuur altının varlığını tespit eden müspet ilimler, bir rüyayı bu tespitin kavramlarıyla açıklayabilirken; bir diğer rüyanın anlaşılmasında hâlâ teolojik ve metafizik bilgiye ihtiyaç olması, bu sahaların birbirini ilkelden gelişmişe doğru takip eden aşamalar olmayıp; her birinin ayrı işlevlerde ve kendi içyapısal tekâmül basamakları olan ilimler olduğu düşüncesinin, derin yapıda roman düzlemine yansıyan savunusunu içermektedir.

3.3. Mekânın Simgesel Değeri

3.3.1. Medeniyet Değişiminin Mekân İle Simgelenişi

Samiha Ayverdi'nin eserlerinde yalı, köşk ve konaklar, Türk yaşayış tarzını ve kültürünü yansıtan mekânlar olarak toplumsal dönüşümlerin, zihniyet değişimlerinin gözlemlenebildiği, değişen yaşama eşlik eden uzamlar hâlinde öykülenir. Bu, mekânın kişi ve değişen yaşamlar ile olan bağına vurgulayan bir roman kurgusunu işaret etmektedir. Bu bağlamda mekân, durağan değildir de eyem içerisinden algılanır, dinamik bir çehre çizer.

Ayverdi'de, bu görkemli binaların genel itibarıyla, kaba bir zenginliğin, gösterişin ifâdesi olmadığı dikkat çeker. Bunda, Ayverdi'nin bu yapılara, İstanbul'un ve Türk-İslâm medeniyetinin görkemli devirlerini yansıtan, öğeler olarak değer vermesi etkindir. Boğaz'ın mizacına uygun tarzda inşâ edilmiş, ışıklı, rahat bu yapılar “gökyüzüne kafa tutar gibi sivrilen binaların yanında, gurur sahiplerini tevâzularıyla mağlûp ve mahcup eden kimselerin mutlak zaferine mâlik”(Ayverdi, 2007a: 56) olarak görülür ve geçmiş devirlerin bolluk, zarafet ve ağırbaşlılığını imler tarzda ele alınır.

Ayverdi, bu mekânları ele alırken, okuru geleneksellik ve modernlik üzerine düşündürür; değişen değer algıları ve yaşam biçimi ile uygulama sahasından silinen geleneklerin, idealize edilmiş bir yaşantının uygulayıcıları olarak gösterilmesi ve bunların kaybının, mânevî bağlamı olan, her alana işlemiş toplumsal bir çözülmenin temel nedenlerinden biri olarak sunulması söz konusu olur.

Son Menzil adlı romanda, “geçmiş devirlerin hikâyelerini saklayan” bu yapılar, yazar anlatıcının dikkatinden öznel bir duyuş ve betimlemeyle “eski günlerin, eski

zevklerin eski âlemlerin sırları üzerine vurulmuş birer düğüm.”(Ayverdi, 2007a: 57)’ e benzetilir. Aynı adlı romanda, İlyas Bey Yalısı, öznel betimlemeler içerisinde, değişen yaşam biçimini simgeler bir tarzda ele alındığı görülür. Bu Yalı, II. Meşrûtiyet’in ilânından önceki, Abdülhamit dönemine işaret eden zamanlarda, Boğazı kendi etrafında birleştiren bir zevk ve eğlence merkezidir. Kayıkların onun pencerelerinden taşan mûsikîyi dinlemeye geldiği, herkesin dikkati bu yapı ve yaşantı üzerine kilitlenmiştir.(Ayverdi, 2007a: 57) Cumhuriyet’in ilânından sonrayı işaret eden, romanın vaka zamanı içerisinde ise Yalı’nın canlanması, ancak bir kaç gün için uğranılan bir mekân olarak “uykudan uyandırılan bir adamın, sağdan sola dönünceye kadar tekrar ağır bir uykuya dalışı gibi hissiz bir uyanış”(Ayverdi, 2007a: 57 – 58)’a benzetilir. Bu değişimin nedeni, İlyâs Bey’in damadının Boğazî sevmemesine, yaz ayları için kulübü, oteli olan semtleri tercih etmesine bağlanır (Ayverdi, 2007a: 58). Bu hem İlyâs Bey’in damadı üzerine ilk izlenimleri edinmemizi sağlayan hem de Yalı’yı değişen yaşantının bir ifadesi hâline getiren bir vurgulama olmaktadır.

İnsan ve Şeytan adlı romanda ise, zamanda yapılan geriye doğru iki genişletme ile Hâlim Paşa Konağı’nın, merkezî kişi Şevket Bey’in çocukluk ve gençlik yıllarındaki, II.Meşrûtiyet’in ilânından on yıl kadar öncesi ile az sonrasını yansıtan iki ayrı hâline değinilir. Böylece toplumsal dönüşüm ve değişen yaşam tarzı, konaktaki değişen yaşamların karşıtlık motifi oluşturacak tarzda sergilenmesiyle simgeselleştirilmiş olmaktadır. Halim Paşa Konağı’nın önceki hâli, Osmanlı’nın görkemli devirlerinin konak yaşantısının tüm özelliklerini taşıyan bir tarzda romana yansıtılmıştır. Konak, haremlik ve selamlık salonlarından başka, konağa hizmet eden, bir yandan da konak görgüsü ile yetiştirilen, hanım hizmetkârların halayık

odası ile uşakların koğuşunu da içine alan, gelenek ve göreneklerin yaşadığı kalabalık bir mekândır. Bu bağlamda, kapıları, sırmalı elbiseleri ve başındaki sırmalı küçük takkesiyle açan ayvazı; iki sıra parlak düğmeli koyu neftî üniformalı arabacısı, halayık odasını düzene sokan ve pek çok sayıdaki halayığını, Hoşbeş, Yosma, Çekitaşı gibi türlü lâkâplarla çağıran tatlı-sert kâhya kadını; halayık odası ile koğuş arasında bağ kuran, incecik sesli yağver ağası ve tüm hizmetkârlar ile Konağın Beyi ve Hanımı arasındaki sınırlara riayet edilen, hiyerarşik bağ hep bu eski devirlerin temelinde geleneklerin bulunduğu sistemli ve bolluk içerisindeki yaşantısını vurgulanır.

Meşrûtiyet'in ilânından sonra değişen konak yaşantısı “Selâmlık hemen hemen kapanmış gibi idi; çünkü herkes bir âlemde, yeni çığırın îcaplarına intibak etmeye uğraşıyor, toplantılar, ağır başlı eğlenceler, ocak başı safâlan kimsenin hatırına gelmiyordu. Harem de aşağı yukarı aynı vaziyette idi; umûmî bir şaşkınlık ve kararsızlık, misafir yekûnunu hemen hemen sıfıra düşürmüştü. Esasen ortada gelene gidene hizmet edecek câriye de pek kalmamıştı. Başta Nasib Hanım, eskilerin bir kısmı ölmüş, bir kısmı evlenmiş, geriye kalan üç beş kız da koca konağın yükünü çeviremez olmuşlardı.”(Ayverdi, 2009b: 54) şeklinde romana yansır.

Konakta bulunan tipler ve onların hâl, hareket ve görünümüne ilişkin betimlemeler, konağı, geçmişin idealize edilmiş yaşantısını, düzen ve refahı yansıtan bir mekân olarak algılatır. Böylece, II. Meşrûtiyet'le birlikte yavaş yavaş değişen ve tarihe karışan bu yaşantı verilerek değişimin boyutları göz önüne serilmiş olmaktadır.

Yolcu Nereye Gidiyorsun adlı romanda ise merkezî kişi Adlî'nin yaşadığı konak, sonuca değil, değişim sürecine odaklı örnekler ile özdeşleşir: Merkezî kişi

Adlî, anne ve babasının yaşadıkları çatıya olan ilgisizliğinin, toplumsal bir dava olduğunu sonradan anladığını (Ayverdi, 1997:13) söyler. Zamanda geriye doğru bir genişletme ile ‘kırık bir kapı tokmağı’ndan yola çıkarak: “Babam selâmlık odasından, anam piyanosunun başından kalkıp evin eksiklerini, ihtiyaçlarını göremeyen kimselerdi. (...) Böylece evimiz gün günden çöküyor, eskiyor ve asla desteklenmiyordu. Tıpkı gösterişi haşmetli, fakat köküne kurt düşmüş bir ağaç gibi, sert, haşin bir rüzgârla devrilip gitmesinden korkuyordum.” (Ayverdi, 1997:24) diyen Adlî’nin bu yaklaşımında yazarın kırık bir kapı tokmağından konak yaşantısına, buradan da toplumsal yapıdaki aksaklıklara varan tümevarımsal yaklaşım dikkat çekmektedir.

Diğer yandan, aynı adlı romanda merkezî kişi Adlî’nin dayı ve baba evi arasındaki karşılaştırmasında, mekân doğrudan doğruya iki ayrı zihniyetin, rûhun timsâli olur: Adlî, “Dayımın evi ile babamın evi arasında ancak iki sokak vardı. Her ikisi de İstanbul’un karakteristik semtlerinden biri olan Şehzâdebaşı’nda idi.” dediği bu iki evi âdeta, aynı sosyal çevrede yetişmiş, mizaç bakımından apayrı iki kardeş gibi ele alır: “Bekçi Ömer Ağa, Ramazan geceleri mahallesine ve başka semtlerden gelen dinleyicilerine, âhenkdar davulunu her iki evin önünden de çalarak geçer. O ev de, bu ev de âmâ dilencinin günlük melodisini gene beraber dinler. Lokmacı, kuşlokumcu, tel kadayıfçı, oranın da buranın da esnafıdır.(...) Aynı kânunlar, aynı örf, aynı mukaddes mefhumlar ve ölçüler, görünüşte her iki binanın da hayat temellerini teşkil eder. Fakat bütün bu müşterek cemiyet kuşaklarına rağmen, babamla dayımın evleri, tamamen ayrı birer ruhun mümessilidir.” der. Buna göre, anne ve babası “Tanzimat kitabının iki zavallı izahı”dırlar. Bu kitap ise geçmişe karşı duyarsızdır. Vatan duygusu, gelenekler, geçmişe ilişkin değerler onda

yazmamaktadır. Adlî'nin milli duyarlılıklara sahip dayısı ve şifahî kültürüyle, yeni devrin kadınına yol gösterebilecek donanımdaki babaannesi ise, 'babasınkinden dört adım ilerde olan evlerinde' , büsbütün ayrı bir âlemi temsil etmektedir. Bu ev, tıpkı dayısı gibi “vatan aşkının keskinleştirdiği bir hassasiyetle, devletin ve milletin hastalığını, mikroskop salâhiyetiyle görebilen bir şuurun temsilcisi” (Ayverdi, 2004a:89-90) olarak gösterilir ve bu iki ev adeta karşıtlık motifi içerisinde sunulan iki insan gibi sunulur.

3.3.2. Tasavvufî Hallerin Mekân ile Simgelenişi

Ayverdi'nin eserlerinde mekânın, bireyin mânevî aydınlanma sürecindeki bakış açılarını kendisinde simgeleştiren bir mekân olarak ele alındığı görülmektedir. *Son Menzil* adlı romanda, inançlı genç münevver tipi Aziz, rûhî bir dinginliğe kavuşma niyetiyle gittiği Yeni Camiini, önce yekpâre bir bütün olarak algılar: Camiinin seslerini, birbirine kaynamış uğultusunu “kubbeden, sütunlardan, kendi kendine akan yekpare bir şelâle”(Ayverdi, 2007a: 101)'ye benzettir. Etrafında gidip gelenleri “dünyâda Allah'tan başka bir şey yokmuş gibi her şeyden boşalmış, çekişmelerden ve ikilikten uzaklaşmış” olarak, Camiinin bütünsel yapısına işlemiş motifler olarak görür. “Kim bilir belki de dünya onu derinlemesine görenler için bir hiçti.” der ki bu yorum, birlik duygusunun, varlıkları gözden silmesinin bir sonucudur. Bu noktada, Azizin Camiye bakışı, Tasavvufî anlamdaki ‘Cem’ hâlini karşılamaktadır. Bu, eşyayı birbirinden ayıran aklın, Allah nuruyla örtülmesi sonucunda doğan, hayatın bütünlük içerisinde gözlemlenmesi hâlidir.(Cebecioğlu, 2009: Cem maddesi.) Buna bağlı

olarak doğan hiçlik ise yok oluşu değil Allah'ın bir olan varlığında tamamlanmayı ifâde eden, tasavvufî mânâda, 'fena' kavramını karşılayan bir hiçlik algılayışıdır.

Bu toplanma anından sonra Aziz, etrafının sesleri, hareketleri ve sözleri üzerinde durur; böylece, namaz kılanlardan, vaaz dinleyen, mukabele okuyanlardan bir kalabalık görür:

“ Yüzlerce hançere, yüzlerce göz, yüzlerce kulak, tek mânâyı türlü şekillerde türlü kalıplarda söylüyor ve dinliyordu.”(Ayverdi, 2007a: 102) diyerek ifâde ettiği bu durum, tasavvufî bir terim olarak “insıda'u'l cem” kavramına yapılan bir gönderme olduğunu düşündürmektedir. Cem'in yani toplanmanın yarılp çatlaması anlamına gelen bu kavram, Tasavvufî bir terim olarak , vahdette (birlik'te), kesret (çokluk)'in ortaya çıkmasıyla oluşan, cem'den sonraki fark hâlini ifâde eder. *Kenân Rifâi ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık* adlı eserin, Kenân Rifâi'nin Tevhit anlayışının yansıdığı bir bölümünde, Kenan Rifâi -bizim 'mânevî aydınlanma' terimi ile karşıladığımız anlama denk olan- 'mânevî diriliş'ten bahseder ve bu mertebedeki insan için “ Ve bir kesret görür ki hakîkatte ayn-ı vahdettir. Ve bir vahdet görür ki eşyânın kesretinde nümâyan olmuştur.” (Ayverdi, 2003a: 417) der. Bu hâl, tıpkı Aziz'in pek çok kalıbın tek bir varlığı söylüyor olduğu yolundaki algısı gibi çokluğu birliğin hizmetinde algılatır. Böylece evrendeki çeşitliliğin ve zıtlıkların, yaradılış buyruğunun emri olarak, sorgulanmaksızın kabul edilmesinin yolu açılır. Bu haller gerçekte sûfînin evrene karşı geliştirdiği bakış açılarını yansıtır. Romanda ise, Yeni cami, evrenin mikrokozmetik boyuttaki bir yansıması olarak, işte bu algılama tarzının kendisi üzerinden anlatıldığı, bir mekân olarak yer almaktadır.

Mekânın simgesel boyut kazanmasının bir diğer dikkat çekici örneğini, ruhsal boyutun, mekâna kazandırılan simgesellikle sunulmasında görürüz.

Ayverdi'nin romanlarında, kâmil insan olan mutasavvıf bilge tiplerinin, herkesin kolayca nüfûz edemediği, yakınları tarafından da tam olarak anlaşılamayan; saygı uyandıran gizemli kişiliklere sahip oldukları görülür. *Ateş Ağacı* adlı romanda bu durumun, mekâna simgesel değer kazandırılarak anlatıldığı görülür. Bir bakıma kişilik tahlili, tek mumla aydınlanan yarı karanlık salon yoluyla, bir durumun simgeselleştirilmesi yoluyla yapılmaktadır..

“...şamdanın ışığında yürüyüp salona girdiğim zaman, burasını da bir tek mum aydınlatıyordu. İçerisi oldukça kalabalıktı; (...) Bereket versin salonun büyüklüğüne karşı mumun ışığı o kadar fersiz ve cansızdı ki kimse kimsenin yüzünü seçemiyordu. Râsim Bey, ortadan konuşmaya başladı:

- İşte bu, Cemil Canoğlu denen genç adam yok mu, eski bir dostumun oğlu olmasına rağmen, buraya ilk geldiği zamanlar, hakîkî hüviyetinden şüphe edecek kadar yadırgadım. (...) Fakat sonunda anladım ki ortada ne şu ne de bu vardı. O, sâdece anlaşılmaktan, anlatılmaktan uzak ve şahsiyetiyle cihanı alâkadar edebilecek bir insandı. Fakat ne yazık ki kimsenin kendisiyle alâkalanmasını istemiyordu. Biz onu dinlemedik; dinlemiyoruz. (...) Eğer sen dostum Arif Canoğlu'nun oğlu da olmasaydın, ben gene, şu temiz, mert ve rıyasız yüze, hiç kimseye duymadığım alâkayı gösterirdim.

Yarı karanlığa rağmen bütün gözlerin üstümde toplanmış olduğunu ve bütün dudakların, valinin açtığı çığırı takip etmek istediğini hissediyorum. Odaya ışık veren

tek mumun ürkek, cılız aydınlığı, eşyalarda titreye titreye geziniyor. Hayâlî bir cisim gibi zorla seçebildiğim askerî hastahânenin başhekimi:

- Haklısınız vali bey... Bu genç, bir yıldız değil ki teleskopla seyredelim., sonsuz bir küçüklük değil ki mikroskopla büyütelim. O da bizim gibi bir adam...Fakat çeşnisi başka, terkibi ayrı, yaradılışını dokuyan unsurlar harikulade esrarlı ve ince..” (Ayverdi, 2009a:53-54)

Cemil’in yüzüne dair, romandaki ilk betimlemenin, mum ışığı ile aydınlanan, kişilerin hayalî cisimler gibi seçildikleri, yarı karanlık odada yapılması dikkat çekicidir.

Tasavvuf felsefesinde, insan-ı kâmil, kendisini, ‘bilinmek isteyen Allah’ın yansıdığı bir bilinç’ olarak idrâk edebilmiş kişidir; o, insan oluşunun anlamına varmış, kendini bilir hâle gelmiş olan ‘gerçek’ insandır. Görünürde sıradan olan noktasal- ki evreni özetlediği söylenen bu noktasal varlığın çok katmanlı, yoğun bir anlam haznesi oluşturması söz konusu olur- varlığının, nice âlemleri kendisinde düren bir tohum gibi olduğu kabul edilmektedir. Bu anlamda, insanı, yüzeysel bir tarzda değil, evrendeki varlık nedeni üzerinden anlamak, güçtür.

Buna göre romanda, herkes tarafından kolaylıkla seçilemeyen bu yüz, herkesin kolayca tahlil edebilmesi mümkün olmayan ‘insan’ı imlemektedir. Mesnevî-i Şerif’te, insanın niteliği bu bakış açısıyla sıklıkla vurgulanmıştır. “Ey insan, sen Allah’ın bir kitabısın” adlı bahiste:

“İnsan cevherdir, gökyüzü ise ona a’râzdır. her şey furû’dur, teferruattır, her şeyden gaye, maksat insandır. (...)

Sen bir damla suda gizlenmiş bir ilim denizisin. Üç arşınlık bedeninde bir âlem gizlenmiş.”

“Sen ne olduğunu bilmeyen bir ruhsun, niteliği bilinmez bir cansın. Keyfiyet, nitelik âlemine hapsedilmişsin. Sen bir güneşsin, bir ukdeye tutulup kalmışsın; yazık sana.”(Can, 2001: 429) denilmektedir.

Mesnevî’den Seçmeler Cevâhir-i Mesneviyye adlı değerli eserinden yararlandığımız Şefik Can, “sen bir damla..” diye başlayan beyite düştüğü dipnotta, Hz. Ali’nin, “sen kendini küçük bir şey zannediyorsun. Halbûki sen de büyük bir âlem gizlenmiştir.” şeklindeki sözlerini hatırlatarak; İslâm tasavvufunun insana bakışını netleştirir. İnsanın kendi varlığına bilinçli bir muhatap olarak yaklaşamaması, Şefik Can’ın bir başka dipnnotunda, Mevlâna’nın *Divân’ı Kebîr*’ine yaptığı gönderme ile şöyle ifâde bulur:

“ (...)Sen Yusuf gibi güzelsin; fakat kendi içine bakamıyorsun. Allah’a yemin ederim ki, sen aynada kendi iç güzelliğini görsen, kendine âşık olursun, kimsenin semtine uğramazsın.” (Can, 2001: 429) denilerek, insanın nitelikçe yüksek varlığı ile birlikte bu varlığı anlamamanın sıradan bir bakışla olmayacağı, yöntem ve gerektirdiği de art planda vurgulanmaktadır.

Romanda seçilen mekânın da, insan-ı kâmil’in işte bu, nüfûz edilmesi güç kişiliğini yansıtan bir simgesellik taşıyacak şekilde kurulduğu, kişinin ruhsal boyutunu sergileyecek bir sahne hâline getirilmiş olduğu, dikkat çekmektedir.

Romanın ilerleyen kesitlerinde Cemil'in insana dair görüşlerini dile getirirken: " insan, hilkatın harikulade nüktesi(ancak dikkat edince çıkarılabilen ince mânâ)dir. O hulâsasında(özet) en geniş tafsilât(ayrıntılar), tafsilâtında en büyük ihtisar(kısaltma, sadeleştirme) olan sırlı bir mevcuttur."(Ayverdi, 2009a:57) deyişi, Cemil'in yüzünü yarı karanlıkta bırakan tek mumla aydınlanan salonun simgesel bir değerini belirginleştirir.

Sonuç olarak

1. Ayverdi'nin eserlerinde açık ve kapalı mekânlar, kişileri hem onların kişilik özelliklerini anlamlandıracak şekilde çevreler hem de kişilerin sübjektif algılarında yeniden kurulur.

2. Romanlarda tarihî mekânlara, ya da mekândaki tarihsel öğelere yapılan vurgu, iki bağlamda önem taşımaktadır: Yazar için tarihî mekân, geçmiş devirlerin maddî ve mânevî değerlerinin taşıyıcısı olarak görülür ve bu anlamda mâzî –hâl ilişkisini pekiştiren bir öge olarak romanlarda sıklıkla yer alır; İkincisi, toplumsal eleştirinin bir aracı hâline gelerek, geçmiş devirlerin yazarın yaklaşımına göre idealize edilmiş, olumlu zihniyeti ile modern dünyanın olumsuz yaşam tarzını ve zihniyetini karşılaştırarak, uğranıldığı düşünülen değer yitimini yansıtmakta kullanılır. Tarihî mekân- roman kişisi arasındaki ilişki, köksüzleşmiş bir yaşam tarzına sahip tiplerin yabancılaşma; bilge tiplerin ise aitlik hissini pekiştirir tarzda verilir.

3. Samiha Ayverdi'nin eserlerinde yalı, köşk ve konaklar, Türk yaşayış tarzını ve kültürünü ve bunlardaki değişimleri yansıtan mekânlar olarak dikkat çeker. Ayverdi, bu mekânları ele alırken, okuru geleneksellik ve modernlik üzerine düşündürür; değişen yaşam biçimi ile uygulama sahasından silinen geleneklerin, idealize edilmiş bir yaşıntının uygulayıcıları olarak gösterilmesi ve bunların kaybının, toplumsal bir çözülmenin temel nedenlerinden biri olarak sunulması söz konusu olur. Bu bağlamda mekân, durağan değildir de eyem içerisinden algılanır, dinamik bir çehre çizer.

4. Ayverdi'nin romanlarında, tabiatın, tasavvufî mânâdaki hakîkî aşka ulaştıran, idealize edilmiş saf ve kusursuz sevgiliyi tamamlar bir tarzda resmedildiği görülmektedir. Böylece mekân, kuşattığı kişilerle yeni anlam aralıkları kazanır. Mekâna yönelik farklı algılayışlar, izlenimci bir tarz içeren, öznel tasvirlerin yoğun olarak görülmesini sağlar.

5. Mekânın dikkat çeken bir özelliği, içerdği mânevî değerlerle, kişinin ruh dünyasına doğru genişleyen bir uzam oluşturmastır. Bu bağlamda kapalı mekân, iç sorgulamalarla, bütünsel benine kavuşmak, hayatı ve kendi varlığını anlamak isteyen roman kişinin sığındığı; gösteriştense uzak, son derece sade bir tarzda döşenmiş; zenginliğini geleneksel Türk sanatlarından ya da millî, mânevî bir yorumla üretilmiş sanat eserlerinden alan dar bir mekânken, roman kişinin evrenin bütünsel dokusuna temâs ettiği bir yer hâline gelir.

4. KİŞİLER KADROSU

Samiha Ayverdi romanlarında kişiler kadrosunu, romanlarındaki İslâm tasavvufu temelindeki mânevî arayışı, bu arayışın kişiyi geliştiren, ruh olgunluğu sağlayan niteliğini vurgular bir tarzda oluşturmuştur. Romanlarda, hayatın maddî cephesiyle birlikte mânevî cephesini de önemseyen kişilerin, insanın yaşama amacının fizyolojik ihtiyaçlarını tatmin etmekten ibâret olmadığını düşündükleri ve hayata bakışlarında olduğu gibi insan varlığını da beden ve ruh olmak üzere iki cepheli tek bütünde aradıkları dikkat çeker. Bu olumlu nitelikteki roman kişileri, metafizik bir düzlemi işaret eden rûhî köklerinin üzerine düşünürken bir yandan da gelenek ve görenekleri yaşatan, dînî, tarihî, kültürel değerleri önemseyen kimselerdir. Bu roman kişilerinin karşısında, hayatı ve insanı tek cepheli algılayan, maddeci tipler, maddî, dünyevî arzularına kapılmış; yüzeysel bir bakış açısına sahip, gelenek görenekler gibi geçmişi yaşatan ve anımsatan her şeyden rahatsızlık duyan roman kişileri olması dikkat çeker. Bu karşıtlık ilgisi, romanlardaki, insan olmanın gerçek mânâsına açılan felsefî sorgulamalarla bütünsel benini arayan; dolayısıyla yaşamını yüksek bir erek doğrultusunda yaşayan insanların önemini vurgulayan bir anlatım oluşturur. Dolayısıyla Ayverdi’de, genel bir görünüm olarak roman kişilerinin, okurda iyi ve kötü, değerli ve değersiz, batinî ve zahirî, gibi; elifin iki ucundaki değerleri sorgulatan bir kıyas kapısını araladıklarını söylemek mümkündür.

Ayverdi’nin romanlarında, mânevî arayış serüvenine tanıklık ettiğimiz merkezî kişilerin hepsinin iyi eğitilmiş; hekim, öğretmen, doktor, ressam, hukukçu, öğrenci,

din adamı gibi mesleklere sahip olan; Batılı yöntemlerle yetiştirilmiş kimseler oldukları; fakat edindikleri kitabî bilgilerin, ya maddî ve mânevî bünyeleri arasına set çektiği; ya da bu bilgilerin ruhsal dünyalarını besleyecek nitelikten yoksun olduğu vurgulanır. Romanlardaki bu tavır, müsbet ilimleri olumsuzlamayan; fakat hikemî bilginin eksikliğinin sonuçlarına değinen bir nitelik gösterir. Romanlardaki olumlu tipler madde ve mânânın bütünselliğini kişiliklerinde sağlayabilmiş; dînî ve millî değerleri önemseyen mutasavvıf bilge tipler olarak karşımıza çıkarkan; yüzeysel, dünyevî tipler ile materyalist tanrıtanımaz tiplerin varlığı ve bu roman kişilerinin birbirine benzer ya da zıt özelliklere sahip olmalarının kan bağı ve sosyal çevreye değil; ‘ruhların aynı cinsten olmasına’, ‘ezelde verilmiş bir karara’ bağlı olduğunun vurgulanması, kişiler kadrosu oluşturulurken, derin yapıda naturalizm eleştirisinin varlığını işaret etmektedir

4.1. Merkezî Kişiler

Samiha Ayverdi’nin romanlarında, merkezî kişilerin hayatın anlamı ve kendi varlıklarının asıl nedeni üzerine girdikleri İslâm tasavvufu temelli mânevî arayış süreci içerisindeki değişimlerine, kendilerine ve dış dünyaya karşı geliştirdikleri değişen bakış açıları üzerinden tanık oluruz. Bu bağlamda, romanlarda merkezî kişilerde tipleştirmeye gidilmediği, onların değişen, rûhî tekâmüllerini *İnsan ve Şeytan* romanı hariç olmak üzere aşk duygusunun değiştirici gücü ile gerçekleştiren kişiler oldukları görülmektedir.

Ayverdi’nin romanlarında bu süreci yaşayan kişilerin, toplumun münevver kesimine dahil oldukları; gelişmiş, çağdaş bir eğitim sistemiyle yetiştikleri,

bulundukları çevrede olumlu nitelikleriyle dikkat çekti takdir gördükleri dikkat çekmektedir.

Aşk Budur romanında, Meryem, Saray'da özel hocalarla Bizans ve Acemistandan getirilen özel hocalarla eğitim gören bir genç kız; *Batmayan Gün* romanında Aliye, Avrupa'dan henüz dönmüş bir üniversite öğrencisi, *Ateş Ağacı*'nda Cemil, İki doktoralı ilkokul öğretmeni; *Yaşayan Ölü*'de Leylâ lise öğretmeni, *İnsan ve Şeytan* adlı romanda Şevket Bey, doktor; *Son Menzil*'de Hâşim, ressam; *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı romanda ise Adli, hukukçu, *Mesih Paşa İmamı*'nda Hâlis Efendi, medrese eğitimi görmüş bir din adamıdır. Romanlarda merkezî kişilerin sosyoekonomik konum itibarıyla toplumun üst kesimlerinden; pozitif bilimlerin sunduğu metodik bilgiyle donanmış, kültürlü kimseler olmalarına rağmen, edindikleri kitabî bilgilerin ve maddî yönden tatmin edici görülen yaşantılarının ya maddî ve mânevî bünyeleri arasına set çektiği; ya da ruhsal dünyalarını besleyecek nitelikten yoksun olduğu vurgulanır. Romanlardaki bu tavır, müsbet ilimleri olumsuzlamayan; fakat hikemî bilginin eksikliğinin sonuçlarına değinen bir nitelik gösterir.

Merkezî kişi, manevî ve maddî varlığını kapsayan, bütünleştiren bir anlayışa, olgun bir kişilik ve bakış açısına ulaşmaya, hayatın derin anlamını iç dünyasından çıkışla bulmaya çalışır. Merkezî kişilerin bu süreçteki değişimleri, onları romanın kurgusal düzleminde, kişilik dönüşümlerine tanık olduğumuz karakterler olarak algılamamızı sağlamaktadır.

Aşk Budur romanında Saray'ın Başmuhasibi Zeyyad'ın kızı Meryem, çok beğenilen genç bir kızdır. Solgun bir ay gibi beyaz rengi olan, iki esrarlı siyah gözünden ruhunun hidayete varılamayacak derinliği görülen Meryem'i

fevkalâdeleştiren asıl büyük sırrın mizacı olduğu anlaşılmaktadır. Büyük bir aşk için hazırlanmış olan gönlü daima boş olan, “ürkek bir gazal gibi herkesten kaçan, cemiyetin zevk aldığı şeylerden zevk duymayan, kendi gönlü ile kalmayı tercih eden”¹⁰ Meryem’in bu tercihi, romanın ilerleyen bölümlerinde, onun cemiyetin sathiliğine tahammül edememesi ile açıklanır. Meryem, “inzivada, kendini kendine yaklaştıran bir kuvvet” bulmaktadır. Onun için: “Mahsûs duygularının zebunu olan cemiyet iğrenç ve kördü. İki gözden mahrum kimseler gibi, önünü ve teveccüh ettiği yeri görmeyerek uluorta sürüklenip giden şuursuz bir sürü idi.” Meryem, cemiyetin sürdüğü maddî ve sathî hayatın esas vasfını ise “vefasızlık ve nankörlük” olarak görür. “Bu dünyanın müptelaları ise tıpkı çürümüş bir yemiş gibi, küçük nir sarsıntı, hafif bir rüzgâr ile dökülüp, kaybolup gitmektedirler” (Ayverdi, 1938: 67) Meryem davranışlarını anlayamayan ve ona ipekkurdu lakabını yakıştıran Hükümdar’a, “Dünyayı sevdiğini; ancak ipekkurdunun kendini daracak hücrelerine kapatırken o yalnızlıkta, fezaların ihata edemeyeceği bir genişlik bulduğunu” söyler. (Ayverdi, 1938: 69) Diğer yandan, Hayreli erkeklerin “Gönülsüz Meryem” dedikleri, Meryem’in gönlünün “büyük bir aşk için hazırlanan bir payitaht” olduğu yazar anlatıcı tarafından dile getirilir. Meryem’in kimseye âşık olamamasının nedeni, maddî düzleme indirgenmiş, yüzeysel bir aşkın onun için anlamlı olmamasıdır.

Meryem, mizacı itibâriyle hayatın anlamını sorgulayan, varoluşun nedenleri üzerine düşünen bir kimsedir. Bu nedenle “hilkatin sırrına bigâne olan kimsenin bir diyar garibinden farkı olmadığını düşünür ve bu sırrın kapısını kendisine açacak kişiyi bekler, bu bekleyiş “..nerede ona bu yolda yardım edecek, bilgisi bilgileri mağlup edecek vücut nerede? Meryem işte, hasretini çektiği bu vücudu arıyor ve kanmayan ruhu, tabiatın fevkindeki azamete yetişmek istiyor” (Ayverdi, 1938: 47)

ifadesi ile dile getirilirken, Meryemin, aşkı, hayatın ve kendi varlığının nedenlerini anlamasını sağlayacak yüceltilmiş bir duygu olarak görmesi söz konusu olur. Meryem'in bu türlü bir aşkı yaşayabileceği, romanda bir mürşid konumunda görülen insan-ı kâmil Yusuf ile tanışmadan önceki bir konuşmasında 'aşk' kelimesi ile 'endişe' kelimesini aynı anlama gelecek şekilde kullanır. Birlikte büyüdüğü, kendisine âşık olan, Saray'ın başhekimi Hamza'ya "Sen, mizacımın büyük bir aşk istidadıyla yuğurulmuş olduğunu en yakın bilenlerdensin. Fakat bu inkişaf etmemiş duygu, belki de ömrümün sonuna kadar hiç kimseye sıçramayacaktır. Zira bu aşk ihtiyacı, his kayıtlarının esaretine mütehammil değildir. Benim endişem, bu serabî duyguların esaretine bağlanamaz. Ben kimseyi sevmedim. Seveceğimi de zannetmiyorum," (Ayverdi, 1938: 30) derken, aşkın Meryem için anlamının kendisini rûhî olgunluğa taşıyacak ve bütünsel benine kavuşturacak bir anahtar olduğu düşüncesi doğrulanır.

Saraya gelen Bizans elçisinin Meryem ile evlenmek istemesi üzerine Hükümdar'ın çözümü, Meryem'i Hamza ile nişanlamak olmuştur. Bu, göstermelik bir nişan da olsa Meryem'e eziyet verir. Bunun nedenini Meryem "insanın, manası olmayan bîr kimseyle bulunması kadar büyük azab yoktur..." (Ayverdi, 1938: 66) diyerek açıklar. Meryem'in, birlikte büyüdüğü, iyi bir insan olan Hamza'yı kendi mânâsından görmemesi, Hamza'nın yanındaki varlığını yadırgaması, derin yapıda, diğer romanlarda da karşılaşılan tasavvufî bir duyuyu işaret etmekte; birbirini seven, aralarında ünsiyet kurulan insanların tanışıklığının ezel toplantısına dayandığı fikrini içermektedir. Gerçekten de daha sonra Yusuf ile karşılaşan Meryem'in, ona duyduğu aşk ve bağlılığı, yazar anlatıcı tarafından "...bu kadar büyük aşkın tarihi zaman ölçülerine mukayyed olamaz ki... Yusuf la Meryem, ebediyet göklerinin ebedî

aşınlarıdır. Yazık ki ruhun, geçtiği merhaleleri unutmak nasibi vardır.” ifadesi ile bu ezel tanışıklığına bağlanır.

Meryem’in Yusuf’a olan aşkının, kişilik dönüşümünü sağlaması söz konusu olur. Bu bağlamda, yazar, Meryem’deki bu değişimi önceki ve sonraki hallerini karşılaştırarak, kişiye yönelik art zamanlı karşıtlık motifi uygulaması ile yansıttığı görülmektedir. Daha önce “Gönülsüz Meryem” olarak anılan, soğuk ve duygusuz gözüken Meryem, kişiliğini yeni baştan inşâ etmiş bir kişi olarak sunulur: “Bütün belde erkeklerinin mağlûbane bir itaatla eteklerine sürünmeyi minnet bildikleri, duygusuz kızla, şimdi bir an evvel sevdiğine ulaşmak için kendinden geçmiş Meryem’in, o ham, o mağrur kızla ne alakası vardı? Yusuf bu vücuda, bu yanmış bu aşk kesilmiş vücuda hepi mi lakayd kalacaktı ? Onu böyle çıldırtan o değil miydi ? Hayat, mütemadi bir înkilâb, mütemadi ölüp dirilmeden ibaret... Meryem de şimdi, samimî bir itikadla o, eski Meryem’in ölmüş olduğunu görüyordu.” (Ayverdi, 1938: 172)

Böylece, aşkın, merkezî kişinin üzerindeki, ruhu olgunlaştıran değiştirici gücü; tasavvuf felsefesinin, dünya düzleminde hakîkî aşkı yaşayarak, Allah’ın tek olan varlığıyla buluştuğu ‘ölmeden önce ölmek’ deneyimini vurgular tarzda ele alınmış olmaktadır.

Batmayan Gün adlı romanda ise Aliye tıpkı *Aşk Budur* romanının merkezî kişisi Meryem gibi hayatın anlamını ve kendi varlık nedenini sorgulayan genç bir kızdır. Romanda, hatırlanmış kişi konumunda bulunan, Büyükbabası İrfan Paşa’nın, tasavvufî bir bakışla hayatı ve insanın varlığını değerlendiren defterlerinin yol göstericiliğinde mânevî arayış süreci başlayan Aliye, ruhsal ve fiziksel özellikleriyle

Büyükbabasına benzemektedir. Aliye, kendisini ruhen yakın hissettiği büyükbabası ve kendisi arasındaki benzerlikleri, köşkün emektar bahçivanına sorduğunda “Çenene bir sakal tak, Paşa Efendi'nin kendisi...” (Ayverdi, 2004a: 31) yanıtını alır. Aynı soruyu babası da fiziksel yöne odaklanarak yanıtlar:

“ – Sen babama çok benzersin Aliye... O da seningibi uzun boylu, koyu lâcivert gözlü, sarı saçlı, beyaz tenli idi. (...)

— Babacığım... bu malumatı bana bir fotoğraf senden eksiksiz verebilir. Ben bu büyük adamın seciyesinden, varlığından, ruhundan bir koku almak istiyorum. Beni memnun etmek istiyorsan onun manevî hüviyetini, heyecanlarını, sanat aşkını tarif et! Uzun boylu, lâcivert gözlü İrfan Paşa öldü. Fakat şu kâğıtlara bıraktığı düşünce ve îman yaşıyor.” (Ayverdi, 2004a: 19) Sosyal çatışma motifi içeren bu karşılıklı konuşmalar yoluyla, Aliye'nin görünümünü öğrendiğimiz gibi, babasının sathi algılayışı ve Aliye'nin verdiği tepki ile de konuşan tarafların kişilik özellikleri hakkında da fikir sahibi oluruz. Aliye “...babasının basit ve dümdüz ruhunu, anasının sahte ve boş hislerini atlayarak, büyük babasının mizacının, duygu ve kabiliyetlerinin mirasçısı olmuştu.” (Ayverdi, 2004a:11) ifadesi ile yazar anlatıcı tarafından Aliye'nin, mutasavvıf bilge tipi olan Büyükbabası İrfan Paşa'ya olan benzerliği yansıtılır. Aliye, İrfan Paşa'nın defterlerini okumaya başladıktan sonra, kişiliğinde başlayan değişimin ilk işaretleri, mizac özellikleri bakımından hiç benzemediği, yüzeysel bir tip olan annesinin davranışlarına verdiği tepkilerde gözlemlenir: “Annesinin ihmâli, eskiden Aliye'yi çok üzerdi. Fakat Sezâî Bey'in, kızının yüzünü teftiş eden gözleri, artık bu çehrede küçük hislerin tutunamadığını, iptidaî duyguların yer bulamadığını görüyordu.İstanbul'a yerleştiklerinden beri onda, hayâtın menfî, çetin, nahoş yüzünü ve zorluklarını mühimsemeyen bir kayıtsızlık, yahut da tabîlik

başlamıştı. Öyle ki, bulaşıcı hastalıklara karşı muafiyet tedbiri alan kimselerin emniyet ve istirâhatiyle, o da menfî hâdiselere karşı aşı tatbik etmiş gibi, onların elemelerinin sirayetinden bir nevi korkusuzluk duyar olmuştu.” (Ayverdi, 2004a: 14)

Aliye’nin babası Sezâinur Bey’in yansıtıcı bilinç kılındığı bu ifadeler, İrfan Paşa’nın defterlerindeki “Sıcak ve soğuk, karanlık ve aydınlık, güzellik ve çirkinlik îtibar edicinin îtibârındasn dolayı iki oldu” (Ayverdi, 2004a: 105) diyen; “ insanlığın mânâsına varamamış olanları da lüzumlu ve faydalı gören” (Ayverdi, 2004a: 107); “fenâlığı iyiliğin bir derecesi” (Ayverdi, 2004a: 111) olarak gören tasavvufi duyusun yavaş yavaş kişiliğini değiştirmeye başlamasının bir sonucu olarak görülmektedir.

Aliye, bu bakış açısını benimsediğini “Rahat bir ömür sürebilmek için karşılaştığımız hâdiseleri tabî ve sakın karşılamamız, müspetle menfî arasında şaşırıp bocalamamız lâzımdır.” (Ayverdi, 2004a: 84) sözleriyle ifade eder. Bu, Aliye’nin romanın başında, meyil gösterdiği davranış biçiminin, şekillenip bilinçli bir tercih hâline gelerek ifade bulmasıdır.

Aşk Budur romanında Meryem’in yaklaşımına banzer şekilde, *Batmayan Gün* romanında da Aliye, yüzeysel bir aşk duygusunun peşinden gitmez, bu Aliye’nin aşkı tıpkı Meryem gibi, varlık sorununu açıklığa kavuşturabilecek bir bilgeye has kılmasından kaynaklanır. Yakın arkadaşı Selma’yı etkileyen Dr. Hüsnü’ye ilişkin özelliklerin Aliye için anlamsız oluşu, Selma ve Aliye’nin mizaçlarının karşıtlık motifi içerisinde sunulmasını ve yüzeysel, dünyevî bir tip olan Selma’nın karşısında akranı olan Aliye’nin olgun kişiliğini, vurgular bir tarzda yansıtılmıştır: “Neden kendisi için, herhangi bir kadını avlayacak bu sermâyeler bir gaye, tırmanılacak bir hayat zirvesi olmaktan çok uzaktı? Uzaktı. Çünkü onun dizleri, ancak başını kaldırıp baktığı halde, insan azametini ihata edemeyen bir karıncanın aczi gibi, muazzam bir

varlıkla karşılaşırsa bükülür, bu baş, böyle erişilmez bir varlık karşısında eğilebilirdi.” (Ayverdi, 2004a:69 – 70) Bu ifadelerde Aliye’nin, insan-ı kâmil konumuna erişebilme istîdâdına sahip rûhî bir derinliğe sahip olduğu, hayata bakışının sathi olmadığı vurgulanmış olmaktadır. Selma ile Aliye’nin karşıtlık motifi içerisinde yansıtıldığı ikili konuşmalarda, Aliye’nin hayatı madde ve mânâ boyutlarıyla bütünlüklü olarak kavramak isteği belirgin bir görünüm kazanır:

“--Fazla oluyorsun Aliye... Biraz da hayâtın dış yüzünde dolaş... Bu kadar içine kapanmak doğru değil... Benim hayat vecizesinden başka vecizelere tahammülüm yok, o bana yetiyor...

—Selmacığım, bir muhasebe ve kontrolle sağlama alınmış hayat, insanlardan yeis ve ümitsizliği silip, tahammül, hatta zevk gücü verir. Onun için ne çılgın bir neşe ile sarhoş olmak, ne de herhangi bir musîbet dolayısıyla kendini öldürecek kadar kederlenmek bu kimselerden geçmiştir.

Hayâtı bilerek, severek, onunla iki dost gibi anlaşılarak yaşamalıdır. Ben körü körüne yaşamak istemiyorum. Onunla dost olunca cilvelerini hoş karşılamaktan daha tabî ne olur? İnsan sevdiğine darılır mı? Bahusus ona veda edecek kadar?

—Senin hayâtı sevdiğine inanacağım gelmiyor Aliye... Zîra ondan uzak, çok uzaksın...

--- Herhalde, hayâtı senden ziyâde sevdiğime şüphe etmemelisin. Çünkü ona olan bağım, yoluma çıkacak bir dikene ilişip kopacak kadar çürük değil..” (Ayverdi, 2004a: 83) şeklinde gelişen, bu karşılıklı konuşmada, Aliye’nin, körü körüne yaşamak istememesi “...muhitin, zevk nâmı altındaki iğrençliklerine iki yüzlü yaltaklanışlarına tiksinti ile” (Ayverdi, 2004a:44) bakması ve hayatı bu şekilde

yaşayan kişilerin hayatla olan bağının zayıflığını vurgulaması, *Aşk Budur* romanında Meryem'in yaklaşım tarzıyla örtüşerek, insanın hayatı bilinçli bir şekilde, onun anlamını keşfederek yaşaması gerektiği yolundaki ortak duyusu ve mânevî arayışın ortak nedenlerini imlemektedir.

Romanda yazar anlatıcı tarafından Selma, "...çeşidi çok görülen tiplerden biri olarak hayâtın sathında görebildiği varlıklara kanâat eden, sâde, dümdüz, tatmin olması kolay bir insan" ; Aliye ise "her nefes artan sıkı bir tecessüsle hayâtın iç yüzünü araştıran, hayat muammasını çözmek için bütün enerjisini kullanan âteşin, yorulmaz, yılmaz bir mahlûk..." olarak tanımlanır. Bu karşılaştırma, Aliye'ye kısa bir zamanda âşık olan; fakat onun zorlu kişiliğinden kaçarak sakın ve sıradan Selma'ya sığınıp ve ona "telâşla" evlenme teklif eden Dr. Hüsnü'nün Aliye'yi yücelten bakış açısına; yazar anlatıcının tarafsız bakışının kazandırdığı gerçekçi bir zemin hâline gelir. "Doktor Hüsnü için Aliye, tırmanılması hemen hemen imkânsız olan sarp ve yüksek bir zirve, Selma ise, yorulmadan, zahmet çekmeden dolaşılabilen küçük bir tepe idi. Genç doktor, böyle bir tepeliğin fâtihi olmayı, ilelebet eteğinde sürüneceği, berelenmesine, ezilmesine rağmen ulaşamayacağı bir şahıkaya tercih ederdi. Aliye'nin ağırbaşlı sözleri yanında Selma'nın daldan dala gezen hafif mevzuları, ona cazip ve avunulabilecek bir kıymette görünüyordu. Aliye'nin kasırgalı ruhu yanında, Selma ne kadar sakın ve mutedildi. Doktor Hüsnü bu fırtınalı ruhtan hem korkuyor hem de kaçıyordu." Sonuçta, Selma ile acele ile evlenen böylece "binmekten ve teshir edilmekten çok uzak, ele avuca sığmaz bir mahlûk olduğunda karar verdiği" (Ayverdi, 2004a: 98) Aliye'nin varlığından böylece sıyrılmaya çalışan Dr. Hüsnü'nün romanın sonunda saplantılı bir hâl aldığı anlaşılan aşkı, Aliye'yi öldürmeye kalkışmasına, Selma'yı yaralamasına ve intihar etmesine neden olur. Bu

bağlamda, Aliye ile Selma arasında yapılan bitmez tükenmez karşılaştırmaların Aliye'nin kişilik özelliklerinin belirgin şekilde yansıtılmasında son derece işlevsel olduğu; fakat bununla birlikte, romanın sonunu belirleyen ve yalnız romanın başlangıcında ortaya çıkıp daha sonra romanın uzun bölümleri boyunca Selma'nın kocası olarak dış çeperde bekleyen bir Dr. Hüsnü'nün romanın sonunu belirleyen saplantılı bir aşk geliştirebilmesinin, gerçekçi alt yapısının da bu karşılaştırmalar yoluyla sağlanması dikkat çeker. Dolayısıyla karşıtlık motifinin, kişiliğin sunulmasından başka, olay akışının gerçekçi bir düzleme oturmasını sağlayan temel teknik unsurlardan biri olarak değerlendirilmesi söz konusu olur.

Aliye, Büyükbabasının defterlerini okurken karşılaştığı çetin soruların cevabını ararken eğitimini tamamlamak üzere gittiği Berlin'de büyükbabasının defterlerinden tanıdığı K. rumuzlu Prof. Dr. Kerim Bey ile tanışır. Bu tanışma ile hayatı anlamlandırmasını sağlayacak olan aşkı bulmuş olur. Roman'da bir mürşit işlevinde olan mutasavvıf bilge tipi Kerim Bey, Aliye'nin mecâzî aşktan hakîkî aşka evrilen aşkının yansıtıcısı durumundadır. Aliye ve Kerim Bey arasında kurulan ünsiyetin, *Aşk Budur* romanında, Meryem –Yusuf aşkında olduğu gibi 'ezel tanışıklığı' na dayanıyor olması dikkat çekicidir: Bu, İrfan Paşa'nın defterlerinden yansıyan : "Mânâları aynı olan kimseler, bir gün olup karşılaşınca, birbirlerine şiddetle yaklaşırlar." (Ayverdi, 2004a:151) şeklindeki tespitinin yaşantı hâline dönüşmesidir. "Esasen mayaları müşterek olanların, anlaşmak için arızî sebeplerin imdadına muhtaç olmaları beklenemez. Ben onu tanımış olarak doğan bir kızım." (Ayverdi, 2004a:185) ve "Muhakkak olan bir şey varsa, o da bu bilişiklik, evvelden, çok evvelden, ezelden başlamış." (Ayverdi, 2004a:206) ifadeleri ile de Aliye'nin kerim

Bey'e duyduğu yakınlığın, fizik ötesi bir düzlemi işaret eden, tasavvufî boyutu yansıtılır.

Aliye'nin, *Aşk Budur* romanındaki Meryem gibi ölmeden önce ölmek deneyimini yaşaması :“Ben seni tanıyarak dünyâya geldim "K"... Seninle olan alâkamin başlangıcını tasavvur edemiyorum. Ben seni gördükten sonra doğdum. Yahut da öldüm.” (Ayverdi, 2004a:252) şeklinde ifade bulurken, “Bitti; gizlilik, tereddüt ve şüphe kalmadı artık... Bir tozun zararından korumak istediğin kızın, şimdi hiçbir maddî kuvvetin temin edemeyeceği, her âfetten emniyette olan bir âleme sığındı.” (Ayverdi, 2004a:182) ifadesi ile Aliye'nin kişilik dönüşümü, dış dünyaya yokluk merceğinden bakmaya başladığı vurgusu ile verilmiş olur.

Ateş Ağacı romanının merkezî kişisi anne ve babasını kaybetmesinin ardından küçük yaşından itibaren amcasının himayesine girip İstanbul'un aristokrat çevresi içinde yetişen Cemil'dir. Romanda olayların geçtiği zaman dilimi Cemil'in İstanbul'daki yaşantısından kaçması ile başlarken, geriye doğru genişletmeler ve özet anlatılarla sunulan olaylar ve bunlara ilişkin değerlendirmeler tamamıyla Cemil'le ilgili ve onun bakış açısına tâbidir. Cemil'in Avrupa'dan tahsilini tamamlayarak dönmesinin ardından İstanbul'da amcasının kendisi için hazırladığı yaşantıya ilişkin kesitlerle başlayan romanın içeriğini ören asıl olaylar Bursa'da başlar ve vaka zamanında verilen iki yıllık bir aradan sonra yeniden tutulmaya başlanan ve Juliet'in notlarını ve notları getiren amca Max'ın mektubunu içeren hatıra defteri ile noktalanır. Bu bağlamda, romanın içeriğini ören olayların, olay kurgusu içerisinde konumlanmış mekân ve insanların ve romanın hem çerçeve hem de vaka zamanının hep Cemil'in etrafında halkalandığı görülmektedir. Amcasının hayatında eksikliğini cektığı, bizzat gerçekleştiremediği emellerini Cemil üzerinden gerçekleştirmek üzere

baskısını artırması ile Cemil, maddî refahla birlikte saygınlık vâdeden renkli yaşantısından kaçıp Bursa'ya gelir. Bu süreçte okur, Cemil'in dönüşümüne kişiliğinde ortaya çıkan gelişmelere çevresine karşı geliştirdiği, olgunlaşmış bir ruh halinden güç alan farkındalıklara tanık olur. Bu anlamda Cemil merkezi kişi olmakla birlikte roman akışı içerisinde manevî bakımdan kemâle varan ve hem de baştan beridir kâmil insan olma yolunda kabiliyetli görünen bir karakter sergiler. Tasavvufi düşüncede bu kabiliyetin 'ezelden' verili olduğu kabul edilir. Bu anlamda Cemil'in baştan beri ilgi duyduğu, önemseyip benimsediği değerler bize bir mutasavvıfın da benimseyeceği ya da rahatsızlık duyacağı ayrıntıları gösterir. Samiha Ayverdi'nin görüşlerinden etkilendiği ve düşüncesini değişik şekillerde romanlarına taşıdığı hocası Kenân Rifâî'nin verdiği bir misâl, bu yaklaşımın açıklaması gibidir: "Bu bayağı menekşe gülünün böyle güzel, kokulu bir gül açmasına sebep olan üzerine vurulan aşıdır Fakat bu fidanın aslında güllük olmasaydı ona böyle bir aş yapılabilir miydi? Binâenaleyh aşırı tatbik etmek için de bir cinsiyet, istîdat ve kabiliyet olmak lâzım geliyor." (Rifâî, 2009a: 449) Türlü sebeplerden yola çıkıp, ibret alıp görececek ve doğruya yönelecek olan da yine bu 'kabiliyetler'dir. (Rifâî, 2009a: 459). Samiha Ayverdi'nin romanlarında merkezî kişiler öncelikli olmak üzere manevî aydınlanmayı yaşayan roman kişilerinin yatkın oldukları ya da sakınıp hayatlarında yer vermedikleri olguların nitelikçe birbirlerine benzer oluşlarının temelinde, onların duru bir asla sahip, 'aynı ezel sütünden' içmiş kimseler olmaları yatar. Roman kişilerinin, toplumun bambaşka kesitlerinden mukayese kabul etmez eğitim ve yaşam farklılıklarına rağmen benzer kişilik özellikleri ve bakış açılarına sahip kişiler olarak ortaya konulması dikkate değerdir. Romanların geneline bakıldığında bu kişilerin ne sosyal çevrelerinin mahsûlu olduğu ne de kan bağının kişiliklerini şekillendirmede

etkili olduğu ortaya çıkmakta ve bunun Ayverdi'nin eserinde roman kişilerinin Materyalizmin edebî düzlemdeki açılımlarından biri olarak ortaya çıkan Naturalizme yönelik bilinçli bir eleştiri oluşturacak şekilde konumlandırılmasının sonucu olduğu görülmektedir. Cemil yaradılışından ve mânâsının duruluğundan gelen bir eğilimle dağdağlı yaşantıdan hoşlanmaz, maddî zevkleri amaçlaştırmaz ve mevki sahibi olma hırsı taşımaz: “...Hayattan, ziyâde kâm almış kimselerin sonunda seçtikleri yol, gürültülü ve dağdağlı bir yaşayıştan basite dönmek değil midir?” (Ayverdi, 2009a: 18) diyen Cemil amcasının ihtirasına rağmen herhangi bir vatandaştan daha ileri bir siyaset adamı olmaya niyeti yoktur. Cemil yaşamanın gerçek anlamını sorgularken, hayatın amacının “ne bankadan evine gidip gelmek, ne şeflikten müdürlüğe sıçramak ne bir vekâlet koltuğuna oturmak, ne salonların, kadınların göz bebeği olmak ne de bir zenginin kızıyla evlenmek” olduğunu düşünür.

Ona göre, fizyolojik buyrukların emrinde olan insanın “geviş getiren inekten, çirkef deliğinde fare bekleyen kediden” farkı yoktur (Ayverdi, 2009a: 23). Cemil böylece hayatın mânâsını kendi mânevî bünyesinden yola çıkarak bulmaya çalışır.

Cemil'in kişilik dönüşümünün, mekân içindeki konumu ve devinimi ile örtüşen yapısı dikkat çeker. Buna göre Cemil, İstanbul'dan Bursa'ya; doğal ve sakin bir semt olan Çekirge'deki evine ve evinde betimlenen tek mekân olan odasına doğru, gittikçe daralan bir uzamda hareket eder ve odasında pencere yanındaki sedirinde hayatın anlamı ve varlığın nedeni, mâhiyeti hakkında düşünür. Yazar'ın Cemil'in mekândaki konumunu, hayata katılan değil hayatı gözlemleyen (participant) tarzda belirlemesi, onun bir bakıma resmin dışında kalarak resme bütünsel bir bakış geliştirebilmesini olanaklı kılmaktadır. Diğer yandan, nesnel niteliği bakımından daralan mekanın son halkası olan sedirinin, dış dünyaya bütünsel bir bakış sağlayan pencere kenarında

olması dikkat çeker. Bu, bir bakıma sedirin dış dünya ile iç dünya arasında hâkim bir bakış açısı sunan, her ikisini de anlamalandırmaya uygun bir mesafede konumlanmış bir eşik olmasıdır.

Roman kişinin çekildiği inzivâ köşesinin ve tefekkürünün onu büsbütün iç dünyasına yuvarlamamasını sağlayan bir konum oluşturur. Yazar Cemil'i, çekildiği inzivada, hayatın biraz dışına alır böylece, dış dünyanın oluşturduğu uzamın hemen eşiğinde, neredeyse ona dahil olmayan Cemil, uzantısı hâline gelmediği dış dünyayı bütünlüklü olarak seyreder. Cemil'in bu gözlemciliği, dervişin 'hırka altında âlemi seyretmesi' gibidir. Tasavûfî bu deyim, "Dervişin, görünüşte hiç bir şeye karışmaz gibi görünmesini; fakat aslında sürekli olarak, hadiselerin ve nesnelerin, nedeni, niçini peşinde ibret almakla meşgul olarak, varoluşa çok yönlü katılışını"(Cebecioğlu, 2009: 'hırka altından âlemi seyretmek' maddesi) ifâde eder. Ayverdi'nin Cemil'e giydirdiği de işte bu derviş hırkasıdır.

Cemil'in tefekkürünün mekânı olan pencere önündeki sedirin, Bursa'nın yarım ay şeklindeki panoramik görüntüsüne hakim olması, kişinin mekân içindeki konumunun, felsefî anlamdaki bu bütünsel bakışı ile de örtüşür tarzda kurgulanmış olduğu dikkat çeker. (Cemil'in mekandaki konumu üzerine daha ayrıntılı değerlendirme için çalışmamızın 'Mekân' başlığına bakılabilir.)

Yaşayan Ölü romanının merkezî kişisi Leylâ, İstanbul'da, sosyoekonomik bakımdan yüksek bir çevreden gelen genç bir kızdır. Çoğul anlatıcılı romanda, Leylâ kendisini: "Sadrâzam Halil Paşa'nın torunu, Ayan Reîsi Reşit Bey'in kızı kibirli, gururlu biraz da müstehzi" (Ayverdi, 2005a: 34) sözleriyle tanıtırken, roman kişinin çevresine ve kendisine yönelik eleştiri ve özeleştirilerinin sonucunda vardığı saptamaların, mânevî arayışının başlamasında temel dinamik olması söz konusudur.

Leylâ, *Ateş Ağacı* romanındaki Cemil gibi, yaşadığı gösterişli hayatın yüzeysel olduğunu düşünmekte; aradığı saf ilişkileri daha küçük sakin bir muhitte bulacağını düşünmektedir. Böylece *Ateş Ağacı* romanında Cemil’in Bursa’ya gitmesi gibi, o da yine tarihi bir şehir olan Konya’ya gelir. “...ben de büyük annem gibi mağrur, inatçı, âsî ve bencildim. Fakat kim bilir belki onda asıl olan bu vasıflar, bende iğreti ve arızî idi. İşte bu ölçüsü Ölçüme uymayan kaftanı çıkarmak için buralara gelmiş-tim.”(Ayverdi, 2005a: 28) diyerek bu durumu açıklayan Leylâ bir yandan da kişilik özelliklerini kendi dikkatinden sunmuş olur. Bu noktada Leylâ’nın sosyal çevresinden ve kan bağından getirdiği fakat aslında kendisine ait olmayan, benimsemediği değerlerden kurtulmak istemesi; mânevî bünyesi ile maddî koşulları arasındaki uyumu sağlama çabasını yansıtır. Böyleyken Leylâ, ruhsal huzursuzluk ve tatminsizliğinin, temel nedenini, menfaat ilişkilerine dayalı sosyal çevresine bağlar. Bu anlamda tasavvufî bir bakış açısına sahip olmadığı ya da *Aşk Budur*, *Batmayan Gün* ve *Ateş Ağacı* romanlarının merkezî kişilerinde olduğu gibi, varlık sorunu üzerine düşünmediği gözlemlenir. O ancak, iç ve dış dünyası arasında yaşadığı paradokstan geçerli bahanelerle kaçan bir arayıcı olarak gözükmektedir. Leylâ, ruhsal tatminsizliğini bir sevmeye ihtiyacına bağlamadığı gibi aşkın gereksizliğine inanır. Konya’dan arkadaşı Seniye’ye yazdığı ilk mektuplarda, insanlardaki sevmeye ihtiyâcının “eskiyen elbiselerini yamamak lüzumundan bile geri” gelmesi gerektiğini düşünmektedir. Bu anlamda Leylâ, *Aşk Budur* romanının merkezî kişisi Meryem’e yakın bir duruş sergilerken *Yolcu Nereye Gidiyorsun* romanının ‘sevmeye ihtiyacının bir iptilâ haline geldiği’ Adlî’sinden büsbütün farklı bir karakter çizer. Yazar’ın ikinci mektubunda Leylâ’yı: “Aşk, beşeriyetin başına musallat olan en sahte his (...) her geçen günle, sevgiyi küçümsemenin tabîî bir emir olduğunu biraz daha kuvvetle

hissediyorum. Sevmek, bu ne iptidaî bir hülya....”(Ayverdi, 2005a:11) şeklinde konuşturması, onun mutasavvıf bilge tipi Ekmel Haydar’a hakîkî aşka evrilen mecâzî bir aşkla bağlanmasına giden süreçte yaşadığı kişilik dönüşümünü belirginleştiren, kişiye yönelik art zamanlı karşıtlık motifi uygulamasının bir ayağını oluşturmaktadır.

Leylâ, aradığı saf ilişkileri bulamadığı orta sınıf insanı arasında bunalmış ve Konya onu “zevksizlik ve yavanlıkla büsbütün yalnız bırakmışken”(Ayverdi, 2005a:27) Ayşe ile karşılaşması ve büyükbabası ile yaşadığı evine gidip gelmesi, mânevî arayışının önemli bir aşamasını oluşturur. Leylâ’nın mutasavvıf bilge tipi olan Aliye ve büyükbabası Hattat Gerçek Çelebi’yi gözlemleyerek, aşk ve sevgiye yönelik bakış açısını genişletmesi “Güzellik... menfaatsiz aşk. Çelebileri, Ayşe’leri, Ekmel’leri birbirlerine bağlayan büyük ve görünmeyen kuvvet.”(Ayverdi, 2005a:114) sözleriyle ifâde bulur. Bu noktada, Leylâ’nın sert mizacının yumuşamasını sağlayan Çelebi, Leylâ’nın Ekmel Haydar’a âşık olabilmesinin, temel nedeni olarak görülür. Leylâ yaşadığı değişimi, “Şimdi kendimi, masalların, bir silkinme ile, peri iken insan oluveren mahlûklarına benzetiyorum. Fakat haddizatında pek basit olan bu silkinme, ne azîm ne hayret verici bir değişme ile netîceleniyormuş? Ben bu muydum? İrfan, bilgi, aşk câhili olan Leylâ’yı, Çelebi’nin elleri, omuzlarından tutup öyle bir sarstı ve fırlattı ki, gözünü açtığı zaman kendini bir aşk mihrakına düşmüş buldu. Artık şimdi, kalıp değiştiren peri gibi, yeni hüviyetinin âlemi içinde tek ve tenhâ yaşıyor.”(Ayverdi, 2005a:126) diyerek, *Mesih Paşa İmamı* romanının Hâlis Efendi’sinin yaşadığı kişilik dönüşümünü yansıtan, ‘postu yanıp insan olan kız’ masal motifine benzer bir motifle ifâde eder. Bu, aşkın neden olduğu kişilik değişiminin çarpıcılığını yansıtmaktadır.

İnsan ve Şeytan adlı romanı, diğer romanlarda olduğu gibi kişinin tasavvûfî temelde gelişen mânevi aydınlanmasını odağa alırsa da, bu romanda merkezî kişinin yaşadığı, iç dünyasıyla bilişiklik kurma serüveninde kişiyi rûhî olgunluğa vardırarak, bu yönde kişilik dönüşümünü sağlayan temel öge mecâzdan hakîkîye evrilen aşk değil, çiledir. Merkezî kişinin toplumsal konum itibariyle diğer romanlarda olduğu gibi üst katmanlarda bulunduğu, maddî yönden tatmin edici bir hayat sürdüğü gibi; kişinin irade, akıl ve azimli bir çalışma neticesinde, hayatı kusursuz bir tarzda yaşayabileceğine inandığı görülür.

Romanın merkezî kişisi olan Doktor Şevket Bey, 58 yaşında, hayatını mesleğine adanmış; para, mal mülk sahibi olmayı değil; fakat başarılı, şan şeref sahibi; çevresinde îtibar gören bir kişi olmayı hayatının merkezîne yerleştirmiş bir kişidir. Meslek hayatında ilk kez, karısının isteği ile aldığı bir aylık dinlenme izninin ilk günlerinde, aynadaki yansımalarını görerek hislerini kaleme almaya başlayan Şevket Bey’in görünümü ve psikolojisine ilişkin ilk değerlendirmeler böylece kendi dikkatinden verilir. Bununla birlikte,

Yazarın, Şevket Bey’in aynadaki görüntüsü ile karşılaşmasını, bir yabancılaşma ânını yansıtır şekilde kurgulaması, romanın çıkış noktasını bir ‘vehim’den ‘gerçekçi bir yoklama’ya doğru çeken kurgusal bir hat oluşturur. Bu bağlamda kişinin kendisine, bir başkasına bakar gibi bakması, değerlendirmelerinin objektif bir etki kazanmasını sağlamaktadır. Şevket Bey’in bu ilk değerlendirmeleri onun önce görünümüne sonra psikolojisine dair ilk bilgileri edinmemizi sağlar. O, “bembeyaz saçlarına, yıpranmış, yorulmuş yüzüne yadırgayarak” bakar ve bir meslek delisi gibi koşup dururken, zamanın çehresini, bir heykeltraş gibi “ zindelik ve taravet koymadan” şekillendirdiğini düşünür. Şevket Bey’in kendisine yönelik ikinci

değerlendirmesi, psikolojik boyuta yöneliktir ve iç dünyasına ilişkin ilk izlenimleri okurun zihninde kurar: “ Yalnız gözler, (...) onlarda bilmediğim, tanımadığım bir şule kalmış ki, zaman, sâde bunu söndürememiş. (...) Tuhaf değil mi, şimdi de gözlerimdeki bu âşinâsı olmadığım parıltıya, bu bilmediğim, tanımadığım şûleye, daha koyu bir yadırgayış, hatta biraz da korku ile bakıyorum. Evet, korku ile. Zîra şu karşımdaki adamı sanki yeni görüyor ve yeni tanıyor gibiyim. Ne garip... Bugüne kadar yüzümü bile lâzım olduğu kadar tanıyamamıştım; kendime her şeyden yakın olan yüzümü bile. Şu maddî varlığıma karşı olan cehlim gibi, acaba içimin de yabancı, fecî bir câhili miyim?” Bütün vücûdumu korku ile ürperten bu düşünce, başımın içinde, bir an velveleli esişle geilip geçti; fakat bereket ki uzun sürmedi. Zîra alışık olmadığım bu çeşit endişe ile karımın manevî dünyâsının ahkâmına kapılmışım gibi bu defa da hislerimi yadırgadım.” (Ayverdi, 2009b: 2) diyen Şevket Bey’in mânevî bünyesi ile kopuk, mesleğini ve başarıyı, yaşama gayesi olarak kabul eden kişiliği vurgulanmış olur.

Şevket Bey’in hâris kişiliğine yapılan vurgular dikkat çekici boyutlardadır. Onun hırslarının hep meslek başarısı ve bu yoldan sağlanacak bir tatmin duygusuna yönelik olduğu görülmektedir. Henüz altı yaşındayken köyünden İstanbul’a, babası Şaban Ağa’nın ahçı olarak çalıştığı Maliye Nazırı Halim Paşa Konağına gelen Şevket’in o yaşında da tek gayesi “büyük adam oymak”tır. “Bu büyüklük dâvasından kastım, servet, debdebe ve refahlı bir yaşayış temîni değil, şöhret, îtibar ve şerefti. (...) gözlerimi parlatan, başıma dönme ve içime hudutsuz bir sarhoşluk veren, îtibar ve şöhrete, alkış ve riyasete karşı duyduğum zaafı.”(Ayverdi, 2009b:44)diyerek ayrılmış özne konumundan kendisini değerlendirir. Şevket, başarılı öğrencilik hayatını Tıbbiye’de sürdürmüş; bu sırada Halim Paşa’nın güvenini kazanmış, II.

Meşrûtiyet'in etkileri ile sarsılan konak ona emanet edilmiş sonunda Şevket, Hâlim Paşa'nın yiğeni olan İsmet ile evlenmiştir.

Çocukluğunda “hareketsizlikten boynumun gıcırdadığını duyarak, işte herkesin beğendiği çocuk oldum, diye gizlice sevinen” (Ayverdi, 2009b:45) Şevket; yıllar sonra yine aynı ruhun taşıyıcısıdır: “Mesleğimin haysiyeti ve ismimin cemiyette işgal ettiği mevkie hürmeten hemen hemen hiçbir eğlence yerini tanımam. Fakat kendimi bu zevklerden mahrum edişimin hakîkî sebebini, değil cemiyet, karım dahi bilmez ve o da herkes gibi beni, kitaplarımdan, çalışmalarımıdan uzaklaşamadığım için evimle hastalarım arasında sıkışıp kaldığımı zanneder. Halbuki şöhretime atılacak en küçük taş, benim için azabın en büyüğüdür. İşte Doktor Şevket, kendini bu azaba duçar etmemek için her türlü zevkten baş çekmiş, her türlü zevki kendine haram etmiştir. Fakat ne gam? Bütün bu feragate ve yılmaz, sarsılmaz bir meslek fedaîliğine karşı, bugün cemiyetin baş tacıyım.” (Ayverdi, 2009b: 105) der ve edindiği şöhretin terk ettiği her bir zevki satın alacak kıymette olduğunu düşünür. Şevket Bey, yalnız eğlenceden değil, mânevî yaşantısından da aynı nedenle uzağa düşmüştür. “(...) zîra benim gibi işi vaktine sığmayan meşgul bir adam, bu görünmeyen cihanın kapısı önünde nasıl nöbet bekler?” (Ayverdi, 2009b:3) derken, o, mutasavvıf bilge tipi olan karısı İsmet Hanım ile Tanrıtanımaz maddeci bir tip olan Büyük Dayı Sürûrî Bey arasındaki tartışmalarda “iddiasız bir müşahit.”(Ayverdi, 2009b:14)'tir. İsmet Hanımın bir ruh ikizi olan Hâlim Paşa'dan da bu anlamda uzak kalmayı tercih etmiştir. Kısacası Şevket Bey, hayatın mânevî cephesiyle “çok komşuluk etmiş; fakat kapısını çalıp da eşliğinden içeri atlamamış”tır. (Ayverdi, 2009b:56)

Şevket Bey'in bu tarafsızlığının Allah'ın varlığı ve yokluğu arasında önemli bir fark olmadığını düşünmesinden ileri geldiği “Fakat dosdoğru işleyen sağlam bir

kafanın, görünmeyen yardımcı bir kuvvete muhtaç olup olmadığını düşünmek, hayatın en az üstünde durduğum bir noktasıdır.”(Ayverdi, 2009b:4) sözleriye ortaya konulurken; karısı, kendisi ve Dayı Bey arasında girdiği üçüzlü bir karşılaştırmayı “Bildiğim bir şey varsa, onlar benim gibi kendilerini bildikleri andan itibaren bir ihtiras peşinde koşan kimseler olsalardı, yollarını ne inkâr zebanileri ne de ikrar melekleriyle doldurmaya fırsat bulabilirlerdi.”(Ayverdi, 2009b:6) yorumuyla sonuçlandırır. O, ne karısına ne de Dayı Bey’e benzeyerek, dört elle sarılmış olduğu ihtirasıyla tatmin olma yolunu bulmuştır.

Yazar Şevket Bey’i hayatını mesleğine adanmış, herkes tarafından sevilen, fedakâr, ölçülü ve iyi bir kişi olarak çizmektedir. O, arkadaşları ve maiyeti için “dünyânın en faal ve "adam sen de" siyâsetini tanımayan, her şeye herkese inceden inceye alâka gösteren bir adam”, dostları, tanıdıkları için, “ "Onun gibi insan adam nerede?" denilecek bir kişi”dir. Hizmetkârları cömertliğini över. (Ayverdi, 2009b:123) Geleneksel değerlere sahip çıktığı gittiği bir hasta tetkikinde, geleneksel, mânevî değerleri simgeleyen bir yaşlı yerine ““... Konsolu balo artıklarıyla süsleyen, kahveyi liköre, Fatma'yı Fifi'ye çeviren zihniyet ölseydi.”(Ayverdi, 2009b:125) demesiyle açıkça vurgulanır.

Buna rağmen, Şevket Bey’in olumlu özelliklerinin temelindeki itici gücün, güzel ahlaklı, olgun bir insan olma kaygısı değil; dış dünyaya yönelik imajının mükemmel bir bütünlük göstermesi ihtirâsını taşıdığı, görülür. Şevket Bey, “Meselâ faziletli adam olduğuma kendim de inanırım. Ancak fazîlet için çalışmadığıma, değil karım, düşmanlarım bile inanmaz. Beni yakından da, uzaktan da tanıyanlar, bir beşeriyet fedaisi zannederler. Hâlbuki Şaban Ağa'nın oğlu Şevket, yalnız cemiyetin bir hayırseveri, bir kurtarıcısı olmak için didinip faziletkâr olmamıştır. Küçük

yaşından itibaren onu tahrik eden kuvvet, gurur ve benliğini tatmin edecek bir şerefe yetmekti.”(Ayverdi, 2009b:124) sözleri ile bu durumu ifade eder.

Hayatı boyunca, azmederek kazandığı başarılar karşısında iradesine ve aklına sonsuz bir güvenle yaslanmış bir kişi olduğu vurgulanan Şevket Bey’in karşı karşıya kaldığı zor bir sınav; iradesinin yetersizliğini ortaya koyarak tüm hayatını değiştirir. Akraba kızı Lâle’nin Şevket Bey’in konağına gelmesi ve kendisiyle yasak bir birliktelik yaşamak istemesi ile Şevket Bey, kendisiyle mücadele ettiği halde, körelmiş mânevî bünyesi nedeniyle Lâle’ye karşı koyamaz. Bundan sonra Şevket Bey’in tamamıyla değişen hayatı, yazar tarafından Lâle ile karşılaşmadan önceki yaşantısının zıt bir yansıması hâlinde tasarlanmıştır. Dolayısıyla Şevket Bey’in kişilik dönüşümünün, ‘kişiye yönelik art zamanlı karşıtlık motifi uygulaması’ ile verilmesi söz konusu olur. Lale’den önce en temiz eğlence yerlerine gitmediği vurgulanan, Şevket bey’in Lâle ile birlikte, “her gece o meyhane senin, bu bar benim, gezmesi”(Ayverdi, 2009b:166); Lâle’den önce en basit itiyatlarına bile mekanik bir nizâma bağlı olan, dâima alıştığı yere oturamamak bile keyfini kaçırın:

“Geçen gün, ışığında gazete okuduğum lambanın abajuru kırıldığı için tamire gönderilmişti. Çıplak kalan ampulün aydınlığını o kadar yadırgadım ki, âdeta olmadık şeylere titizlenerek gazete okumak zevkini bile kaybettim.” (Ayverdi, 2009b:100) diyen Şevket Bey’in yeni yaşam biçimi Lâle’ye göre şekillenmiştir: “Belki gene eski itiyatlarına dönecek, öğleye doğru uykudan kalkacak, bir kontes gibi kahvaltısını yatağında yiyecek ve ben en mühim ameliyatlarımı yaptığım bu sabah ve öğle arası saatlerimde, onun tepsisini getireceğim, soğuyan çayını tazeleyeceğim, belki çoraplarını giydirecek, en basit en âdî hizmetleri ile meşgul

olacağım. Nerede o itiyatlarına bağlı muntazam hareketli titiz Şevket, nerede?” (Ayverdi, 2009b: 183) der.

Böylece Şevket Bey’in maddî bir düzleme dayanan yaşantısının değişimini; hayatının dış yüzündeki bu kargaşa ve sürüklenme hâli ile verilirken, yaşadığı kişilik dönüşümünün ilk belirtisi, iradesine sonsuz surette güvenen bir kişi olarak, Lâle’ye karşı koyamamasından dolayı yaşadığı kendine yönelik hayreti ile romana yansır.

Şevket Bey, yaşadığı rûhî çalkantı ve değişimi, “değirmen taşının arasına tane olarak girip ezilip toz olarak çıkan başak aczi ile, meçhul bir tazyik altında şekil ve mâhiyet değiştirmiş gibiyim.” (Ayverdi, 2009b:148) sözleriyle dile getirir.

İzni bitip mesâî günlerinin başlıyor olmasına “eskisi gibi sevinememesi”, hastalarının yalvarış ve sevinçleri, arkadaşlarının iltifatları, gibi her zaman zevkle dinlediği ve beklediği bu sözlerin, şimdi “içine yol bulmadan uzaklaşıp kayboluyor.”(Ayverdi, 2009b:154) olması, mükemmel bir bütünlük arz eden hayat küresinde yalnız kendisine âşikâr olan çatlağın, “Doktor Şevket Bey”e yönelik olan kendi algısı ile cemiyetin algısı arasında bir boşluk oluşturmasındandır.

Bu aşamada, Şevket Bey’in romanın başlangıcında, aynadaki yansımasına bir yabancılaşma ânı içerisinde baktığı gibi kendisini dışarıdan gözlemliyor olduğu, Lâle ile birlikte olmak ya da bu tekliften karısını haberdâr edip Lâle’nin evden ayrılmasını sağlamak arasında yaşadığı ikileme yarı hayretle şahit oluşu ,“ Bu şehvet ateşi şimdiye kadar vücûdumun hangi menhus köşesinde gizlenmiş? Niçin onu arayıp bulmamış, ezip kahretmemiştim? (...) Meğer insan, ne kadar görüldüğünden başka bir mahlûkmuş... nasıl da içim bu birbirinden ayrı ve uzak cepheleri aynı

yerde ve aynı zamanda barındırabilmiş?”(Ayverdi, 2009b:145, 149) şeklinde ifade bulur.

Bu noktada, Şevket Bey’in düştüğü şehvî arzuların da olumlu vasıflarının da art planında aynı ortak temelin, beşerî ihtirasların olması dikkat çeker. Ayverdi bu yolla, maddî düzlemi işaret eden amellerin temelinde fikrin olduğunu söyleyerek hem maddeyi hem de onun gerçek niteliğini mânâ düzleminde aramış olmaktadır. Bu yolla Ayverdi, toplum için zararsız olmaktan öte, faydalı işler yapan, iyi, dürüst ve itibârlı Doktor Şevket Bey şahsında, kulluk bilincine sahip olmayan, Allah’ın varlığı ve gerekliliği üzerine düşüncelerin anlamsız olduğu kanısını taşıyan, “kökten kopuk bir dal”olan bir insanın iyi işlerinin kolayca yiteceği görüşünü bir yaşantı hâlinde romana taşımıştır.

Ayverdi romanında, Kuran’ da iyi işlerin daima, imânla birlikte anılması ve “mümin olarak iyi işler yapılmasına” değiniler içeren Araf 43; Nahl 32,97; İsrâ 9,10; Kehf 33; Kasas 80 ayetlerindeki yaklaşımı esas almış gibidir. Ona göre iyi iş ancak müminler tarafından gerçekleştirildiğinde değer üretir hâle gelmektedir. Şevket Bey bu anlamda, Kehf 103, 104 ve 105’te anlatılan insanın, (“De ki: “Amelce en çok ziyana uğrayan; iyi iş yaptıklarını sandıkları halde dünya hayatındaki çabaları kaybolup giden kimseleri size haber verelim mi?” Onlar, Rab’lerinin âyetlerini ve O’na kavuşacaklarını inkar eden, böylece amelleri boşa çıkan, o yüzden de kıyamet gününde amelleri için bir terazi kurmayacağımız kimselerdir.); A’raf Sûresinin 147’de (Ayetlerimizi ve ahiret gününe kavuşmayı yalanlayanların amelleri boşa çıkmıştır. Onlar ancak yapmakta olduklarının cezasını çekerler.); Nûr 39’da (İnkâr edenlere gelince; onların amelleri ıssız bir çöldeki serap gibidir. Susamış kimse onu su sanır. Yanına geldiğinde hiçbir şey bulamaz. Ancak Allah’ı yanında bulur da

Allah onun hesabını tastamam görür. Allah hesabı çabuk görendir.); Furkân 23'te (Onların yaptıkları bütün amellerine yöneldik ve onları dağılmış zerreciklere çevirdik.); Fâtır 10 (Her kim şan ve şeref istiyorsa bilsin ki, şan ve şeref bütünüyle Allah'a aittir.) gibi Kuran ayetlerinin roman düzlemine taşınmış kişiliği olur.

Bu noktada Şevket Bey'in defterini tuttuğu ilk zamanlardan itibaren kendisine yönelik tarafsız değerlendirmelerinde, başarı, şan, itibâr hırsı içinde olduğunu söylemesi; fakat bunların temel dinemiğinin her zaman olumlu sonuçlar vermeyecek maddî-dünyevî arzular kâbilinden olduğunu; şimdi içine düştüğü şehvî arzuların bu ihtirâsların yeni bir şekli olduğunu idrâk edememesi söz konusudur.

Diğer romanlarda, merkezî kişinin kişilik dönüşümü 'bütünsel bene kavuşma', 'yeniden doğuş', temasını içerirken Şevket Bey'in kişilik dönüşümünün imgesel motifi, 'heyelanla kayan yer, çatlayıp yarılan topraklar'dır. Bu anlamda Şevket bey'in kişilik dönüşümünün, dehşetli imgesel bir görüntü sunan, elinden kayan eski kişiliğine odaklanması, dikkat çeker. "Heyelanla kayan bir arazi gibi, içimde çatlaklar, çöküntüler, uçurumlar, sarsıntılar oluyor ve ben bunları gördüğüm, hissettiğim halde vukuuna mâni olamıyorum. Ne olacak, insanlar da kudret ve tasarruf bakımından bir dağdan, bir toprak yığınınan farksız mahlûklar... Tabiat bir zelzele ile dağları deniz yapar, denizlerin ortasından karalar fışkırtırken buna hangi kuvvet karşı koyabiliyor?"(Ayverdi, 2009b:155) sözleriyle yaşadığı içsel yıkımı, yitirdiği hüviyetini ifâde eder.

Şevket Bey'in bu durumu, Lale ile karşılaşmasında önce, mutasavvıf bilge tipi olan karısı İsmet Hanım'ın verdiği, Menevî kaynaklı bir misalin yaşantıya dönmesidir: "Tahta kılıç kılıf içinde oldukça, kıymetlidir; zîra kılıfa bakan onu kılıç

zanneder. Fakat kından çıkınca ağaç parçası olduğu anlaşılıp ateşe atmaya yarar. Tahta kılıcı cenge götürürsen, nadim olursun. Bu dünyâda ruhuna bak ve gör ki, tahta kılıç gibi mânâsız mıdır? Yoksa demir kılıç gibi cevherli midir? Bunun için sen de ruhunu bu dünyâda birçok defalar imtihan et, boş bir güvenle onu manâlı zannedip *Son Menziline* bu boş zan ve îtimat ile gitme!” (Ayverdi, 2009b: 63) diyen İsmet Hanım her nekad bu sözleri tanrıtanıma materyalist tip olan Büyük Dayı Sürûf Bey’e de söylemiş olsa, verilen mîsâlin sembolik açılımının Şevket Bey’in Lâle ile girdiği sınavda karşılık bulması söz konusu olur. *İnsan ve Şeytan* romanının merkezî kişisi Şevket Bey’in Lâle’ye olan aşkı ile diğer romanlardaki mecâzî aşklar birbirlerinden ayrılmaktadır. Bu durumun değerlendirmesini yazar, Şevket Bey’in vardığı bilinç düzeyinden, onun dikkatinden sunar: “Ne olurdu, sevdiği ve aşkına esir olduğu için yükselen kimselerden olsaydım. Evet, ben, aşkları yüzünden ilham alan büyükler zümresinden değildim. Onlar, o adamlar, içlerindeki ateşi, bu kadınların elleriyle karıştırmak, şûlelendirmek ılık saçan meş’aleler hâline sokmak için sevdiler.” (Ayverdi, 2009b:183) Böylece Şevket Bey’in aşkının şahvetten ibâret oluşu, diğer romanlarda aşk duygusunun kişiye mânevî arayışında rehberlik yaptığı ve rûhî olgunlaşmasını sağladığı; Şevket Bey-Lâle örneğinde ise olumlu bir boyut taşımadığı vurgulanmış olmaktadır.

Lâle ile ilişkisi süresince hırpalanan, hüviyeti ve iradesi ile birlikte istekleri de Lâle’nin helezonunda kaybolan Şevket Bey’in, ikilemli rûhî yaşantısı ve tercihleri noktasında hayatının trajik hâle dönüşmesi, onu, çile yoluyla mânevî bir aydınlanmaya hazırlamış olmaktadır. Şevket Bey’in olay akışı içerisinde, mânevî boyutun hayatın ilgisiz kalınmaması gereken önemli bir cephesini oluşturduğu üzerine kazandığı bilincin, mânevî bir aydınlanmayla kendini gerçekleştirmesi;

ilme'l yakîn olanın ayne'l yakîn olan hâline gelişi ile Şevket Bey'in, son dönüşümünü yaşaması söz konusudur: “Hakîkaten arzın cazibesinden kurtulup bir başka cihâna geçmiş olsaydım, belki de bu derece kat'î, bu derece mutlak bir inkılâp ile içim yıkılmazdı. Evet, içim boşalmış ve bu her köşesi dağılmış, her ilişiği kopmuş yüreğe, acayip zevk dalgaları akmaya başlamıştı. Şerefle zilletin, îtibarla hakaretin, iktidarla aczin müsâvî olduğu bir boşluk ve haz âlemi içinde sakin ve rahattım. (...) Her kimsesize yoldaş olan, her düşmüşü bağrına çeken Allah'la beraberdim. Her histen, her zevkten, her arzudan uzak olduğum bu anda, yalnız ona yakındım.”(Ayverdi, 2009b:242 – 243). Böylece merkezî kişi Şevket Bey'in, tasavvûfî bağlamda ölmeden önce ölmek, yani varlık sınırlarını artarak Allah'ın varlığını dünya düzleminde idrâk etmek noktasına gelmesi, bu tasavvufî tecrûbesinin ise özne anlatıcı olarak kendi dikkatinden sunulması söz konusu olur.

Son Menzil romanının merkezî kişisi olan Ressam Hâşim, mânevî arayışın çıkış noktasındaki ruh hâli bakımından, *Yaşayan Ölü* romanının Leylâ'sına benzerlik göstermektedir. Hâşim'de Leylâ gibi tatmin olamamış, huzursuz bir ruhun temsilcisi olarak daima 'arar', fakat bu arayışının temel nedenini ve varması gereken menzili tespit edemez. O, “firçasıyla dahi dâima hayâtın esrarını soran”(Ayverdi, 2007a:13), arayıcılığını yaratıcı kimliğiyle birleştirerek rûhî tatmine ulaşmaya çalışan, kırklı yaşlarda, neşeli zamanlarına rast gelmek zor olan, “sinir sistemi düzensiz bir melankolik”tir. (Ayverdi, 2007a:12) Ressam Hâşim'in melankolik ve duygusal ruh hâli yazar tarafından onun bakış açısından yapılan betimlemelere yansır, romanın ilk satırlarında, köşkünün engin bir deniz gibi ağaçlar ve yeşilliklerle uzayıp giden bahçesine baktığında, onun gördüğü, kuşların bir göz yaşı gibi ordan oraya akışı”dır (Ayverdi, 2007a: 1). Zamanda yapılan geriye doğru genişletme ile Hâşim'in ondört

yıl önce, bir Ruhیات Profosörü olan Ali Feyyaz'ın karısı Cemile'ye âşık olduğu, bu aşkın Cemile'nin Ali Feyyaz'dan ayrılması ile sonuçlandığı ve ve genç kadının, yanında getirmeye mecbûr kaldığı akrabası olan küçük kız Melek'le birlikte Hâşim'in evine geldiği, okurun bilgisine sunulurken Cemile- Hâşim birlikteliğinin, tensel hazlara dayalı, çabuk köhneyen çatısı göz önüne konulur (Ayverdi, 2007a: 21).

Hâşim, ünlü ve başarılı bir ressam olarak, bir alkış çemberindedir. Geniş halkada, ününün yayıldığı insanlar arasında, “lâfını bol keseden atmayan temkinlilerden birinin «Ressam Hâşim devrin kâmil insanlarından, cemiyet onunla iftihar etmeli.»” (Ayverdi, 2007a: 32) deyişi Hâşim'de cemiyetin kâmil olmanın ölçütlerini şaşırmış bir topluluk hâline geldiği düşüncesini uyandırır. Hâşim, “beni benim kemâlime inandırmak isteyenlere, beni bana yanlış resmedenlere içimin derin ve gizli köşelerindeki vehimleri görmeyenlere acıyıp gülmekten başka ne yapabilirim?” derken, kendisine bakışı “ben kâmil değilim, ihtirasları ve zaaflarıyla boğuşan bir zavallıyım!” (Ayverdi, 2007a: 32) şeklinde romana yansırken yaşamının iç ve dış yüzü arasındaki birbirini tutmayan düzlemi arasına sıkışmış insan ruhunun bunalımı Karısı Cemile, Hâşim'in son hâlini nesnel ve öznel olmak üzere, iki ayrı bakış açısından şöyle aktarır: “Bir piyes muharriri olsam kocamı şöyle anlatırdım: Kırk beş yaşlarında, yakışıklı, taşkın hareketli, evinin içine asla neşe ve şetaret getirmeyen kararsız ve muvazenesiz bir ruh. Kendi görüşüme göre ise, kısaca şöyle anlatırdım: Akort tutmayan, işe yaramayan, bozuk, mânâsız bir saz âleti.” (Ayverdi, 2007a: 119) Hâşim'in yetiştirdiği, Güzel Sanatlar okulunda mîmarî okuyan Aziz ise Hâşim'e yönelik düşüncesini: “ ...asabı cümlesi çok gergin bir adamdır; fakat bu kasılıp çözülüşe bozukluk denebilir mi? Onun san'atkâr cephesi, en mesut bir

düzenin sahibidir.” (Ayverdi, 2007a: 119) diyerek dile getirir. Hâşim’e derin ve söylenmemiş bir aşkla bağlı olan Seniha için ise Hâşim, “şimdiye kadar serkeş başını, dâima en olmaz, en çetin yerlere gidip çarpmış, tecessüs ettiği hedefi dâima yanlış yollardan aramış bir arayıcı”dır (Ayverdi, 2007a:165)

Sonuçta roman kişileri tarafından konu olan Hâşim’in ruhsal çehresine ilişkin en geniş ölçekli değerlendirme, yazar anlatıcı tarafından yapılan, roman kişilerinin değerlendirmeleriyle temelde örtüşen, karmâşık bir rûhî terkîbi işaret etmektedir: “Hâşim, düz ve arızasız bir hayat istikâmeti takip edecek yartılmışlardan değildi. Bâzı bâzı kendisini ya lâhûtî yüksekliklerin veyahut nâsûtî bataklık ve süfliyetlerin beklediğini düşünürdü. Çok defa diliyle, sakın, serin ve kolaylıklı bir hayat temenni etmesine rağmen hisleri ve hareketleriyle zorluklara, yorgunluklara, ızdırıp ve elemelere fitrî bir meyil ve düşkünlük gösterirdi.” sözleriyle ifade bulan Hâşim’in rûhî çehresinde, *İnsan ve Şeytan* romanının merkezî kişisi Şevket Bey’in Allah’ın varlığı üzerine düşünmeyi gereksiz gören mağrur kişiliğinden; şan, şerf ve itibâr sahibi olma ihtirâsından bir iz olmadığı, eserlerinin gördüğü ilgiden, dolayısıyla kazandığı şan ve itibardan: “...bütün dünya o san’atın üstüne bir leşe saldıran kargalar gibi atılmış. Heyecanlarım, hamlelerim bir eser hâlinde ortaya çıkar çıkmaz kapışılıyor, tahliller, tenkitler, münâkaşalar alıp yürüyor. Eserlerim, tıpkı anasından doğan bir çocuk gibi müstakil, başlı başına bir hüviyete bürünüp ortaya atılınca, ben bu nesil üremesinden gelen yorgunlukla büsbütün yalnız kalıyorum.” (Ayverdi, 2007a: 35) diyerek, sanatının temel dinamiğinin, şan, şeref, itibâr kazanmak olmadığı vurgulanır.

Buna rağmen, bu tür ihtirasların yokluğunun Hâşim’in olgun bir ruh hâline daha kolay kavuşmasını sağlayan bir zemin oluşturamadığı; onu daha çok hayatın ne maddî ne de mânevî düzlemine kök salabilmiş bir kişi kıldığı gözlemlenir. Yine de

“kendisinin ham ve yavan olduğunu kabul etmesi” (Ayverdi, 2007a:13) Onu, yakın çevresindeki, hayatın mânevî cephesini önceleyen Okçu Bahaeddin karşısında, sâmiî bir anlama gayretiyle tartışan, iknâ edilmesi güç tartışmacı bir kişilik olarak ortaya çıkar. Bu anlamda Hâşim, “bir materyalist de değildir; madde ile de sulh yapmamıştır.”, Bununla birlikte onun "Mademki bir kalıbın sahibiyim, şu halde bu kalıpta mevzu olan hislerin fermanına da uymam lâzım.” (Ayverdi, 2007a:180 -181) diyerek dillendirdiği, mânâyâ da karşı koyduğu bir felsefesi vardır. Bu noktada Hâşim’in sorgulamalarının genel karakteristiği, daima şüphe duymaktır. Bu şüphe, onun mânâ ve madde düzleminde ki tatmînini yaralayan; onu daima melankolik, hasta bir hassasiyet içerisinde döndüren bir ruh hâlinin de temel nedeni olarak ön plana çıkar. Ayverdi’nin romanlarında şüphe kavramı, kişinin hakîkate varmasını engelleyen bir tür araz olarak görülmektedir. *Son Menzil* romanında bu kavrama yapılan değini “Bugüne kadar onun zavallı idrâkine öyle bir şüphe yoldaşlık edegelmiştir ki, bu kötü arkadaşı ona yılandan daha zararlı, daha öldürücü olmuştur. Çünkü yılan, nihayet bir kimsenin cisminde zarar verir; fakat şüphe, insanın cevherine, canına kasteder.”(Ayverdi, 2007a:184) ifâdesi ile de yazar anlatıcının bakış açısından, Hâşim’in şüpheciliğe meyilli mizacında yer bulur.

Samiha Ayverdi’nin romanlarında, kişinin mizacının kan bağı ve sosyal çevresine bağlı olmaksızın; ezelde verili olan ruhunda, kuvve hâlinde bulunan vasıfların dünya düzleminde fiili hâle gelmesinden kaynaklandığı; Ayverdi’nin romanlarında, naturalist romana bir tepki olarak belirgin bir şekilde vurgulanır. Aynı sosyal çevrede olmayan, kan bağı taşımayan kimselerin kolayca anlaşmaları, ruhların ezel tanışıklığına bağlanırken; “cüce ruhlu” yüzeysel tipler olan anne ve babaların, “yüce bir ruhun temsilcisi olan “evlatları; babasının yüksek ruhundan hiç

nâsiplenmemiş kişiler; iiii ebeveyn, düzgün çevreye rağmen “cinsi bozuk” evlatlar romanlarda karşılaşılan, tasavvuf felsefesine uygun bir tarzda kurgulanmış tip, karakterler, yardımcı kişilerdir. Bu bir bakıma, naturalist felsefeye uygun bir şekilde kurgulanmış roman kişilerinin karşısına, tasavvuf felsefesinin kurgusal kişilerinin getirilmesidir. *Son Menzil* romanında, aynı konuya ilişkin vurgu, Okçu- Hâşim arasındaki konuşmada:

- “Babama niçin benzemedim, ben onun oğlu değil miyim? Onun karımdan, onun varlığından kopup gelmedim mi? Her zerremde dolaşan onun hayâtı. Oğul, babanın devamından başka nedir?

Okçu, Hâşim'in hislerini yormaktan korkan bir tereddüt içinde idi:

- Evet ama, dedi, insanda iki varlık olduğunu söylerler. Bunlardan ancak maddî olanı soyla alâkadardır, manevî varlık için irsiyet bahis mevzuu olamaz.”(Ayverdi, 2007a:130) sözleriyle dillendirilmiştir.

Hâşim, inanç ve varlığın anlamı üzerine Okçu Bahaeddin ile yaptığı tartışmalardan birinde, “ İman değil mi? Ben halkın dar ve körü körüne îmânını istemem, sofuluk hudutları içinde çemberlenmiş bunaltıcı îman senin olsun! Benim, îman etmek ihtiyâcına îmânım var. Ancak bu îman edilecek kuvveti bul ve göster.”(Ayverdi, 2007a:35) der. Hâşim'in bu sözleri, *Batmayan Gün* romanının merkezî kişisi Aliye'nin, ‘Secde Eden Kadın’ tablosunun önünde babası ile yaptığı konuşmasını anımsatır:

—“...bu secdeye lâıık olan Allah'ı nerede bulmalı?

—Kızım Allah her yerdedir.

—Öyle ise onu bana göster! Maddenin üstünde, ona hâkim bir kuvvet olduğu muhakkak... fakat ben bu kudreti yakından görmek, tanımak isterim.” (Ayverdi, 2004a: 16) Her ne kadar, iki romanda da merkezî kişilerin soruları aynı mecrâda düğümleniyor gibi gözükse de, *Batmayan Gün* romanında, kişinin ‘Allah’ın tecellisini algılayabilecek bilinç düzeyine ulaşması’ sorunsalı temele alınmış; ‘onu bana göster’ söylemi, Allah’ı varlıktaki tecellileri ile görme arayışını ifâde etmiştir. *Son Menzil* romanında ise, ‘o kuvveti bul ve göster’ söylemi Hâşim’in şüpheli mizacının bir yansıması olarak belirlemektedir. Hâşim’in sorgulayan fakat sebât etmeyen, dağınık kişiliğine uygun olarak, ancak Hâşim’in varlık sorununa ve hayatın madde ve mânâ düzleminden oluşan gerçek bütünselliğine temelde ilgisiz olmadığını vurgulayan bir im olarak okurun zihninde bırakılmış; neden sonra, Melek’e olan sarsıcı aşkı gün yüzüne çıktığında, romanın güncel konuları arasına tekrar dâhil olmuştur.

“Hastayım Okçu, hasta... Fakat sizin bildiğiniz mânâda başım, ciğerlerim, kolum, bacağım hasta değil, içim hasta. Diyeceksin ki neyin eksik? Paran mı, şerefim mi, şöhretin mi? Hayır hiçbirisi değil. Fakat keşke bunların hiçbirisi olmasaydı da içim bana ait olsaydı... Doğru... Bugüne kadar şeklin imdâdıyla yaşadım; fakat artık o da beni tatmin etmiyor. Bir inkılâba ihtiyâcım var.”(Ayverdi, 2007a:127) sözleriyle Hâşim’in içinde bulunduğu ruhsal tatminsizlik ve mânevî arayış, aydınlanma isteği dile getirilmiş olur. Hâşim, karısı Cemile ile köşküne gelen, şimdi olgun bir ruhun temsilcisi olarak görülen, inançlı münevver bir tip olan Melek’ e âşık olduğunda “Bin bir cepheli ben, nasıl oluyor da tek taraflı Melek’i seviyorum?”(Ayverdi, 2007a:139) diyerek kendisine hayretle karışık bir rûfke beslerken diğer yandan,

aşkının yıllar önceye dayanan kökleri çocukluk devresine yönelik: “ Melek'e muhtaçtı; zîra daha ilk seneler fecî bir aksülamelle karısından koptuğu zaman, karşısında kendisini tutan küçücük istinatgah Melek olmuştu.” sözleriyle ifade bulurken, bir genç kız olan Melek'in Hâşim üzerindeki etkisi onu mânevî bir gayyaya düşmekten kurtaran, “isabetli, temkinli, işlenmiş bir akıl ve İrâde” (Ayverdi, 2007a: 22) ile ölçülmektedir. Sonuçta Hâşim, yanında büyüyen, kendisine “damarlarındaki kandan da yakın” görmek istediği Melek'e bir yandan 'tek yönlü' diye kızarak bir yandan da kopamayarak, karmâşık bir duygu çeşnisi ile bağlanır ve bu bağlanma, Melek'e âşık olan ve Haşim'in yetiştirdiği romanın kurgusal düzleminde inançlı münevver bir tip olan genç adam Aziz'i öldürmek isteğine varan bir kıskançlık duymasına neden olur. Hâşim Ona “kin duyar.”(Ayverdi, 2007a: 163)

Ayverdi'nin diğer romanlarında, merkezî kişinin duyduğu, hakîkîolana evrilme istîdâdı gösteren hiç bir mecâzî aşkın, beraberinde kıskançlık duygusu taşımaması, Hâşim'in aşkının, karşılıksız saf bir sevgiye dönüşemeyeceğinin ilk izlenimlerini verir. Hâşim'in : “Melek, o benim değil mi? Mademki onu ölesiye seviyorum, neden benim olmasın? Sevmek, mâlik olmak değil midir?”(Ayverdi, 2007a:228) sözleriyle aşkı, 'mâlik olmak' ile bir tutması bu bağlamda dikkat çeker. Zîrâ, Ayverdi'nin romanlarında genel yaklaşım, hakîkîaşkı yaşayan kişinin aşkıdan ferâgat etmesidir: *Aşk Budur* romanında, Meryem'e karasevda ile bağlı olan buna rağmen onu Yusuf'a bırakan Hamza; *Ateş Ağacı* romanında, Cemil'i eşinden ayırmayan Jüliette; *Yaşayan Ölü* romanında Ekmel Haydar'ı 'ait olduğu' Ayşe'ye bırakan Leylâ; *İnsan ve Şeytan* romanında Samandralı Köylü Osman, *Son Menzil* romanında Seniha; *Yolcu Nereye Gidiyorsun* romanında Mecbûre'yi Sinan'a bırakan Adlî, *Mesih Paşa İmamı* adlı romanda, İmamın oğlu Abdullah ile eşi Gülsüm hanım hep aşkıdan ferâgat ederek,

yaşadıkları mecâzî aşkı ‘hakîkî olana köprü’ kılmış, *Son Menzillerine* bu hakîkîaşkla vararak insan-ı kâmil olmuş roman kişileridir.

Hâşim’in Melek’e duyduğu aşkın hakîkîolana evrilememesi, onun saf aşka olan rûhî istîdâdının yetersizliğindendir de: “Bütün cihan baştan ayağa Melek olsa, bütün zerrelerinden onun sevdası taşıp çağlasa, gene de o bu yüzü, bir kibrit alevi ile görmek isteyecek kadar maddeperest olmaktan geçemez.” ifâdesi ile yazar anlatıcının dikkatinden verilen bu durum, Hâşim’in, gönlünün aynasında uyanan Melek’in nakşından, Allah’ın varlığındaki fâni oluşa doğru yükselemediğinin, Melek’in ‘menziline’ kaldığının bir ifâdesi olur. Romanın sonunda, “İnsanın sevgisi, kendi gibi bir insanın sevgisinde oyalanıp kalmak için düzülmemiş (...) insan aşkı bir vücuttan tattıktan sonra onu bütün kâinatta görmeyi öğrenmeli” (Ayverdi, 2007a: 242) şeklindeki sözler ise, Hâşim’in tecrûbesini değil; hakîkî aşk tecrûbesini yaşamış Seniâ’nın Hâşim’e tavsiyesini ifâde eder.

Yolcu Nereye Gidiyorsun adlı roman, merkezî kişinin sevdiği kızın başkasıyla evlenip mutsuz bir kadın hâline gelmesi üzerine yazdığı, çocukluğundan romanın yazıldığı 30’lu yaşlarına kadar olan hayat hikâyesidir. Böylece merkezî kişinin yalnız kısa zaman zarfındaki kişilik dönüşümüne değil; kişiliğinin şekillenişine tanık oluruz.

Adlî’nin çocukluğundan itibaren, anne baba ve ikiz kardeşleriyle olan ilişkisi, babasının selâmlık sohbetleri, akrabaları, arkadaş çevresi Adlî’nin bakış açısından romana yansır. “Gülbüz, güçlü kuvvetli, alımlı, biraz paradoksa kaçan oynak zekâlı erkek kardeşi ile, aynı bünye ve dimağ teşekkülüne bir de kadınlık kurnazlığı zammolmuş kızkardeşinden sonra” istenilmeyen bir çocuk olarak dünyaya gelen

Adlî'ye göre o, "Ne yapalım olmuş bir kere, bu da arada büyüyüp gitsin," denen bir angarya sayılmış; baba ve annesi onu adetâ aile kadrosu dışına bırakarak, arkalarını çevirmişler, onu her noktada tamamen kendi hâline, uçsuz bucaksız bir ihmâl ummânına (Ayverdi, 1997: 6) bırakmışlardır. "Çalık benzim, babama benzeyen tozlanmış gibi kirlimsi sarı saçlarım, pek rengi tâyin edilemeyen sarımtırak gözlerim ve yaşıma göre uzunca boyumla, baktığım aynalar, bana hiç bir defa "güzelsin" dememişti" diyen ve çirkinliğini daima "ince bir sızı gibi içinde duyan" (Ayverdi, 1997: 65) Adlî'nin özellikle annesine karşı bitimsiz bir sevgiyle bağlı olduğu; piyano çalışını dinleyerek onu ancak uzaktan izlemesi; fakat sevgisini belli edememesi, annesinin ise içe kapanık Adlî'den çok neşeli ve dışa dönük ikiz çocuklarına sevgi gösterişi dikkat çeker. O ise kardeşlerinden farklı mizacını, "Kardeşlerim olura olmaza gülüp eğlenirken, onları güldüren şeylerin beni de güldürmesini ne kadar ister, fakat bütün gayretlerime rağmen tebessüm bile edemezdim " (Ayverdi, 1997:19) diyerek vurgular.

Adlî'nin, Annesine olan, bu adresini bulamamış şiddetli sevgisinin, zamanla nesnesini unutup 'sevmek iptilâsına' dönüşmesi söz konusu olur. Adlî'nin, ihtiyacı olan sevgiye kavuşmak, aitlik duygusu ve benimsenme doğrultusundaki tatminsizliğini gidermek üzere dış dünyaya açılması, söz konusu olur. Bu bağlamda, Adlî henüz yedi yaşlarında bir çocukken kardeşleriyle zaman geçirmektense babasının selâmlık odası *Sohbetler*inden kalan üzerine beyitler, özlü sözler yazılmış kâğıt parçalarını toplayıp defterine geçirmekle ilgilenir; daha sonra ise bu meclislere katılan mutasavvıf bilge tipi Cem Bey'in isteğiyle, toplantılarda bulunup, 'büyüklerin' konuşmalarını, edebiyat ve siyaset alanlarına ilişkin görüşlerini dinler, bir yandan da Cem Bey'in tasavvûfî bir derinliği olan notlarını temize çekerek, onun

mânevî dünyasıyla yakınlık kurmuş olur. Bu bakımdan babasının selâmlık sohbetlerinin, Adlî'nin fikrî çehresini şekillendirdiği, onu edebî, siyasî ve dinî yeni kavramlarla buluşturduğu görülür. “Ben bu meclislerde (...) edebiyatı, beşerî ihtiyaçlarının en lüzumlu nafakası sayan zümrenin bir bütün hâlinde bu nafakaya atılışlarını, onu aşkla, hırsla didikleyişlerini seyreder ve dinlerdim.” diyen Adlî, asıl olarak, Hâtemî Hoca ile Cem Bey arasındaki tartışmalardan hoşlanır. “Hâtemî Efendi'nin mantık ve akıldan kopmayan idrâki, Cem Bey'in hudutsuz bir zevkten bahseden dudağı ile ezeli bir mücadele hâlinde idi.” (Ayverdi, 1997: 32) diyen Adlî'nin zihin- gönül eksenindeki bilgi edinme yöntemi ile; ilmî- hikemî bilgi eksenindeki bilginin mâhiyeti üzerine yapılan tartışmalara da böylece tanık olduğunu görürüz; fakat onun asıl hassasîyeti, onu hemen heyecanla kavrayan millî meselelerdir.

Bu anlamda, sevmek ve aitlik duygusu temelindeki tatmin edilmemiş duygularının vatana, geleneksel değerlere doğru yönelmesi söz konusu olur. Gerçekte Adlî, annesinin evine olan ilgisizliği ile babasının selâmlık sohbetleriyle doldurduğu yaşantısından, ‘Batılılaşma merakını’ sorumlu tutar: “Babam ve anam, Tanzimat kitabının iki zavallı izahıdır. Onun için bu kitabı onlarda okuyup bellek isteyenler, tıpkı onlar gibi korkunç hatâlara düşerler. Bu kitapta, mâzî ile şuursuz bir istihza vardır. Ne vatan duygusu ne an'ane, ne geçmiş kıymetler onda yer almıştır.” (Y.N. G. s. 89) diyen Adlî'nin anne ve babasının durumlarını tikel değil toplumun çarpık gidişinin bir yansıması olan tümel bir sorun olarak görmesi dikkat çeker. Gerçekte, hayatının yönünü değiştiren, kız kardeşinin Napoleon'un at üstündeki bir heykelinin kopyası olan kolyesini parçalaması da bu aynı hassasiyetin bir sonucudur. “Ben Napoleon'u târîh sahîfeleri arasında takdir edebilirdim; fakat şu

anda kardeşimin boynunda bunun yerine kendi toprağının bir çakıl taşı olmasını, bin kere tercih ederdim.” (Ayverdi, 1997:54) diyen Adlî, bu olay üzerine, Galatasaray Lisesi’ne, yatılı okula gönderilir.

Galatasaray Lisesi’nde tanıştığı, “sevmek için yaratılmış olan bana, yüzlerce arkadaş içinde bir o el uzatmıştı” (Ayverdi, 1997:87) dediği Sinan en yakın arkadaşı olurken; Sinan ile annesi arasındaki sıcak ilişkiyle, kendi annesinin yokluğunu örtmeye çalıştığı söylenebilir; zirâ Sinan’ın annesini pencerede bekleyişi, gelen anneye değil, anne ile oğulun sarılış sahnesine yönelik bir özlem gibidir.

Diğer yandan Adlî, hafta sonlarını, vatansever bir asker tipi olan Dayısı’nın evi ile baba evinde pay eder. Bu yolla Adlî, birbirinden farklı insanların; farklı hayat görüşlerinin kesiştiği bir noktada konumlandırılmış olur. Bu kesişme noktasında o, daha çok gözlemcidir. Yazar, böylece okurun merakını, Adlî’nin hangi anlayış halkasında karar kılacağı konusunda kamçılar; yeni ortamlar ve kişiler arasında, merak unsurunu ne olursa olsun Adlî’nin üzerinde toplar. Öte yandan da okura, II. Meşrutiyet’i hazırlayan toplumsal ortamı, karşılaştırmalı tarzda alımlamanın yolunu açar:

“Anamın babamın mensup oldukları sınıf için:

—Bunlar maalesef nesilden nesile münevver tabaka olarak intikâl edecek olan kör câhillere, vatan hâinleri! diyen dayımın sesi ile:

—Canım Nâzım'da da akıl mı var? Bir vatanperverlik hikâyesidir bellemiş, boşuna kendini bitiriyor! diyen babamın sesi arasında mukayese yaparken, bir taraftan da:

Bu dünyâ tarlasında herkes kendi boyuna göre bir tane sürükleyici... fakat benim tanemin müşterisi ne câhiller ne de âlimler; yalnız Allah... diyerek, yüklendiği emâneti aldığı yere ulaştırmayı gaye düzmüş olan bir Cem Beyin tesiriyle de temasta idim.” (Ayverdi, 1997: 120) diyerek bu konumunu dillendiren Adlî, az zaman sonra, yeni bir etki alanına daha girerek; anne-babasız kalıp, dayısının evinde yaşamaya başlayan, çocukluk arkadaşı “siyah saçlı, ağlamış gibi nemli gözlü, sıska bir kız” olan Mecbûre’ye âşık olur. Saf, nazlı ve kırılgan, kimsesiz Mecbûre’ye bu âşık oluş, Adlî’nin kendisine ihtiyaç duyacak bir kişinin varlığına duyduğu özlem ile de örtüşmektedir. Mecbûre’nin kimse tarafından ilgi görmeyecek, dolayısıyla kemsenin elinden almaya kalkmayacağı bir kız oluşu, sözgelimi yiğen Selâmi’nin ona “umacı” deyişi, bu bağlamıyla dikkat çeker. Kısacası Mecbûre, Adlî için, sevme ve sevilme arzusunu tatmin edebileceği, çelimsiz, saf ve dinlendirici bir varlıktır. Adlî’nin Kendii bilmeye başladığım andan itibaren sevmek, hep sevmek ihtiyâcıyla oraya buraya dolanan” (Ayverdi, 1997:95) hislerinin son adresi Mecbûre olurken bu aşkın, Adlî üzerinde, Cem Bey yoluyla yıllardır bildiği; fakat hiç bir zaman gerçek anlamda duyumsayamadığı mânevî birliği, ‘acıyı tatlıdan ayırmadan’ kabûl ettiren duyuş tarzını, Mecbûre’ye duyduğu aşkla birlikte kendiliğinden kazanması söz konusu olur: “Ben dünyâyı kahpeliğine, düzenine, vefasızlığına ve bütün kusurlarına rağmen seviyorum; çünkü orada Mecbûre var. Benim küçük, toy, masum ceylânım, bu dünyânın çocuğu...” (Ayverdi, 1997:176) Bu yaklaşım, mecâzî aşktan, hakîkî olana uzanan kanalı imlemektedir. Böylece Adlî, “seneler senesi kulak yolu ile içimi zevklendirmiş olan bir başka âlemin hükmü”nü, Mecbûre’ye duyduğu aşkla gerçekleştirmiş olur; Ancak, Samihâ Ayverdi’nin, tasavvûfî bir tecrûbe olarak hakîkî aşkı yaşayan tüm roman kişilerinde olduğu gibi, Adlî de; Mecbûre’nin Sinan’a âşık

olduğunu anlar . Cem Bey'in irşâd halkasına giren Sinan'ın Mecbûre'ye evlilik teklif edişinde ise, *Ateş Ağacı* romanındaki Cemil'in, yalnızlığını zedelemeyecek, dinlendirici bir durak arayarak, düz bir kişiliğe sahip olan akraba kızına, evlenme teklif etmesine benzer bir yaklaşım sezilmektedir. Mecbûre'nin, Sinan'ın aşkının değil ancak hürmetinin muhatabı olabileceğini anlamasıyla mutsuz bir kadın hâline gelişi, Adli'ye söz verdiği hayat hikâyesini yazdırmış olur.

Mesih Paşa İmamı adlı romanda, merkezî kişi İmam Hâlis Efendi'nin kişilik dönüşümünü sağlayan da aşk duygusu olur. *Batmayan Gün* ve *Aşk Budur Ateş Ağacı* romanlarındaki öteden beri varlık sorunu üzerine düşünen, insan-ı kâmil derecesine yükselmeye elverişli yaradılıştaki merkezî kişilere rağmen, yazar bu romanda, kitabî ilgilerin yeterliliğine inanan, kişiliği, dinî bilgileriyle birlikte katılıp kalmış, dürüst; fakat huysuz ve merhametsiz bir din adamı olan kırklı yaşların başındaki İmam Hâlis Efendi'yi merkeze alır.

Şu durumda, aşkı bir değişim eşiği kabul edersek, Aliye'nin âşık olmadan önce de tip özelliği göstermediği, kişilik değişiminin, öteden getirdiği eğilimlere uygun bir şekilde normal bir seyirde gerçekleştiği görülürken Hâlis Efendi'nin âşık olmadan önce, şekilperest bir din adamı tipi çizdiği, âşık olması ile birlikte keskin hatlara sahip bu mizacının değiştiği görülür. Samiha Ayverdi'nin, Hâlis Efendi ile yansıtmak istediği de budur. Kemikleşmiş bir din algısına sahip, dogmatik kalıbından çıkmış bir din adamı tipi, saf sevgi ile çözülüp, normal hüviyetini bulurken; romanın kurgusal düzleminde tipin karakterleşmesi söz konusu olur. Bu bakımdan söz gelimi Cemil, baştan beri karakter niteliğindeyken, Hâlis Efendi bir tip-karakter görünümü çizmektedir.

Hâlis Efendi, dürüst ve namuslu; fakat toplumunun meselelerinden kopmuş, dîni, mekanikleşmiş bir tarzda algılayışı, cemaatsiz camiye beş vakit gelip gitmesi ile romana yansıyan; çevresine vahdet algısıyla bakanları kâfir olarak görüp, varlık nedenleri üzerinde düşünmeyi küfür sayan bir din adamıdır. Kuran'ın tavsiye ettiği; canlılara merhametle yaklaşmak, öfkeyi yenmek, haset etmemek gibi davranışlara uyamaması, Kuran'ı kusursuz tercüme etmesine rağmen tefsir edememesi, onun Kuran'ı derin yapıda anlayamadığının ifadesi olmaktadır. Bununla birlikte, Hâlis Efendi'nin cahil bir kişi olmadığı, aldığı medrese eğitimi ile diğer meslektaşlarından ayrılan, Arapçayı nahvî olarak öğrenmiş, hıfz bilgisine sahip bir din adamı olduğu; bu donanımının sağlamlığına olan güveni ve medrese hocalarının mağrur tavrı nedeniyle mânevî anlayışları öteden beri küçümsediği görülür. Bu türlü din anlayışı söz gelimi namazdan maksadın Kuran ahlakına kavuşmak, hal ve hareketlerle yaşamın içerisinde Allah'ın rızasından çıkmamak olduğunu temel meselesi hâline getirmez de; namaz seremonisinin kurallarını, secdeye varan kafa ve el arasındaki matematiği vurgular; yapılan iyilikler, yardım ve hayırların insan olmanın gereklerini gerçekleştirmeye değil Cennet hûrilerine odaklanması, ameli ödüle bağlayarak bir tür maddeciliği körükler. Aslında, nicedir dogmatik bilgi istifi hâline getirilmiş, Ayverdi'nin ifadesi ile “çerağı karartılmış” bu müslümanlık anlayışı, Mesih Paşa romanı örneğinde, tek düze bir devrin adamı olan babasının âlimliğine zarar vermemiş; fakat Hâlis Efendi'yi, hikemî bilginin ve serbest tefekkürün yaticı-yorumsal, yenileyici etkinliğinden, tam da 19.yy'dan 20.yy.'a dönen devrin hızlı değişimi sırasında, uzak tutarak cahil konumuna düşürmüştür. Dolayısıyla cahillik, şekilperest din adamı tipinin niteliği değilse de; şekilperestliğin onu düşüreceği durumlardan biri olarak belirlemektedir.

Ayverdi, İslâm'ın ruhuna yabancılaşmış din adamı tipi ile paradoksal bir perdeden, imânın toplumsal ufuğu olan, insan kitlesinin huzur ve nizâmını sağlaması beklenen dînin; toplumdan kopup, kendine kapanması, toplum için din değil, din için din noktasına gelip kendi kalıbına tapmasını konu eder.

Ayverdi'nin böylece, şekilperest din adamı tipini işleyip, romanın temel meselesi kıldığı; buradan yola çıkarak 20. yy. başında ruhunu kaybetmiş, sönen tefekkür hayatı nedeniyle dogmatikleşen ve kitabî bilginin çerçevesinde karar kılan; yorumsal-yaratıcı bir kabiliyeti olan hikemî bilgiyi küçümseyen; toplumla arasındaki râbıtayı yitirmiş, tersine bir eylemlilikle çekirdeğinin içine toplanıp büzülmüş, cami kubbelerinin altına toplanıp, metruk bir evin hayaleti gibi ya korkunçlaşmış; ya da gökkubbenin yedi kat üstüne fırlayıp mücerret tahtına kurulmuş olan İslâm dinini sorgular.

Diyebiliriz ki şekilperest din adamı, rozetleştirilmiş bir dînin ifâdesi hâline gelir.

İmâm Hâlis Efendi'nin aşk yoluyla, dar fikrî çerçeveden çıktığı, özgürleştiği, toplum yararına çalışmaya başladığı görülür; ancak onu tasavvufî anlamda, ölmeden önce ölerək, varlığını Allah'ta fâni kılmış; hâkiki aşka ulaşmış görmeyiz. Yazarın bu tercihi, Hâlis Efendi ile varmak istediği noktanın, daha dar bir insan kütlesini ilgilendiren kusursuz bene kavuşma, insan-ı kâmil olma davası değil; İslâm dîninin katılmış dogmatik değerlerden, samîmi bir içe bakışla kurtulması; ancak bu yolla toplum nezdindeki işlevini, yeniden kazanabileceği fikrinin verilmesidir.

Romanda, aşk, kişiye düşünme kabiliyetini yeniden kazandıran bir yol; Kuran'ın, 'düşün' çağrısının uygulanmasını sağlayan, taassubun paslandırıldığı algı mekanizmasını harekete geçiren bir temel dinamiktir. Sonuçta, Hâlis Efendi'nin

hayatın anlamı ve Allah'ın varlığı üzerine serbest bir şekilde düşünmeye başlayarak tevhit anlayışını tek Allah noktasından tek varlık noktasına taşımanın gereğine inanması; çevresiyle olan ilişkilerini olumlu biçimde etkileyerek, din adamının şahsında, hâkiki aşka dönüşmese de sâimî bir içe bakış sağlayan saf sevginin din-toplum ilişkisini diriltten niteliği vurgulanmış, amaç gerçekleşmiş olur.

Bu noktada, '*Mesih Paşa İmamı*' adlı romanının merkezî kişisine ilişkin tespitlerimiz bizi, bu roman kişisini, yazarın "*Kölelikten Efendiliğe*" adlı eseri paralelinde değerlendirmeye yönlendirmektedir.

Samiha Ayverdi'nin Hicret'in 1400. yılı nedeniyle yazdığı 86 sayfalık bir risâle olan, 1978'den sonra, Arapça, İngilizce, Urduca gibi dillerde pek çok defa basılmış bu eser (Ayverdi, 2003), Müslüman milletlerin, İslâm'ın temel değerlerinde birleşmesine yönelik bir çağrıdır. Yazarın bu eserde İslâm dini üzerine yaptığı saptama ve çözüm önerileri, romanın düzleminde kişisini Hâlis Efendi ile bulur.

Bu eserinde Ayverdi, İslâm birliği ruhunun müslüman kütleleri tek müşterek çehrede birleştirecek mânevî ve ulvî bir gaye (Ayverdi, 2003: 22) olarak görür. Ayverdi İslâmın ilk devirlerine değinerek: "İslâm, madde planı ile mânâ planı arasında bir köprü, zihnî ve rûhî kuvvetler arasında bir vahdet, bir orkestrasyondur; Çünkü İslâm tefekkürünün henüz beyni kireçlenmemiş, zihnî tecessüsü dondurulmamış ve ahlakının ağzına cehâlet ve taassup gemi vurulmamıştı." (K.E. s.21) der. Ayverdi, eserinde pek çok defa taassuba, düşünmekten korkar hâle getirilen müslüman kütleye değinir. Müslüman dünyanın düşünmeyi ve okumayı terketmediği müddetçe ilerlemeye devam ettiğini söyler (Ayverdi, 2003b: 28) ve Kuran'daki "Oku!" emrini kitâbî olanın sınırlarından çıkarıp, kendini bilme ilmini öğrenmek anlamıyla da algılar: "ferdin kendi nefsinin okuyup arıtması, hem

muhasabeli, kontrollü bir mânevî düzene girmesi, hem de zihnî bilgiler kazanmak yoluyla dirsek çürütmesiyle, cemiyet safları arasında tahakkuk ve tecellî etmiştir.” (Ayverdi, 2003b: 31) diyerek, kişinin maddî ve mânevî bünyesine dönük bu terbiyeyi birey düzleminden toplum düzlemine taşır.

Sonuçta gücünü İslâmdan alan bir yaşam felsefesine sahip olmayan, ‘zihni tecessüsü’ dondurulmuş dînî anlayış ile doğallığını yitirmiş İslâm âlemini “ Cehâlete kapı açmak, taassuba düşmek, Düşmanlarını tanımamak, bilhassa ve bilhassa Kur’an ahlâkından uzaklaşmak, böylece de kendinden ve manevi değerlerinden kopmak.” (Ayverdi, 2003b:34) noktasında eleştirir. Ayverdi’ye göre Müslüman dünya, düşünmeyi ve okumayı terk etmediği müddetçe ilerlemeye devam etmiştir.

‘*Mesih Paşa İmamı*’ adlı romanda ise aldığı medrese bilgisi dışında olan ilimlerin gereksizliğine inanan, başka manevî anlayışlar hakkında da aynı gururlu küçümseyişi gösteren, “kendisi gibi seçtiği ilmiye mesleğinde yıllarca dirsek çürütmüş, mürekkep yalamış bir adamın daha fazlasına ihtiyacı olmadığına” (Ayverdi, 2000:18) inanan bir Hâlis Efendi, İslâmın düşünme ve okumayı bir araya getiren, madde ile mânâ vahdetini sağlayan özünden ilk kalemde ayrılmış bulunmaktadır.

Hâlis Efendi’nin Kur’an üzerine düşünme çabası ise, ‘*Kölelikten Efendiliğe*’ adlı eserde değinilen, ‘katılmış zihnî tecessüse’, ‘kararan tefekkür hayatına’ takılır. Eğitimi süresince, kendisine hocaları tarafından gaybî îmân telkin edilmişken, müşâhede yoluyla, dış dünya üzerinden yapılan gözlemle Allah’ı anlamak küfür gibi kabul ettirilmiştir(Ayverdi, 2000:19). Hâlis Efendi, ne zaman Allah’a ‘muhabbetle’ bağlanmak istese karşısına, “hocalarının derinden gürleyen sesi, bu küstah dilin sahibini en haşın takdirlerle” yola getirmişlerdir. (Ayverdi, 2000: 19) Hâlis Efendi,

dış mânâsını iyi anladığı Kur'an da aklının çözemediği, idrâkinin erişemediği, müşküllerle baş başa kalıp da aydınlanmak isteyince, eskiden olduğu gibi hocalarının heybetli hayalleri, "Kur'an sorgu sual mevzuu olamaz; küfürden sakınınız" diye bağırır.”(Ayverdi, 2000:32) Böylece, “Okuduğu kitaplar, öğrendiği bilgiler, bilhassa hocalarının büyük ve ağdalı sözleri bir emniyet ve sükûn döşegi hazırlamış ve onu bu süslü yatakta, biri bitip biri başlayan ninnilerle uyutulan, uyanmak ihtiyacıyla gözlerini araladığı, sağdan sola dönmek istediği zamanlarda ise kâh korkutarak, kâh sersemleterek, kâh mânâsız bir güfte, fakat halâvetli nağmelerin füsûniyle uyuşturarak, hiç amma hiç uyanmasına izin verilmeyen” Hâlis Efendi’nin şahsında asıl afyonlanan“uyuklayıp başı önüne düşmüş eski medeniyetlere, cehâlet ve zulme gömülmüş insanlık âlemine yeni bir hamle getirmek üzere” gelen İslâm dininin ta kendisidir. (Ayverdi, 2003b: 27)

Ayverdi, Hâlis Efendi’yi Kuran’ı derin yapıda anlayamamış, İslâm’ın ruhuna yabancılaşmış bir din adamı olarak çizerken, bu durumun pratik sonuçlarına da yer verir. O, devrin algılayışına göre yetersiz olduğu gibi Kuran tarafından da tasvip edilmediğini düşünür: “ Zira nöbetleşe sahneye çıkan gururlar, hasetler, cimrilikler, hafızasında yatan ve güzel sesiyle okuduğu o kitapta zemmedilen zaafıydı. Sonra bir kimse çıkıp, ezbere bildiği bütün o hikmetlerin iç mânâsını sorsa cevap veremiyor, onları açamıyor, hatta anlayamıyordu.”(Ayverdi, 2000: 82) ifadeleri ile, bu durum yansıtılmıştır.

Hâlis Efendi, derin yapısına yabancı olduğu Kuran gibi, kendi iç dünyasına da yabancıdır. İmam Hâlis Efendi, mağrur duruşuna rağmen, düzen vermediği mânevî bünyesi:

“ içinde olan öyle utanılacak duygulara, emellere sahipti ki, bütün bu hisler, ninnilerin şu tesirleri azaldığı, kesafetlerinden kaybettikleri anlarda ona taarruz ediyor, onunla pençeleşiyor, ona sahip oluyor, bereliyor, yeniyorlardı”. .”(Ayverdi, 2000: 20) ifadesiyle romana yansırken İmam Hâlis Efendi, iç kuvvetlerinin tutsağı olarak resmedilmektedir.

“Neredeyse kargalarla güvercinlere karargâh olmuş” cemaatsiz camiye düzenli olarak gidip gelen Hâlis Efendi, (Ayverdi, 2000: 13) camiinin bu boşluğundan, değil, kargaların varlığından yakınır. s.15 İnsan kütlelerinin huzur ve düzenini sağlamak üzere gelen dînin temsilcisi olmasına rağmen, çevresiyle bağlarının kopukluğu, camiinin harap hâli ve arada sırada uğrayan müezzini ile tek vakti sektirmeyen imamından ibâret cemaati dikkat çeker. (Ayverdi, 2000:28)

‘*Kölelikten Efendiliğe*’ adlı eserde ise, “Osmanlı Türklerinde ibâdethâne, dînî-içtimâî bir canlı uzuvdu. (...) içtimâî ve medenî bir çehreye sahipti. Bir ibâdet külliyesi dahi, yalnız diyânet kadrosundan birkaç vazifelinin ardınca toplanıp, ibâdet edilecek bir yerden ibâret değildi.” (Ayverdi, 2003b:71) denilmiştir.

Bu, İslâmiyet’in, İlâhî-beşerî bir din olmasına yapılan vurgudur. Ayverdi eserinde, “İslâmiyet, son asırlarda ütün içtimâî vazîfeleri elinden alınarak âdeta zorla câmî içine itilmiş ve hapsedilmiştir.” (Ayverdi, 2003b:72) derken, Mesih Paşa Camisi ile bu tahlilini roman düzlemine taşımış olmaktadır.

‘*Kölelikten Efendiliğe*’ adlı eserde bahsedilen, “Amel haline gelmiş bir otomatizmin çevirmekte olduğu çarkın içinde” (Ayverdi, 2003b:59) yaşayan Hâlis Efendi devrin, Doğu- Batı medeniyetinin çekişmesine sahne olan, hızlı değişimini idrâk edemeyecek bir kopukluk içerisinde. Kendisini “şarkta doğmuş bir garplı”

(Ayverdi, 2000:47) olarak tanımlayan oğlunun, babasını “hep aynı noktayı gösteren kurulmamış bir saat” e (Ayverdi, 2000:73 – 74) benzetmesi bu bağlamıyla anlamlıdır.

Böylece Hâlis Efendi, fikrî rehavetten silkinememiş, toplumuna “fikirî ve derûnî bir irtifâ ve seviye kazandırmak” (Ayverdi, 2003b: 61) yolunda bir sorumluluk hissetmeyen, İslâm’ın tefekkür kâinatıyla buluşamamış bir din adamı olarak, işlevsizleşmiş, sanki yaşadığı toplumun çeperinde asılı kalmıştır.

Ayverdi bu durumu, dinin dogmatizme saparak, zamanın akışını takipten geri kalmış olmasına bağlar. Bunun giderilmesini ise, “bireyin ve kütlenin de algısını örten cehalet ve gaflet kabuğunun, ilim, irfan ve hikmetle çatlatılmasında” (Ayverdi, 2003b: 87) bulur.

Sonuç olarak, İmam Hâlis Efendi’nin şahsında taassup ile katılmış kişiliğini İslâm’ın ruhunu algılayabilecek bir seviyeye aşk duygusu ile getiren Ayverdi; ‘*Kölelikten Efendiliğe*’ adlı eserinde İslâm’ın ‘ruhuna kavuşmasının’ yolunun da “tevhit, hikmet, adalet ve samimî bir sevgide aranması gerektiğini” (Ayverdi, 2003b: 86) söyleyerek; birey ve kütle bazında da, tasavvûfî bir duyuşu yansıtan, menfaat gözetmeyen saf sevgiyi, akli ve gönlü uyandırarak idrâki saran dört duvarı yıkmamanın yolu olarak konumlandırmıştır.

4.2. Mutasavvıf Bilge Tipleri

Samiha Ayverdi'nin bütün romanlarında yer alan mutasavvıf bilge tipleri, madde ve mânâyı kendi benliklerinde mükemmel bir dengeye kavuşturmuş, bir yandan ilmî bilgi ile donanımlı diğer yandan hikemî bilginin yaratıcı-yorumsal gücüne sahip; dînî ve millî duyguları kuvvetli, insan-ı kâmil konumuna yükselmiş kişilerdir. Romanlarda bu tiplerin, merkezî kişilerin mânevî arayış süreçlerinde ya mürşit konumunda yol gösterici oldukları ya da mâşuk konumunda, hakîkî aşka ileten bir kanal oldukları görülür. Ayverdi'nin romanlarında, mutasavvıf bilge tipleri, inzivaya çekilmiş ayrıkçı tipler olmadıkları gibi; üstünlükleri onları toplum tarafından yadırganan, anlaşılmaz, acayip kişiler kılmaz. Aksine bu tipler, toplum tarafından sevilen, dışa dönük, Batılı tarzda eğitim almış, yüksek mevkî ve saygın mesleklere sahip, kişilerdir. Çoğu Avrupa'ya okumaya gitmiş, orda çalışmış; ya da bir dönem bulunmuş inançlı ve aydın bu kişiler, aynı zamanda, toplumsal meselelerle ilgilenen, millî duyarlılığa sahip, geleneksel değerleri önemseyen kimselerdir.

Temasta bulundukları, mânevî arayışa istîdâdı olan herkesi, etkileyici ve eksiksiz kişilikleri ile kendi irşat halkalarına dahil ettikleri görülür. Ayverdi'nin romanlarında idealize edilmiş kişiler olan mutasavvıf bilge tiplerin, 'ideal' oluşları, 'insan-ı kâmil' kavramının tasavvufî anlam çerçevesi ile örtüşür. İslâm tasavvufunda, insan-ı kâmil, Allah aşkıyla cilâlı olan gönlü aynalaşmış, bu aynadan da Allah'ın varlığı görünür olmuş, olgun ruha sahip insanı imler. Ona saf bir sevgiyle bakan, Allah'ın zâtı ile karşılaşır ki bu durum insan-ı kâmil'in idealize bir tip olarak oluşturulmasını - eğer eser tasavvuf felsefesinin kavramlarına bağlı olarak yazılıyorsa- zorunlu kılar.

Aşk Budur romanında, mutasavvıf bilge tipi olan Yusuf, merkezî kişi Meryem'in kendisine âşık olduğu, mürşit konumunda bir kişi olarak etkileyici bir kişiliğe sahiptir: “ söz söyleyişi harikûlâde ahenkli” olan Yusuf konuşurken, “karşısındakinin hislerinin inbisat etmemesi, ruhunda baş döndürücü bir tegayyür hasıl olmaması imkânsız” dır. Yusuf'un bakışları, “...endâze ve hesaba gelmeyen bir kuvvetle karşısındakilerin mevcûdiyetlerine bol ve nihayetsiz zevk dalgaları” döker (Ayverdi, 1938: 118). Yusuf'un yüzünün biçimsel güzelliğinden çok, yüzüne asıl güzelliğini, esrarını veren yüz ifâdesinin konu olması dikkat çeker: “Kaşlarının ortasında tespit olunmuş, bir şimşek remzi gibi, iki münkesir hattan mürekkebe derin bir çizgi vardı. Sanki bu harikulâde çehrenin bütün esrarı bu katî hatta toplanmış, istediğine esrarını gammazlıyor, istemediğinden de saklıyordu.”(Ayverdi, 1938: 116) Bu ifâde, Yusuf'un salt oransal ve biçimsel güzelliğini değil, karakterini de işaret eder. Yusuf'u sevmeyen Meryem'in babasının onun için, “Yusufun putlara bile ibadet ettiği malûm değil. Dinsiz olduğuna hiç şüphe yok!” (Ayverdi, 1938: 177) deyişi mânidardır. Tasavvuf felsefesi, öteden beri, dîni, kitabî bilgilerin çerçevesinden gören din adamları tarafından, Allah'ın müşâhade yoluyla idrâkının mümkün olmadığı, bunu söylemenin küfür olduğu yolundaki yaklaşımlara sahne olmuştur. “Aşkın mahiyetinde ayrılık ve ikilik yoktur” (Ayverdi, 1938: 210) diyen ve varlıklarda Allah'ın tecellîsini gören mutasavvıf bilge tipinin, binlerce yıl önceyi işaret eden bir dönemde de dinsizlikle suçlanıyor olması, bu bakımdan dikkat çeker.

Romanda Yusuf'un, bilgisi, Saray Başhekimi Hamza tarafından: “Yusuf'un bilgisinin elifbasını öğrenmek için bile insanın ömrü kifayet etmez(...) Yusuf'taki ilim ne Şeyhülhikemde, ne bende ne sen de ne başkasında var” (Ayverdi, 1938: 177) ifâdesi ile vurgulanır. Son derece mütevazı, sâkin bir hayat yaşayan Yusuf, “mert,

alicensab, hayırhaha, cömert ve cevval bir zekanın sahibi”(Ayverdi, 1938: 182)olan Yusuf’un çocukluktan beri “bütün mahlûkata karşı müşfik ve hayırlı” (Ayverdi, 1938: 156) olması dikkat çeker.

Batmayan Gün romanında ise Aliye- Prof. Dr. Kerim Bey birlikteliği *Aşk Budur* romanındaki Meryem-Yusuf birlikteliğine benzer. Büyükbabası İrfan Paşa’nın defterlerinin rehberliğinde mânevî arayış sürecine giren Aliye, bu defterlerde, kendisine ilişkin hatıralar okuyup hayranlık duyduğu ve yine büyükbabasının ‘Aşk ve Bakış’ adlı portresinden yüzünü tanıdığı “K.” rumuzlu kişinin Kerim Bey olduğunu öğrenir, onunla tanışmasının ardından, “büyükbabasının dünyasının kilitli kapılarının kendisine açılmış olması”, Kerim Bey’in mürşit konumunu vurgularken, Aliye, Kerim Bey’e duyduğu aşk hakîkîaşka vardır bir yol olur.

Diğer yandan romanda, Aliye’nin büyükbabası olup, romanın güncel akışı içerisinde yer almayan; ancak defterleri yoluyla konuşan hatırlanmış bir kişi olan İrfan Paşa’nın da mutasavvıf bilge tipi olduğu görülür.

Aliye’nin Kerim Bey’le tanışmasına kadar sürekli okuduğu bu defterler, İrfan Paşa’yı neredeyse, romanın güncel kişilerinden biri haline getirmiş, ona yeniden varlık kazandırmış olur. Bu anlamda İrfan Paşa’nın bu defterlerde deneyimlediği mânevî aydınlanmadan bahsetmesi ve “Ben, İrfan ismiyle çağrılan bu vücut, doğduğum günden, Öleceğim güne kadar yaşayıp, sonra kaybolmaya, sönmeye, çürüyüp yok olmaya mahkûm bir varlık mıyım? Eğer vicdanî zevke, yâni aşka kavuşursam, hayır! Ebediyen yaşayacağım. Zira aşk için, bu ezeli yaratıcı için solmak, sararmak, ölmek, dirilmek yoktur. O, başlamış değildir ki bitsin... Doğmuş değildir ki ölsün... Aşk ihtiyarlamaz, kocamaz, köhneleşip harap olmaz. (...) Eğer

İrfan da kendini bu aşkla ihya etmiş ve şuurlandırmışsa, Ölüm ona çatamaz.” (Ayverdi, 2004a:82) deyişinin roman düzleminde karşılık bulması söz konusudur.

Doktor Kerim Bey, kişinin mânâsı ile bilişiklik kurmasının önemini: “İnsan kalp hayatını bulmadıkça, cansız bir nakıştan ibarettir. Ancak aşkını ve mânâsını bulan kimsenin kalbi dirilmiş olur. (...) Eğer insan hakikat görücü gözle bakarsa, aradığı da kendi, avladığı da gene kendi olduğunu görür.” (Ayverdi, 2004a:59) şeklindeki sözleri ile, *Aşk Budur* romanında, Yusuf’un Meryem’e “Sen bana aslımdan gelme mücella bir aynasın, ben bu aynada kendimi görür ve gördüğümü de yine kendime söylerim” (Ayverdi, 1938: 209) deyişi, mutasavvıf bilge tipinin ortak, tasavvufî duyuşunu yansıtır. *Batmayan Gün* adlı romanda Aliye’nin Doktor Kerim Bey’a olan aşkını: “Ben ondan başka her şeyin, hatta kendi varlığımın da yabancı, câhili oldum!” (Ayverdi, 2004a:181) diyerek ifâde etmesi ile *Aşk Budur* romanında Meryem’in Yusuf’un aşkı ile “kendini bilemez” (Ayverdi, 1938: 171) hâle gelişi mutasavvıf bilge tipinin âşığını hakîkîaşk ile buluşturmaya uygun, kişiliğini vurgular. Prof. Dr. Kerim Bey’in etkileyici kişiliği, öğrencisinin: “—Profesör, benim kendimi bildiğim andan itibaren hocamdır. Onun, hayâtımın üstüne bir siper gibi gerilmiş olan varlığının döktüğü gölgeden bir an ayrılmadım. Ayrılamazdım; çünkü onda, öyle anlatılmaz ve erişilmez bir varlık, bir insanlık zevki buldum ki, tanıdığım lezzetlerin ve zevklerin hiçbirinde benzerine rastlamadım. Hocam, varlığını mayaladı, yoğurdu. Hocam gözlerime, cihani hakikati ile gösteren bir adese taktı.”” (Ayverdi, 2004a: 64) şeklindeki sözleri ile romana yansırken, hoca-öğrenci ilişkisinin mürşit- mürît ilişkisi hâline yükselmesi dikkat çeker. Doktor Kerim Bey’in bakışlarındaki etkileyicilik vurgulanır: Aliye’nin “Bu genç adamın bakışında, kudret mefhûmunun âdeta canlanmış azameti vardı.” (Ayverdi, 2004a:60) diyerek Doktor

Kerim Bey'in portresinden edindiği izlenimi yansıtırken, Onunla yüzyüze gelen Aliye'yi asıl şaşırtan, “bir projektör huzmesi gibi ruhunu, gizli, tanımadığı köşelerine kadar ışıklandıran” (Ayverdi, 2004a:139) bakışları olur. Ayveri'nin romanlarında, mutasavvıf bilge tiplerinin, derinlere sirâyet eden bakışları, insan-ı kâmil'in varlığa içkin olan özü, varlıktaki yaratılma tarzını ve Allah'ın tecellîsini gören gözün, temiz bir kalp ve açık bir idrâkle keskinleşmesindendir. Kerim Bey'in “...ruhî kemâle varmak için, birliğin mânâsını yakalamak gerektir. Esâsen doğru görücü göz için cihanda ondan başka bir şey yoktur... Her şey, bütün mevcûdat, kendi hilkatı diliyle birliği söyler ve gösterir.” (Ayverdi, 2004a:127) şeklindeki sözleri de, mürşit konumundaki insan-ı kâmil'in varlığı böyle bir duyuş içerisinde algılamasını yansıtır. Doktor Kerim Bey, oğluna göre, “her çeşit sevginin toplandığı anlatılmaz bir varlık”tır. Oğlu, kendisi için “hem baba, hem ana, dost, arkadaş” olan Doktor Kerim Bey'i “hem bir noktadır, hem de bir cihan...” (Ayverdi, 2004a:120) diyerek anlatır.

Hem bir nokta hem de bir cihân oluş, tasavvuf felsefesinde insanın âlem-i suğra (küçük âlem) olması görüşüne göndermedir. Bu ifâde, insanın cihânın bir özeti oluşunu, ona ait her şeyin bilgisinin ve gücünün kuvve halinde insanın varlığında bulunuyor olduğunu ifâde eder. Bu ‘âlem-i suğra’ teriminin oluşmasının art planında ise ayna motifi vardır. Şöyle ki: Tasavvuf felsefesinde, insan-ı kâmil olarak, olgun bir ruha erişmiş, kendi varlık sınırlarını atıp -diğer deyişle başı ayağı bırakıp- Allah'ın vasıflarıyla vasıflanmak yoluyla hiçleşmiş olan insanın, gönlü tek toz zerresi kalmayarak, yâni maddî dünyevî hiçbir arzuya tamah etmeyecek şekilde dünya ihtiraslarından boşalarak cilâlânır. İnsan bu aynalaşmış gönlü cihana çevirdiğinde, yâni bu tasavvufî tecrübeyi yaşadıkdan sonra insanların arasına, hayata karıştığında,

ondan yansıyan çokluk âlemi Allah'ın tecellîsinin taşıyıcısı hâlinde, algılanır. Böylece varlıktaki hakîkati gören insan, tikelden tümele yükselerek, gönül aynasına yansıyan ve birbirine zıt unsurların oluşturduğu mükemmelliği, çok renkli çeşitliliği yansıtan çokluk âleminden cihâna, cihândan yaratmaya ve Allah'a varır, onun gerçeklerini anlar. Romanlarda bu bakışı geliştirebilen kişilerin mutasavvıf bilge tipler olduğu görülmektedir.

Tıpkı *Batmayan Gün* romanında Doktor Kerim'de olduğu gibi, *Yaşayan Ölü* adlı romanda, mutasavvıf bilge tipi olan Ekmel Haydar'ın farklı öğeleri ahenkle kendi varlığında toplamış bir insan olduğu görülür: “Kâh açık, şeffaf, duru ve berraktır; kâh derin, vecitli, coşkun ve şeydâdır. Büyük, geniş ve olgun bir hikmet ve tefekkürle şaşırtan indifâları hengâmında, sözle değil, hâdiselerle konuşur. Kâh ise çocuk, basit ve ümmî bir safiyetle yeni bir çeşni taşıyarak karşınıza çıkar. Onda asıl hayrete şayan olan, hangi hüviyetle söylese, yazsa, muhatabına veya okuyucusuna: ‘O bendendir’, dedirtmesidir.”(Ayverdi, 2005a: 17) Böylece Ekmel Haydar'ın çeşitli özellikleri kişiliğinde, görkemli bir bütün hâlinde, uyumlu bir tarzda birleştirdiği görülür. Kendisine âşık olan Ayşe onun için: “ Anlamıştım. ki siz, havâ-i nesîmî gibi her varlığı bir türlü kuşatmıştınız. Muhalefet, zıddiyet, çekişme, şiddet, uygunluk, ülfet ve rahmet nazarınızda avâmın taksimleriydi. Sizin dünyanızdaki sulh öyle mutlak bir sulhtu ki, ben cenk hengâmında bile onun asayîşi içinde yaşamış olduğumu nice zaman sonra anlamış bulunuyordum.” (Ayverdi, 2005a: 85)derken, karısı olan Seniye, kendi varlığını “...bildiğim bir şey varsa, bu umman varlık için ben çok hafif ve kifayetsizim.”(Ayverdi, 2005a:15) sözleriyle ifade ederken, *Yolcu Nereye Gidiyorsun* romanında Sinan'ın eşi Mecbûre'nin; *Ateş Ağacı* romanında Cemil'in eşi Kadriye'nin içinde bulunduğu konumun bir örneğini sergiler. İnsan-ı

Kâmil durumuna yükselmiş, engin bir kişilik kazanmış mutasavvıf bilge tipinin eşi, âşık olunan değil; kendisinden sâkin, dinlendirici bir sığınma köşesi olması beklenen bir eştir. *Yaşayan Ölü* romanında, Ekmel Haydar'ın güzellere meyli olan bir kişi olması dikkat çeker: ""Bütün güzelleri görünce meylederim, zîra gözlerimi onlarda temizlerim. Fenalıktan uzağım, ancak bunlarda hilkatın sanatını hayretle seyrederim.""(Ayverdi, 2005a:19) sözleriyle, notlarında, bu durumdan bahseden Ekmel Haydar'ın etrafında güzel kadınlar olduğu,Ekmel Haydar'ın bu kadınlarla ilgilendiği anlaşılmaktadır. Bu nokta da söz gelimi, *Son Menzil* romanında, ahlâkı bozuk , yüzeysel, maddeci bir tip olan Sîret' in de karısından başka kadınlarla yakınlaştığı, romana yansır. Her ne kadar mutasavvıf bilge tip, güzele olan ilgisini tensel hazlarını tatmin edecek bir biçime dönüştürmüyorsa da dışarıdan bakıldığında, dünyevî, yüzeysel tip ile mutasavvıf bilge tipinin, bambaşka değerleri simgeliyor olmalarına rağmen ortak bir davranış biçimi sergiliyor olmaları, dikkat çekicidir. Mutasavvıf bilge tiplerinin güzele olan meyilleri ile yüzeysel, maddeci tiplerin meyilleri arasında, bambaşka sebeplerden gelme bir ayrılığın mevcûd olduğu görülür. Ekmel Haydar için güzel kadın, kendisinden Allah'ın güzelliği yansıyan bir varlıktır; bunun gibi Ekmel Haydar, dünyadaki tüm güzelliklerden hoşlanır. Sîret için ise güzel kadın, yanında bulunmasıyla toplum gözündeki değerini yükseltecek güzel bir aksesuar ve cinsel zevklerini tatmin edecek bir alettir. *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı romanda, Râmî, *İnsan ve Şeytan* da Şevket'in yiğeni Ferhat; *Son Menzil*'de Sîret böyle roman kişileridir. Sonuçta bu iki bambaşka tip, aynı sonuçların başka nedenlere dayanabileceği vurgusuyla, yazarın, determinist bakış açısına muhalif duruşunu göstermektedir. Ekmel Haydar'ın diğer romanlardaki mutasavvıf bilge tipleri gibi, sade bir yaşantıdan hoşlanan, genelin râğbet ettiği eğlencelere düşkün

olmayan bir kişi olduğu görölür: “Bahçıvan kulübesinden bir hayli uzaklaştık. Fakat ne kadar gitsek, dünyânın hangi köşesinde olsak, bu bin bir isme sahip ruh, hiç olmazsa kendine hayâlen bir kulübe îcat eder ve pürüzsüz, kayıtsız, kimsesiz bir el etek çekişle orada yaşayabilir. Ancak bu küçücük dam altına onunla beraber sığacak, kendinden ayrı sayamayacağı müstesna bir vücut gerek.”(Ayverdi, 2005a:143) Bu noktada, *İnsan ve Şeytan* romanının merkezî kişisi Şevket Bey’in, itibârına zarar gelmemesi için, en temiz eğlence yerlerine dahi gitmediğini hatırlarız. Onun kendi köşesinde, sakin, eğlence hayatından uzak yaşaması, gerçekte olgunluğunun; bu eğlencelerin ona hitap etmemesinin bir sonucu değildir :“... şöhretime atılacak en küçük taş benim için azabın en büyüğüdür. İşte Doktor Şevket, kendini bu azaba dâcar etmemek için her türlü zevkten baş çekmiş, her türlü zevki kendine haram etmiştir(...) fakat ne gam? bu gün cemiyetin baş tacıyım” (Ayverdi, 2009b: 104) sözleriyle romana yansıyan bu durum, Şevket Bey’in derli toplu yaşantısının temelinde ihtiraslarının olduğunu gösterir. Ekmel Haydar’ın ve Şevket Bey’in bambaşka sebepten gelme sâkin yaşantısı yine, yazarın, aynı sonucun farklı nedenlerden kaynaklanabileceği yolundaki yaklaşımını sezdirir. Romanda, mutasavvıf bilge tipi olan Aşe, yirmi beş yaşlarında genç bir kızdır. Güzel sanatlar mezunu olup, yurtdışında hocalık yapması istenecek bir yetenek ve üretkenliğe sahip olduğu halde, ülkesinden ayrılmayarak, kendi toprağının çocuklarını yetiştirmek isteyen, bilgi birikimini kütlenin; özellikle de yetiştirdiği toprağın hizmetine sunmak isteyen, millî duyarlılığa sahip bir kişi olarak romana yansır. Merkezî kişinin gözünden Ayşe’nin geleneği yeniden üretetn bir yaratıcı bakışa sahip olduğu da: “devrini, bir yaratıcılık hamlesi ve coşkun bir sanat kudretiyle yeni bir çığırın başlangıcı yapan bu kız, zevklerini tekâmül ettiren, besleyen heyecanı, bir aşk ve mâzî

hasretinden emiyor.”(Ayverdi, 2005a:53) sözleriyle dillendirilir. Mutasavvıf bilge tiplerinin, çeşitliliği mükemmel bir bütün hâline getiren mizacıları Ayşe için de geçerli olur:

“Bu kızın başlıca üç türlü ruh manzarasına tesadüf edilir: Vakit vakit isyancı bir Öfke ile dalgalıdır, vakit vakit cezbeli bir itâatla boyun eğicidir. Bazen de şen, cevval, hareketli ve çalışkandır. Bu üçüncü halet, hemen tabî olan her insanda tesadüf ettiğimiz bir ruh veçhesidir. Halbuki isyan ve incizap, yüksek ruhların kendileri gibi yüksek varlıklara karşı olan çekilişlerine benzetilebilir.” denilirken, onun “aşkının esîri değil, emîri” (Ayverdi, 2005a: 53) olduğunun vurgulanması, sûrete takılıp kalmayan hakîkî bir aşka sahip olduğunu göstermektedir. Ayşe’nin, süs eşyalarına düşkün olmaması, “ihtiyaç hududunun dışında kalan kıymetlerle oyalanacak vakti yoktur...” sözleriyle, mutasavvıf bilge tipinin sade yaşantısını vurgular. Onun yüz ifâdesinde yine diğer kâmil insanlarda bulunan sırlı ifâde mevcuttur: “Pembe dudaklarının, bu olgun yüzün mânâsını tamamlayan azimkar çizgilerindeki esrarı öğrenmek için itiraf edeyim ki bir gönül fâtihi olmak gerek. Bu dudaklar büyük bir sırrı saklıyor ve ben, dünyevî hüviyetimin dar ve hudutlu imkânlarıyla o gizli sırrı öğrenmeye teşebbüs dahi etmiyorum.” (Ayverdi, 2005a: 80) Merkezî kişi Leylâ’nın dikkatinden onun “mucize başı, geniş uçsuz bir âlem”dir, onun kemali ise kendisini “fersah fersah geride bırakmakta”dır. “ Ne kadar parlak bir yıldız da olsak, güneşi kıskanmakla güneş olabilir miyiz? İyisi mi kıskanmaktan vazgeçelim...”(Ayverdi, 2005a:80) sözleriyle Ayşe’nin, kemâl duruma gelmiş ruhuyla kazandığı ayrıcalık vurgulanmış olur.

İnsan ve Şeytan romanının mutasavvıf bilge tipi, merkezî kişi Şevket Bey’in karısı İsmet Hanım’dır. Bu, yazarın, ruh kemâlinin, kadın ya da erkek olmakla ilgisi

olmadığı düşüncesini, art planda veren bir tercihtir. Gerçekte, insan-ı kâmil olan mutasavvıf bilge tipinin yaptığı, ezelde verilen kulluk sözünün dünyada fiili düzleme taşıyabilmek, varlıkta Allah'ın buyruğunu görmektir. Tasavvuf felsefesine göre bu 'söz', Elest Bezmi denilen ruhların toplantısında, ruhların verdikleri, Allah'ın Rableri olduğu sözünü işaret eder. Bu sözü veren ruh, kadın ya da erkek cismine de bürünmüş olsa, ruhun sözü aynıdır.

Romanda, İsmet Hanım'ın iyi bir eş, anne ve insan olarak, ailesine ve toplumuna karşı sorumluluklarını yerine getirirken diğer yandan da mânevî yaşantısını önemseydiği “hayâtın bin türlü cereyanına, zıt ve muhalif rüzgârına rağmen, etrafını, bu sığındığı kaleden seyreder ve hiçbir kuvvetle dışarı sürüklenmez.”(Ayverdi, 2009b:3) ifâdesi ile Şevket Bey'in dikkatinden romana yansır. Diğer yandan o, “...fikirlerini hazır elbise gibi muhîtinden alan bir insan değildir; düşüncelerini kendi dokuyan ve irâdesini oyuncak gibi kullanan bu cesur ve mert seciyede, manevî bir veçhe olması belki de gıpta edilecek bir mazhariyettir.”(Ayverdi, 2009b:4) sözleriyle, idealize edilmiş bir kişi olarak romana yansır. İsmet Hanım'ın yüz güzelliğinin diğer mutasavvıf bilge tiplerindeki aynı yaklaşımı yansıtan: “Maamâfih geçen uzun yılların yüz çizgilerine koyduğu olgunluk, bu asil çehreyi daha fazla hürmet telkin eden bir halâvetle bezemiştir.”(Ayverdi, 2009b:22) sözleriyle, yüzünün biçimine değil taşıdığı mânâyâ bağlı oluşu vurgulanır.

Ayverdi'nin diğer romanlardaki mutasavvıf bilge tiplerinde de görülen bir özellikle, onun etrafını yargılamadığı, hoş olmayan olayların neden ve niçininin peşine düşmediği, kişileri incitmeyip onların davranışlarından incinmediği görülür. İsmet Hanım: “İnsanların uğradıkları zahmetler, meşakkatler, azaplar, elemeler, hep kendi tercihlerinin veya sebeplerin çokluğundandır. Lüzumsuz endişeler neye yarar?

İnsan hâdiseleri tabî ve hoş kabul etmek ilmini bilmelidir. Her ihtiras yanlış bir hükümdür.” (Ayverdi, 2009b:179) sözleriyle hayata bakışını ifâde eder. Şevket Bey onun için: “Karımdan korkmuyorum; beni mahkûm edecek hiçbir ithamından endîşeli değilim; zîra bıçağından kan damlayan katile bile bu asil kadının indinde bir özür siperi vardır.”(Ayverdi, 2009b:191)diyerek, İsmet Hanım’ın örnek düşüncelerini eylem biçimine dönüştürdüğünü yansıtır.

Onun bu yaklaşımı, tasavvuf felsefesinde, ruhî olgunluğa varmış insanın, “Lâ fâile illallah” düşüncesini içselleştirmiş olması gereği ile örtüşür. Bu, insan-ı kâmil’in erişebildiği bilinç düzeyini işaret eden; sebeplerin önemsizliğini, gerçek fâilin Allah olduğuna dair katıksız inancı sağlayan; bu nedenle menfî ya da müsbet her türlü olaya, Allah’ın takdîri olarak bakıp rıza göstermeyi getiren bir bilinç düzeyidir.

Bu ve bunun gibi örnekler bize hep, yazarın idealize ettiği roman kişilerini, tasavvufî kavramlara giydirilmiş vücutlar olarak algılatmaktadır.

İsmet Hanım, Şevket Bey tarafından ihanete uğradığında, değerlendirmesini bir mektupta: “Eğer bugün Allah bağımı yakmış, bostanımı vîran eylemişse, bana bağısız, bostansız üzüm veriyor. Olup bitenleri yadırgamıyorum; seni her şeye tercih eden bir muhabbetle sevmiş olmamın bu kadarcık acısını nasıl çekmem? Bana bu cefâyı takdir eden kudretten sızıldanmak acemiliğini göstereyim de: "Buyruğuma razı olmayan, benden başka Rab arasın" sitemine mi mazhar olayım? Hatta ben onun kazasından korunmak için duâ etmek küfrünü dahi işleyemem.”(Ayverdi, 2009b:202) sözleriyle dile getirir. İsmet Hanım’ın içinde bulunduğu durumdan kurtulmak için dua etmekten dahi kaçınması, bu davranışının temeline Allah’ın hükmüne gösterilen rızanın olması, *Mesnevî*’nin ‘bâzı velilerin sıfatlarından olan,,

hükümün değişmesi için dua ve niya etmemek’ bahsinden yapılan içerik aktarımını işaret etmektedir. *Mesnevî*’nin ilgili bahsi şöyle:

“1880. Hakkın hükümlerine razı olmak, bâzı velilerin sıfatlarındandır ki, onlar, hükümün değişmesi için dua ve niyaz etmezler.

Şimdi, hiçbir yerde itiraz etmeyen sâliklerin hâlini dinle!

Dua ehli velilerden sökenleri, dikenleri başkadır.

Bir bölük gayet gizli sâlik olur. Onları, beyler ve padişahlar bilmez.

Onlardan gizli bir bölük de duadan ağızlarını yumarlar.

O kerem sahipleri, hakkın takdirine râzı olmuşlardır.

Onlara kaderi def etmeye çalışmak haramdır.

Onlar bu kazadabn ayrı bir zevk alırlar.

Ondan kurtulmaya uğraşmak onlarca küfürdür.” (Nahîfî, S.; Çelebioğlu, Â., 2007: 322)

Diğer yandan, İsmet Hanım’ın, Şevket Bey, Lâle ile karşılaşp, yaşantısını bozmadan önce, İsmet Hanım’ın uyarıcılık görevini üstlenmesi söz konusu olur. Bu, mutasavvıf bilge tiplerin, etraflarındaki insanlar için mizacları gereği, rehberlik görevi taşımaları ile örtüşür. İsmet Hanım, iradesine fazlaca güvenen Şevket Bey’e:

“Tahta kılıç kılıf içinde oldukça, kıymetlidir; zîra kılıfa bakan onu kılıç zanneder. Fakat kından çıkınca ağaç parçası olduğu anlaşılıp ateşe atmaya yarar. Tahta kılıcı cenge götürürsen, nadim olursun.

Bu dünyâda ruhuna bak ve gör ki, tahta kılıç gibi mânâsız mıdır? Yoksa demir kılıç gibi cevherli midir? Bunun için sen de ruhunu bu dünyâda birçok defalar imtihan et, boş bir güvenle onu manâlı zannedip *Son Menziline* bu boş zan ve îtimat

ile gitme!” (Ayverdi, 2009b: 63) der. İsmet Hanım’ın bu sözleri, yine *Mesnevî*’den yapılan içerik aktarımını işaret etmektedir:

“730. ...Bu bedende mânâsız ruh, hilafsız, kılıf içindeki tahta kılıç gibidir.

740. O, kılıfta durdukça değerli olur. Çıkınca da, ancak ateşe müstehaktır. Tahta kılıçla iş görülmez.

Savaşa gitmeden önce onu muayene et ki, sonra işin ah ile feryat olmasın.

Tahtadansa, ona itibâr etme. Elmaz kılıç ise iftihar eyle.

Evliyânın sözleri keskin kılıç oldu. Senin onları görmek kimya gibidir. (...)

Şüphesiz velilerin sohbetinden takva ve ebedî hayır yolu açılır.” (Nahîfi, S.; Çelebioğlu, Â., 2007: 63)

Mesnevî’de ‘duadan ağız yuman’ ve tahta kılıç misâliyle ‘uyarıcılık görevini’ üstlenen velîlerdir. Bu bakımdan içerik aktarımı yapılan metnin öznesi ile İsmet Hanım’ın olarak idealize edilmiş kişiliği örtüşür.

Romanda, İsmet Hanım’ın amcası olan, roman gerçekliği içerisinde hatırlanmış bir kişi olarak bulunan; fakat tıpkı *Batmayan Gün*’deki büyükbaba İrfan Paşa gibi mutasavvıf bilge tipi özelliği gösteren Hâlim Paşa’nın sözleri onun, İsmet Hanım ile aynı bakış açısına sahip bir insan-ı kâmil olduğunu göstermektedir: “— İnsanlar belki senin için ayrı ayrı varlıkların sahibidir; fakat ben birbirinin yabancıları olan tek fert tanımam. "Ben, sen" itibârı ve avâmî tasniflerdendir. Binâenaleyh onlara yapılan banadır; hatta ben, arabacının atına vurduğu kamçı darbesini kendi sırtımda hissederim, demişti.” (Ayverdi, 2009b:55) diyen Hâlim Paşa’nın atın sırtına inen kırbaçtan acı duyması, Samiha Ayverdi’nin bir kitabında, Kenân Rifâî’ye ilişkin anılarıyla örtüşmektedir (Ayverdi, 2003a) Hâlim Paşa’nın Tıbbiye’de okuttuğu Şevket’e : “(...) bu işe beni vâsita eden Allah'a hamdediyorum. Henüz hayâtın ilk

merhalesindesin, eğer bana zerre kadar bir minnet hissediyorsan, bunu insan olmakla öde...”(Ayverdi, 2009b:57) deyişi, romanların genelinde mutasavvıf bilge tiplerinin ‘insan olmak’ ifâdesine kazandırdıkları anlam çerçevesini yansıtır. Bu insan oluş, güzel amelleri değil; ihtiraslardan değil îmândan temel alan güzel amelleri işleyen, varlığını beden ve mânâ boyutunda kavrayarak aslıyla bilişiklik hâlinde yaşayan insanı imler.

Yolcu Nereye Gidiyorsun romanında merkezî kişi Adlî’yi önce selâmlık sohbetlerinde daha sonra ve asıl olarak da tuttuğu notları temize çekmesini istiyerek yazılarıyla İslâm tasavvûfunu yansıtan dünyası ile tanıştıran, onu ruhen işleyen Cem Bey ile *Mesih Paşa İmamı*’nda Hâlis Efendi ile mektuplar yoluyla konuşan ‘Dost’ mutasavvıf bilge tipini yansıtan kişilerdir. Dost’un dış dünyaya bakışta geliştirdiği bilinç “ Bir kere idi, dedi. Dostla surların dışından geçiyorduk. Hendeğe bir at leşi atmışlardı. Öf ne fena kokuyor, dedim. O, ne güzel rengi varmış! dedi.” sözleri ile yansıyan; varlığa nûr-ı vahdet algısı ile bakan kâmil insanı imler. Cem Bey’in : “Darılma dostum, ben, yüreğinde yanığı olmayan kimsenin Allah demesine bile inanmam. Çünkü bunlar kendi ihtiraslarını ilâh düzmüşler ve ona meyletmış, ona bağlanmışlardır. Yanıklar ise, kendilerini Mevlâ’nın vücûdunda yok olmuş gördüklerinden, ellerindeki paslı anahtar külçesini fırlatıp atmış ve vücutsuz vücutlarıyla bu kapıdan kolaylıkla süzülüp girmişlerdir. Fakat benlik kaftanım kapı dışında bırakıp, soyunarak girilen bu âlemde neler olduğunu şuracıkta söyleyecek değilim. Çünkü ben sana faraza ateşin ne demek olduğunu her ne kadar tarif etsem de, şayet ömründe parmağının ucu olsun yanmamışsa bu acıyı anlatmış olamam.” (Ayverdi, 1997: 38) şeklindeki, Allah’ın varlığını gerçek mânâ da idrâk etmenin yolunun aklın klavuzluğundan gönlün klavuzluğuna geçmekle gerçekleşeceğini,

sorgu ve suali bir kenara bırakarak; ancak hikemî bir duyuşla mânâ âleminin kapısını açmanın mümkün olduğunu vurgulayan sözleri, son derece bilgili, fakat dîni, kitabî bilginin maddî hudutlarında arayan şekilperest din adamı tipi Hâtemî Hoca'ya hîtaptır ve Cem Bey tarafından Adlî'ye yazdırılmış olmakla da Hâtemî Hoca ile birlikte Adlî'yi de eğitim halkasına alan, olgun ruhunun ve tasavvufî duyuşunun tam olarak ifâde bulmasıdır.

Son Menzil romanında mutasavvıf bilge tipi olan Ruhîyât Profesörü Ali Feyyaz, tıpkı *Aşk Budur* romanında Yusuf'ta olduğu gibi “kitaplarda ve dersanelerde öğrenilmeyen ilmi tâlim eden”(Ayverdi, 2007a:93) bir öğreticidir. Özellikle *Batmayan Gün*'de Prof. Kerim Bey'de olduğu gibi o, madde ve mânânın ahengini yansıtır: “O Feyyaz ki ruhla maddenin âhenginden hâsıl olmuş bir kemalle mücehhezdi. Onda, vecdin coşkun ritmi, kafanın mantıklı ölçüsüyle birleşerek idealinin bünyesini kurmuş ve bu ideali, günlük hayâta mâlederek nazarî olmaktan çıkarıp amelî ve yaşayan prensipler canlılığı kazandırmıştı.”(Ayverdi, 2007a:93) sözleriyle bu niteliği, vurgulanır. Ali Feyyaz'ın *Yaşayan Ölü*'de Ekmel Haydar'ın belirgin vasıflarından olan zıt unsurları ahengle kişiliğinde birleştirmesi, inançlı genç münevver tipi Aziz'in dikkatinden, yüz hatları üzerinden anlatılır. Aziz, gittiği Yeni Cami'de, gördüğü imamı Ali Feyyaza benzetir. Bu benzetişin, yüzde ağız burunun şekli ve oranı ile ilgili olmayıp; doğrudan yüzün mânâsı ile ilgili olması dikkat çeker.

Bu noktada, romanlarda betimlenenin yüz değil ifâde olmasını, şöyle alımlamak mümkündür: *Mesnevî*'de söylenen,

“Mânâlı olan güzeldir. Çürük ise rezil olur.

Sûrete mânâ ile güzellik ver. Zirâ sûrete mânâ kanat olur.” (Nahîfî; Çelebioğlu, 2007:62) ifadesinde olduğu gibi, Tasavvuf felsefesinde sûrete güzellik verenin mânâ

olduğu kabûl edilir. mânâ ise ruhtur. İnsan için bedeni anlamlı kılan ruh olduğu gibi; dış dünyada da varlığı anlamlandıran, Allah'ın varlık üzerindeki tasarrufu olan tecellîsidir, hayatın mânevî cephesidir. Bunun gibi, güzel bir yüzü anlamlandıran, ona asıl güzelliğini veren; o yüzün mânâsı olmalıdır. Bu nedenle, romanlarda mutasavvıf bilge tiplerin yüzlerinin ifâdesinde asıl betimlenen öge ifâde olur; bir bakıma kişinin bedensel boyutu, karakterinin verdiği şekille betimlenir. Bu, betimlemedeki öznelliğin, yazar anlatıcıya ya da roman kişinin yorumuna; yani anlatıcının öznel yorumuna bağlı olmaksızın, öznelliğini kendi içinde barındırmasıdır. Anlatıcının yorumunun dış dünyayı yeniden şekillendirmesi değildir de , anlatılan kişinin yâni edilgen olanın iç dünyasının, bedensel boyutuna sonradan kattığı niteliklerdir. Aziz'in dikkatinden yansıyan Ali Feyyaz'ın yüzü, ifâde ettiğimiz, kişinin rusal boyutunun şekillendirdiği bedensel boyut betimlemesine, etken-betimleyen değil; edilgen- betimlenenin ruhsal boyutundan gelen öznel niteliğe örnektir:

“Düşündü. Çok değil, kısa fakat teksif edilmiş bir ısrarla düşündü ve buldu. Evet bu adamın yüzünden Ali Feyyaz'ı hatırlatan bir rüzgâr gelip geçmişti. Onun kudret ve kabiliyetinin, irâde ve cevherinin bir gölgesi, bir esintisi, buna da bu adama da vurmuştu. Bu kaslardaki iki ayrı ifâdeye mukabil, Feyyaz'ın çehresi de, alının ortasından aşağı doğru çekildiği farzolunan mevhum çizgi ile ayrı ayrı mütâlâa edilecek olursa, düz ve muntazam inen burun hattı, birbirine benzemeyen iki muntehâ dâireciğin çizgilerini çekerek biterdi. Bir tarafın mazlum, uysal, mutî, ve yatkın kimselerdeki ifâdesine mukabil, öteki taraf, üç kırık ve keskin hattın birleşmesinden hâsıl olan şecî, karârı serî, âteşin bir irâdeyi belirtirdi. Hakîkaten Ali Feyyaz, bu zıt vasıfları kendinde toplamış insandı.” (Ayverdi, 2007a: 103)

Aşk Budur romanında Yusuf'un yüzüne mânâ katan esrâr ve güzellik veren aynı ifâdenin, *Son Menzil* romanında Ali Feyyaz'ın yüzünde de tespit edilebilmesi, mutasavvıf bilge tipinin, yazarın zihnine düşen aksinin, hep aynı olduğunu düşündürmektedir:

“Sonra iki kaşının arasındaki derin çizgi de, gene yüzünün bir tarafına mâlolmuştu. Aziz, okuyup okuyup anlamadığı, yahut her okuyuşunda bir başka türlü anladığı Feyyaz'ı, hemen Melek'e yakın bir hayranlıkla sever ve bu hayranlıktan aldığı hızla, «Herkes kendi zannında dostum oldu; beni anladı zannetti; fakat içimden esrarımı sormadı,» diyen Mevlânâ gibi bu esrarlı irâdeyi, kendi zannının dışına çıkmış bir bilgi ile öğrenmeye savaşırdı.”(Ayverdi, 2007a: 104) sözleriyle, insan-ı kâmil'in güç anlaşılan, herkese hemen âşikâr olmayan kişiliği, bedensel boyut üzerinden yansıtılmış olur. Ali Feyyaz'ın bedensel boyutu, kişiliğinin aynası olur. Ali Feyyaz ile arif tipi Okçu arasındaki konuşma ile Ali Feyyaz'ın mîzâcî'nin bu yöndeki niteliği doğrudan mîzaca yönelik olarak ortaya konulur:

“Sende, insanları haraca kesen iptilâların biri yok; fakat bizzat sen müptelâ olunacak en derin zevksin. Maamâfih gene de İtiraf edeyim ki herkesin bir gûnâ tanıdığı seni, ben bile istediğim gibi tanıyamadım. Seni herkes kendince tanıyor fakat kimse tanımıyor dostum...Belki Okçu bu sözlerine cevap beklemiyordu; fakat Ali Feyyaz, hicaba, hayrete, itirafa benzeyen bir sükûnla başını önüne eğdi, yalnız kendinin duyacağı yavaş, çok yavaş bir sesle:

- Ah, onu ben de tanımam! dedi.

Filhakika Ali Feyyaz, «Bu su ve toprak karanlıklarını geçtikten sonra gördüm ki hem Hızır hem âb-ı hayat ben imişim» diyen insandı.”(Ayverdi, 2007a:145) Bu nitelemeler, mutasavvıf bilge tipinin romanlardaki genel özelliğini de işaret eder.

4.3. Ârif Tipi

Ayverdi romanlarında hayatın anlamını ve insanın varlık nedenlerini akıl yoluyla çözmeye çalışan şüpheli tiplerin karşısına ârif tipini koymuştur. Kitâbî bilgileri temel alarak, akıl yolu ile hayatın anlamı ve insanın varlık nedeni, eşyânın hâkikati üzerine kafa yoran şüpheli tiplerin sinir buhranları ile sonuçlanan çabalarına karşılık romanlarda; kulluk bilinci ile Allah’a teslim olan, hayatın esrârını gönül bilgisiyle çözmüş ârif tipleri dikkat çeker. Asıl fâilin Allah olduğu ve dış dünyanın, Allah’ın yaratmasındaki diyalektiği yansıtarak, organik bir bütünlük hâlinde aktığı, ârif tarafından bilinir. Bu bilgiye o, akıl yolu ile çetin çabalar sonucu değil; sezgi yoluyla ulaşmıştır.

Ateş Ağacı romanının merkezî kişisi olan Cemil’in Bursa’daki uşağı olan Salih orta yaşlı, cahil fakat erdemli, son derece tok gözlü ve dürüst, inançlı bir kişidir. İşlerini yapmadaki titizliği ve yetki alanını asla aşmaması gibi özellikleri ile uşak tipine örnek gösterilebilirse de Salih’in romandaki asıl işlevinin uşak tipini sergilemek değil, uşak konumundaki cahil denilecek bir kişinin hikemî bilgi ile, arifâne bir duyuşla, gönül yoluyla sorgu ve şüpheden uzak Allah’a inanmasını sergilemek olması, Uşak Sâlih’in ârif tipi olarak konumlandırılmasını gerekli kılar. Romanda Uşak Salih, inancı ilmî bilgilerle donatılmamış bir kişi olarak, ârifâne bir tutumla, inancını etrafını kuşatan hayattan bulup çıkardığı misallerle kuvvetlendirir,

çevresine ibret gözüyle bakması onu şüphelerin kiskacına yakalanmaksızın doğru sonuçlara vardırır. Merkezî kişi Cemil'in, nar hevanginden kopup yere düşen, taneleri etrafa yayılan nara Salih'in hızlı vurduğu kapının neden olduğunu söylemesi üzerine Salih'in yorumu: "İlâhi beyim, haydi bunu düşürmeye ben sebep oldum; ama yere düşen her meyveyi de ben koparmıyorum ya?(...) Vakit geldi mi kâh rüzgâr bahane olur, kâh yağmur, kâh da böyle bir sarsıntı." (Ayverdi, 2009a:) şeklinde sebeplerin temel çıkış noktasını küllî irâdeye bağlayan, ârifâne bir duyuyu yansıtır. Diğer yandan davranışlarındaki güzellikle içsel serüvenine henüz başlamış olan Cemil'i zaman zaman düşündürür: "... ona bütün bu vasıfları kim aşlamış, bu câhil kafa bunca meziyeti nereden bulmuş ve niçin onda olan bu tok gözlülük, bu civanmertlik, bu saygı, içtimâî ve fikrî seviyesi daha ileri birçok kimselerde yok? (Ayverdi, 2009a:29). Yazar Cemil'in Salih'e dair yorumlarıyla ilimlerin 'irfan noktasını' aydınlatmadaki görevini vurgulamış olmaktadır: "Seni nasıl kabul etmem Salih? Bu bilginle sen bana, yuttuğu dağ gibi ilimlerin yükü altında ezilen âlimlerden daha ileri bir kemal gösterdin. İlim, madde çemberini aşıp vicdâniyet hududuna sıçramadıkça esaretten başka bir şey değildir. Bir insanın, derûnî varlığı ile aşinalık kurması, vicdanî hayâtın rehberliğini elde etmiş olmak böylece de, gerçeklerle biliş tutmak demektir." (Ayverdi, 2009a:59) Romanda Salih, ârif tipi olarak inceden inceye işlenmiş değilse de varlığıyla irfan sahibi olmanın pratik sonuçlarını yansıtır ve romandaki şüpheci tip Kitapçı İzzet Efendi'nin karşısında konumlanır.

Aşk Budur romanında ise mutasavvıf bilge tipi Yusuf'un erdirici halkasında yer alan, bir bakıma onun müridi olan Arap esir Ömer'in ârif tipinin özelliklerine sâhip olduğu, hikemî bir duyusuyla Allah'ın birliğine inandığı ve oluşun nedenlerini Allah'ta arayarak, 'lâ fâile illallah' dedirten, olgun bir ruha sahip olduğu görülür. Ömer, bir

tacirken, Araplarla Mısırlıların girdiği bir çarpışmada esir düşmüş, taş kırmakta çalıştırılmaya başlanmıştır. Onun olup bitenlere getirdiği yorum “ Tam iki sene oldu, Allah’ım bana burada taş kırdırıyor” (Ayverdi, 1938: 92) şeklinde olur. “Eğer ben elimden kazmayı atar da (...) vazifemin dışında başka bir işle meşgûl olursam, insanların itabına uğramasam bile Allah’ın muahazesine ve hiç olmazsa kalbimin itabına müstehak olurum. Zira herkese vazifesini veren Allah’tır, insanlar değil...” (Ayverdi, 1938: 85) deyişi de yine Allah’ı sâdece varlığı yaratan değil; oluş üzerinde de hâkim olan bir güç olarak kabûl ettiğinin bir ifâdesi olur.

İslâmiyet’in ilânından hemen önce, ârif tipinin tüm özelliklerini yansıtan Ömer’in, Allah’ı aşk ile, gönül bilgisi ile bulmuş bir roman kişisi olduğu görülmektedir. O, aşka, varlık sorunu ile birleşen bir açıdan bakar: “...aşkın hakîkatı bulunmadıkça, hilkatın maksûdu ele gelmez ve insan aşkının kemâli derecesine göre mükemmel olur. hilkâtın ve kâinatın manasını bulmak istersen aşkı bul. Çünkü insan aşkı bulmak için dünyaya gelmiştir. Ancak aşkı bulandır ki maksuduna ve hilkatının mânâsına kavuşmuştur(...) o herkese vasıtasız ve uryan olarak yüz göstermez, meğer ki o kimse aşkın satvetinde kendini yok etmiş, aşk kesilmiş, yani onunla ölmüş, onunla dirilmiş olsun! ” (Ayverdi, 1938: 89) sözleri, İslâmiyet’in ilânından önce, hikemî bir duyuşla, Allah’ın varlığını kavrayıp kâbul etmiş, tasavvuf ehli sûfilerin varlığına da işaret etmektedir. Roman kişinin, insanın temel amacını “Aşk’ı bulmak” diyerek belirlemesi, tasavvuf felsefesinin ruhun temel arzusunun Allah’ı bulmak olduğu yolundaki görüşü ile birleşir. Yine ömer, “ Aşk bir güzele mukayyed görmek, onun hakîkatine karşı küfürdür. Bağçevanın, bahçe çitinin dışına attığı bir gül, gülistanın kemalini ifâde eder mi hiç? (Ayverdi, 1938: 88) sözleriyle, tasavvufî bir tecrûbe olan, Allah’a kavuşturan hakîkîaşkı dillendirir.

Yaşayan Ölü romanında ise Hattat Gerçek Çelebi, Samiha Ayverdi'nin İbrahim Paşa Efendi Konağı'nda anlattığı, Hattat Aziz Çelebi'den esinlenerek kurgulanmış bir ârif tipidir. O, “tezhip ve hat sanatıyla az çok alâkalı olan herkesin âşinâ olduğu bir isim” olarak, geleneksel Türk sanatlarının yaşatıcısıdır. Çelebi için, “hemen bütün hatlarını Türkçe yazmıştır; bunlardan pek azı Arapça ve Farsça'dır.”(Ayverdi, 2005a:50) şeklindeki vurgu, onun, Türk sanatlarını millî bir bilinçle, aitlik duygusuyla ele aldığına belirterek, romanlarda olumlu çehre çizen tüm inançlı kişilerin ortak noktalarından birini, Çelebi'nin davranışlarına da taşımış olur. “Konya'da en küçük bir çocuğun bile tanıdığı bu adamla kimsenin meşgul olmaması” (Ayverdi, 2005a:31), Hattat Gerçek Çelebi'nin; ancak eserleri yoluyla insanların arasına karışan, içe kapanık, kendi hâlinde bir yaşam süren bir kişi olduğunu gösterir. Orta yaşı bir hayli aşmış olan Gerçek Çelebi, merkezî kişi Leylâ'nın ilk yol göstericilerinden biri olur. Leylâ, onun ney üflemesinden ve sanatkâr kişiliğinden olduğu gibi, insan kalabalığından uzak, onların sözleriyle incinmeden ve kimseyi incitmeden yaşamasına hayranlık duyar ve Çelebi'nin bu hâlinin temelindeki gizi sorgular. Çelebi'nin suskunluğunu kimi zaman hikmetli bir sözle aralanır: “Çok az konuşan ve iç dünyâsını kalın bir sükût perdesiyle örten bu adamın, gene o yüreğin taşmak için kendine yol veren bir kapısı vardı: Dudaklarında bütün yanıklığı ile terennüm eden kamış. Kilim perdeli küçük odadan akan o ezel sesini dinlemek için, çok defalar ayaklarımın ucuna basarak bir hırsız gibi içeri girdiğim günler oldu. Demek ki bu sanatkâr ihtiyarın içinde gizli olan esrarlı âlem, kâh parmaklarından taşmış hat, tezhip olmuş, kâh dudakları arasından fişkırmış mûsikî olmuştu. Pek ender olarak iç âlemini örttüğü o kalın sükût perdesini bir hikmet hançerinin deldiğine de şahit oldum. Fakat az zamanda ruhunun birçok köşelerini tanımak

fırsatım bulduğum bu ihtiyarda, hemen bütün cemiyet sınıflarını sarmış olan menfaat endişe ve ihtirasının bir gölgesine dahi tesadüf etmedim.”(Ayverdi, 2005a:35) diyerek, Leylâ, Çelebi’nin mîzacını ve üzerindeki etkisini dillendirir. Bununla birlikte, O, her ne kadar yakınında bulunan insanları kendinden uzaklaştırmazsa da; kimseye ulaşmaya da çalışmaz. İçe kapanık bir yaşam sürer. Onun, mutasavvıf bilge tipinin kapsayıcılığına sahip olmayışı: “...Belki bu ihtiyarın, sanat ve hikmetle ihya olmuş, sürükleyici bir mevcudiyeti vardır. Fakat bütün bunlara, bu kıymetlere rağmen, o, nefsinde küllî kudreti aksettiren dört başı mâmurlardan olamaz. Onlar saftırlar, temiz, dürüst, ganî ve sakindirler. Ancak bütün bu vasıfları ile beşeriyetin bir tarafını terbiye ederler, diğerlerine sözleri geçmez. Onlar ilimsiz muallimlerdir.” (Ayverdi, 2005a:40) sözleriyle dile getirilir. Gerçeği bilmesinin temelinde yalnız hikemî düşünün olması; onu sorulara cevap verebilen bir öğretmen olmaktan bir bakıma alıkoyar.

Hattat Gerçek Çelebi’nin, mutasavvıf bilge tipi olmaması, onun ihtiraslarında yeteri derecede arınmış olmadığını değil; bir mürşîdin oldurucu istîfâdına sahip olmaması ile ilgilidir. Bu durum, mutasavvıf bilge tipi Ekmel Haydar’ın eşi olan Seniye’nin, Leylâ’ya yazdığı mektupta: “Gerçek Çelebilere muhtaç olduğumuz zamanlarımız pek çoktur; fakat onlar, muhtaç olduğumuz aşkın, elifbasından ileri gidemezler. Sen bu hâlinle tıpkı, denizin sonsuzluğundan korkarak, dereye yüzmeye çabalayan bir çocuğa benziyorsun. Fakat unutma ki, tatlı suda yüzmek, tuzlu suda yüzmekten çok daha müşküldür.”(Ayverdi, 2005a:41) sözleriyle ifâde bulur. Yine de sınırlı da olsa, Gerçek Çelebi’nin, yakınında bulunan kimseler üzerindeki tesiri olumlu anlamda çok kuvvetlidir: “Bu sanatkâr ihtiyar, belki en üstün sanat dehâsını, ruhları işlemek ve onlardan harikulade eserler meydana getirmek suretiyle

gösteriyor.”(Ayverdi, 2005a:72) Çelebi’yi hikemî bir duyuşa kavuşturanın, “uykusuz gecelerinin, göz yaşı ile ıslanan günlerinin bir aşk takazasının belirtileri olduğu” fakat bu aşkın cismânî bir meyil ve hasretin îcâbı olmadığı” vurgulanır.

Romanların genelinde karşılaştığımız, tasavvûfî bir tecrûbe olan hakîkî aşkın, herkese hemen âşikâr olmayan, sırlı yapısı; bu aşkı yaşayan kişilerin mizaclarının hemen herkes tarafından anlaşılmayan mâhiyeti, Çelebi’nin de sahip olduğu bir özelliktir: “İyice anladım ki, beşeriyetin bir kolunu, bir Çelebi’yi bir Ayşe’yi ihya ve ibka eden ezeli sevda, kendi kendini anlaşılamamaya mahkûm etmiş... Bu ince, bu nazlı saklanışa hayranım...”(Ayverdi, 2005a:103) sözleriyle, Leylâ’nın dikkatinden sunulan da bu durumdur.

Son Menzil romanında Okçu Bahaeddin, *Yaşayan Ölü* romanındaki Çelebi gibi geleneksel Türk sanatlarını yaşatan orta yaşlı bir kişi olan Okçu’nun gençlik yıllarından itibaren insanların hayatlarını adadıkları maddî değerlerle ilgilenmediği, yazar anlatıcı tarafından: “Arkadaşlarının hemen hepsi açık bir istikbâlin ilk basamağına tırmanmış bulunmakta iken, o, tab’ındaki âteşin ve esrarlı hızla kendinden kendine sefer ediyor, bu yolculukların kâh düz, kâh çetin, kâh hayret verici anlarından yorgun, fakat harikulade zevkle dönüyordu. Eli, bir oka en san’atkârâne nakşî vururken, engel ve hudut bilmeyen gönlü ile cihandan cihâna, sınırdan sınıra geçiyor ve her adımıyla dâima yaşadığı günü geride bırakıyordu. Bu suretle hayretten hayrete sefer eden gönlünde, yer ve şekil değiştiren kıymetlere karşı duyulan heyecan her gün biraz daha sönüyor, biraz daha aşmıyordu. Böylece bu acayip insan yüreğinde, tutunup bağlanabileceği her kıymet yavaş yavaş tükendi, bitti. Ve boşalan temizlenen içine, bambaşka bir kuvvet, isimsiz, şekilsiz, iddiasız bir zevk ve heyecan tûfânı dolar oldu. “ (Ayverdi, 2007a: 27) sözleriyle dile getirilir. Bu

noktada onu sanatını gittikçe daha ünlü olmak, itibâr kazanmak kaygısıyla değil, düşüncelerini bir noktada yoğunlaştırmasını sağlayan bir araç olarak gördüğü vurgulanır. «Kâfirin küfründe de müminin îmânı kadar seni buluyorum yâ rabbî...» (Ayverdi, 2007a: 147) diyen Okçu'nun mânevî aydınlanmasına vesîle olanın bir kadın değil, bir sanat dalı olması; hakka giden yolda ara menzilin her zaman bir insan olmayabileceği vurgusunu da taşır.

“Genç Bahâeddin belki san'atın da bir ihtiras gibi değil, bir yaratılış ihtiyacı olarak ilerletti. Gözleri, işleyen ellerini teftiş, tenkit veya tahsin ederken, ruhu geniş ve sonsuz bir cihandan hikmet devşirirdi.”(Ayverdi, 2007a: 28) sözleriyle sanatının onu hakîkî aşk ile buluşturan bir kanal olartak algılanması söz konusu olur. Okçu'nun iradesini külli iradeye bağlamış, kulluk bilincine sahip bir kişi olması, “Gerçekten ona, zaaflarını rüzgârla savrulan çerçöp gibi irâdesi yeline tâbi kılmış bir insan denebilirdi.”(Ayverdi, 2007a:30), sözleriyle yazar anlatıcının dikkatinden romana yansır. “Aşk, kemal haddine varan bir ruhun en yüksek hazzıdır; o, her kaybı telâfi eder, her eksileni ikmal eder. Her şeyi bir eder, ağyarı yâr eder.”(Ayverdi, 2007a:32) diyen Okçu, “Görececek gözü olan, her yerde, her varlıkta onu görür.”(Ayverdi, 2007a:184)sözleriyle de dış dünyâyı Allah'ın tecellîgâhı olarak gördüğünü dillendirir. Şu noktada Okçu'nun mutasavvıf bilge tipinin özelliklerini taşıdığı görülür. Buna rağmen, Samiha Ayverdi'nin romanlarının genel yaklaşımı, mutasavvıf bilge tipinde kendisinde madde ve mânâyı uyumla birleştiren bir kişiliği arar. Okçu'da hayatın mânevî yanının daha kuvvetli olması onun mutasavvıf bilge tipinin rûhî olgunluk noktasına ulaşmasını engellediği görülür.

4.4. İnançlı Genç Münevver Tipi:

Samiha Ayverdi'nin romanlarında, mutasavvıf bilge tiplerinin oldurucu eğitim halkasında bulunan, kâmil insan olmaya müsait rûhî çehre çizen, yaşadıkları toplumun geleceği için bir umut olarak görünen inançlı genç münevver tiplerinin varlığı dikkat çekmektedir. Bu roman kişileri, çoğu yaşlılarından farklı olarak hayatı eğlenceden ibâret görmeyen, varlık sorunu üzerine düşünen, yaşadıkları dönemin medenî ölçütlerine en uygun eğitimi almış, sosyoekonomik konum bakımından yüksek, saygın mesleklere sahip genç insanlar oldukları görülür. Mürşit konumundaki mutasavvıf bilge tipinden etkilenen inançlı genç münevver tipi, romanın vaka seyri içerisinde zıt değerleri temsil eden maddeci tiplerle karşı karşıya getirilerek, Taavvufî mânevî bir aydınlanma ile bütünsel benine kavuşan, rûhî olgunluğa eren; ya da bu çaba içerisine girerek insan olmanın gerçek anlamıyla buluşan roman kişilerinin diğerleri karşısındaki yüksek konumu vurgulanmış olur.

Batmayan Gün romanında Doktor Cevat; *Ateş Ağacı*'nda Jülitte; *İnsan ve Şeytan*'da Doktor Murat ve Güzin; *Son Menzil*'de Aziz ve Melek; *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı romanda, Selâmi ve Sinan hep inançlı genç münevver tipine örnekler. *Batmayan Gün* romanında Doktor Cevat'ın hocası mutasavvıf bilge tipi Prof. Doktor Kerim Bey'le olan ilişkisinin mürit-mürşit ilişkisi hâline gelmiş olduğu gözlemlenir. Doktor Cevat, "Hocam, varlığımı mayaladı, yoğurdu." (Ayverdi, 2004a: 64)diyerek, Profesör Kerim Bey'in üzerindeki yapıcı rolünü vurgular. Doktor Cevat'ın, romanda, tanrıtanımaz maddeci bir tip olarak romana girip çıkan Tosun ile karşılaşması, romana, aynı neslin birbirine zıt zihniyetlerini karşılaştıran bir ortam oluşturken Samiha Ayverdi'nin yansıtıcı bilinci hâline gelen Cevat'ın sözleri, Tosun şahsında tanrıtanımaz maddeci tipin ağır şekilde eleştirilmesini içerir. Romanda

karşıtlık motifi içerisinde konumlandırılan Cevat ve Tosun arasındaki konuşma da Tosun'un Kaderinin iki dudağı arasında olduğunu söylemesi ve hiçbir şeye inanmadığı ve hiç bir şeyden korkmadığı için kaygısız ve neşeli olduğunu söylemesi üzerine Cevat onun tam da tersi bir durumda olduğunu söylerek, Sâmiha Ayverdi'nin kendi görüşlerini, Cevat'ın romandaki ateşli mizacına uygun bir tarzda aktarması söz konusu olur: “Bilakis sen, kendi kendinle mücâdeleden bir an kurtulmayan bir zavallısın... Sen, kendini aldatan ve hasta bir muhayyilenin doğurduğu sakat düşünceleri kendine beğendirmeye ve yine bunların doğruluğuna kendini zorla inandırmaya uğraşan bir fikir serserisisin. Düşüncelerine kendin inanmamışsın ki başkalarını inandırabilesin. Sen, inkâr ettiğin kaderden korktuğun için sağa sola çarpan, mezbûhâne neşenle kaygusuz görünmeye çabalayan bir parazitsin. Ben seni bilmez miyim hiç? Sen ve senin gibiler, geminin safrası gibisiniz. Hilkat sizi, muvâzeneyi temin etmek için tâ geminin dibine gömer ve üstünüze çıkar, oturur. Siz, hiçbir zaman bu hayat gemisinin safâsını süremezsiniz. Düşün ki, dünya ve bütün kâinat, nizâmını bir lahza sasırsa, cihan yıkılıp gider. Ya sen nesin, bu azamete karşı nesin sen? Ne vücûdun, ne varlığın, ne kıymetin var ki, milyonlarca senelerden beri kıl kadar bir bozukluk göstermeden işleyen yaratılış çarkını düzenleyen kuvveti inkâr ediyorsun? Düşün bir kere...” (Ayverdi, 2004a: 93) Diğer yandan İnançlı genç münevver tipi Doktor Cevat'ın, yüzeysel maddeci bir tip olan akranı, Doktor Hüsnü ile, “Gerçi Cevat Bey de düşünceleri çerçevesini kolay kolay aşmayan bir adamdır; fakat ikna edildiği takdirde, her ne bahâsına olursa olsun ısrarından vazgeçerdi. Halbuki Doktor Hüsnü'de, güneşi çamurla sıvamak isteyen garip bir hâlet-i rûhiye vardır.” (Ayverdi, 2004a:236 – 237) sözleriyle karşıtlık motifi içerisinde verilmesi,

yine bu kişilerin temsil ettikleri zihniyetlerin davranış biçimlerini nasıl şekillendirdiğinin yansıtılması bakımından önemlidir.

Tıpkı Doktor Cevat gibi, *İnsan ve Şeytan* romanında da Doktor Murat, inançlı genç bir münevver olarak, merkezî kişi Doktor Şevket Bey'e yetişmekte olan ün ve başarılarına rağmen, ihtirassız; şan, şeref ve îtibârı amaçlaştırmayan bir kişi olarak, mutasavvıf bilge tipi İsmet Hanım ile kendisi gibi inançlı genç münevver tipi olan Güzin'in zihniyet halkasında bulunan bir kişidir. Onun temsil ettiği yüksek değerler; maddeci, yoz bir tip olan Doktor adayı Ferhat'la karşıtlık motifi içerisinden yansıtıldığı bir roman kesiti yoluyla vurgulanır. Doktor Murat ile Ferhat'ın kadın bahsindeki düşüncelerinin karşılaştığı roman kesitinde, îmân sâhibinin hürmet, maddeci tipin nefret hislerine muhatap olan kadına bakış, bu iki tipin hayata madde ve mânânın bambaşka pencerelerinden baktığının ifadesi olur: Ferhat'ın kadın için: "hilkatin kusurlu bir eseridir ve nefret bile sırasında ona azdır." demesine karşı inançlı genç münevver Doktor Murat'ın yanıtı, İslâmiyet'in kadına bakışını da yansıtır bir tarzda olur:

"Adamın biri, Râbia Adeviye ismindeki arif vemütefekkir kadının yanında dünyâyı zemmediyormuş;o kadar ki ne kötülüğünü, ne vefasızlığını, ne alçaklığını, ne hiyânetini hâsılı söylemedik hiçbir fenalığını bırakmamış. Muhatabını sabırla dinleyen büyük kadın, "Yavrum demiş, eğer senin dünya ile alâkan olmasaydı onu bu derece kötüleyemezdin." (Ayverdi, 2005a: 29) Kadın da bir dünya değil mi Ferhat? Ona, nefretli ve vahşî bir alâka duyacağınıza, tabî ve hakîkî bir iştirak kursanız daha iyi değil mi?" (...) Kadın erkeğin yarısıdır, diyen Peygamberimiz, gene, kadın âkiller üzerine gâliptir,çünkü bunlar hissien huşunet ve kabalıktan perhiz etmiş ululardır, di Sonra Mevlânâ da: "Kadın Hakk'ın cemâlini aksettiren ışıktır. O sanki Haliktir

mahlûk değil..." demektedir. Biz erkekler, kadına dil uzatmakla, meşhur olmak için Zemzem kuyusunu kirleten kötü psikolojiye uyduğumuzun farkında olmuyoruz.” (Ayverdi, 2009b: 30) sözleri ile Doktor Murat’ın şahsında maddeciliğin mekanik anlayışının karşısına İslâmiyet’in mâkul bakış açısını koyar. Doktor Murat’ın olgun kişiliği, kıskançlıktan ve hırstan uzak mîzacı “Hayrettime rağmen, adıma yapılacak hastahâneyi, bahçesine konacak büstü, hâsılı şerefimi ebedîleştirecek bir hâdiseyi, kıskanmadan, altüst olmadan anlatıp geçtiği, tekrar ayaklarının çakılları karıştırmaya başlamasından ve tekrar gözlerinin Güzin’i beklemesinden belli.”(Ayverdi, 2009b:103) sözleriyle merkezî kişi Şevket bey’in dikkatinden verilir.

Doktor Murat’a benzer bir şekilde *Son Menzil* romanında “mütevâzi bir ailenin dar ve sâde muhitinde yetişmiş geniş ve yüksek bir zekâ”(Ayverdi, 2007a:22)olarak tanıtılan, genç bir mîmâr olan Aziz, romanda yoz, maddeci bir tip olan Sîret ile karşıtlık motifi içerisinden sunulur. Bu noktada, çağdaşlaşmak düşüncesine bakışın, maddeci tipte geçmişle bağları atmak; inançlı münevverde ise geleneği yeniden üreterek güncel değerler üretmek şeklinde olması dikkat çeker. Köşkün bahçesinde bülbülleri dinlemek için oturan Melek ve Aziz’e ,“ Bu modası geçmiş kuşlardan başka dinleyecek şey kalmadı mı Aziz Bey?” diyen Sîret ile Aziz’i bambaşka mîzacları yazar anlatıcının dikkatinden verilir. Buna göre, “Azizle Sîret, dertle derman kadar” birbirlerinden uzaktırlar. “Aziz’in yenilikte eskinin kıymetlerine sâdık kalmış genç başı, Sîret gibi her şeyi köksüzlükte bulmaya çabalayan bir adamla” anlaşılamaz. Aziz, “her eskilik kokusu olan şeyin kayıtsız şartsız atılmasını bir zaruret sanan” (Ayverdi, 2007a:83) akrânı Sîret’e : “Gül ve bülbül tekrar eski saltanatlarına sahip olmayabilir ve Türk zevki onları unutmaktan bir şey kaybetmez. Fakat bir eski bestenin vecdinden yeni bir ahenk meydana gelmezse, Türk san'atı ve zevki için bu

gerçekten kayıptır. Bize maziden uzayıp gelmiş bir sevk zincirinin asil sesi lazım... Köksüz çiçeği saksıya dikmez, vazoya koyarız; çünkü bir iki günlük ömrü olduğunu biliriz ve bu bir iki günden sonra da gideceği yer çöplüktür. Ondan ne başka bir gonca ne de mevsimden mevsime tazelenme ve çoğalma beklenebilir.” (Ayverdi, 2007a: 84) sözleriyle karşılık verirken, geleneksel değerleri önemseyen, çağdaşlaşmanın gerçek anlamını, millî, tarihî, kültürel birikimi yeni bir üslûpla yeniden üretmek olarak gören inançlı genç bir münevver çehresi çizmektedir. Melek ise, İstanbul’un, tarihî dokusunun derme çatma, tarih bilincinden yoksun, karaktersiz özetle köksüzleşmiş bir mîmârî yapılaşma ile bozulmaya duyduğu tahammülsüzlük ile saf ve sarsılmaz bir imânın sahibi olarak tanıtılarak (Ayverdi, 2007a: 46), Aziz ile aynı zihniyet halkasında yer alır.

Diğer yandan romanda, Şevket Bey’in kızı Güzin ise mîzac bakımından Murat’a benzeyen bir kişidir. Şevket Bey’in evine gelen akraba Jale ile ailesini “Elinizden gelen her iyiliği yapın; fakat evimizin içine bayağılık sokmayın!”(Ayverdi, 2009b:115) diyerek istemez. Annesinin Lâle’ye eşlik etmesi önerisini ise: “Benim refakatim onu memnun etmez, belki sıkar; bu işi Ferhat’a havale etsek, daha iyi olur,” (Ayverdi, 2009b: 115) sözleriyle yanıtlar. Güzin’in bu yaklaşımı, gerçekte, Sâmiha Ayverdi’nin romanlarında tipleri, “aynı cins olanlar ve olmayanlar” şeklinde,tasavvuf felsefesinin bakışına uygun bir tarzda iki ayrı halkada kurgulamasının bir yansıması olur. Aynı cins olmak, ruhların benzeşmesini, ezel tanışıklığı kurulan ünsiyeti işâret eder. Bu yaklaşım, Mevlâna’nın ““Ey âkil! sakın surete bakma, çünkü cinsiyet sırrı, surette değildir; suret, taş ve toprak gibidir. Cansız olanın cinsiyetten haberi yoktur. Cinsiyet, mânâ cihetiyle kalplerin benzeyişi, ruhların ezel bilişikliği ve akılların uygunluğudur.” (Mevlânâ)”(Ayverdi, 2009b:233)

şeklindeki ifâdesinde tanımını bulur. Bu anlamda *İnsan ve Şeytan* romanı öznelinde, İsmet Hanım, Doktor Murat, Güzin bir halkada iken; Jale, Ferhat ve Şevket Bey öteki halkada bulunurlar.

Ateş Ağacı romanında inançlı gneç münevver tipi yirmi beş yaşlarındaki Fransız muharrir Madame Juliette Maurain'dir.” merkezî kişi Cemil'in dikkatinden “Bir an gergin, uyanık ve ateşli, bir an düşünceli ve derin; bir an munis, muti ve sakın. Fakat her bir hâlinden, her bir tavrından zekâ ve tetkik kudreti taşan bir tip.” (Ayverdi, 2009a: 105) olarak tanıtılan bu roman kişinin, müslüman olup olmadığına dair bir açıklama bulunmaz. O, hiristiyen da olsa, kesin bir şekilde ve tasavvûfî bir duyuşla Allah'a inanan, olgun bir ruhun sahibi olarak yansıtılmaktadır. İnançlı bir münevver olarak, “ilim kollarını genişletmek, eşelemek, araştırmak hem zevk hem de boynumuzun borcu.” (Ayverdi, 2009a: 109) diye düşünmesi, diğer yandan, sözgelimi bir at yarışı teklifini “ “Yavrum, benlik tahrik eden şeref ve zevklerden hoşlanmam (...) Bana en ağır gelen duygu, senden daha üstünüm, demektir. Rekorla, iddia ile yükselişi küçüklük bulurum... Meşhur bir ressam, birgün bana: Hakîkî büyükler meşhur olmaya yeltenmeden meşhur olanlardır, demişti. Bence de, hayâtın seçkin ve zirveleşmiş simaları, şöhet iddiası gütmeden, cemiyetin seçimiyle meşhur olan kimselerdir. Kendi kendine gelen şeref reddedilemez; fakat şeref için iddiaya kalkışmak çocukça bir savaştır.” (Ayverdi, 2009a: 130) sözleri ile reddetmesi ve romanın akışı içerisinde, bu idealize görüşlerin pratik karşılıklarını yansıtması onu, olgun bir ruhun sahibi olan inançlı genç münevver tipi kılar.

Yolcu Nereye Gidiyorsun adlı romanda ise, merkezî kişi Adli'nin dayısının kızı olan, “ince güzel elleri, bir taraftan kalem, kitap arasında dolaşp dururken, diğer taraftan büyükannesinin değdiği noktaları da ihmâl etmiyordu. O, Jale gibi

söküklerini başkalarına diktirmiyor, odasının tozunu başkasına aldırıyor, hattâ iki gözlüğü üst üste takarak yemeni oyalayan ihtiyar komşunun yanma sokulup bu ince sanatı çalmayı bile ihmâl etmeyecek bir kadınlık hassasiyeti gösteriyordu.” (Ayverdi, 1997: 92) sözleriyle Adlî’nin dikkatinden yansıtılan genç Fahrûnisa ile onun kardeşi olan, “mert ve cesûr, kuvvetli; yerinde duramayan kabına sığamayan ve başı sıkıldığı zaman işini kolunun kuvvetiyle halleden (Ayverdi, 1997: 63); fakat “her şeye rağmen merhametli , bilhassa zayıflara karşı bir su gibi yumuşak olan” (Ayverdi, 1997: 86) Selâmi ve Adlî’nin Galatasaray okulundan arkadaşı olan Sinân inançlı genç münevver tipinin örnekleridirler.

Romanda, “Makedonya’nın barut kokan havası içinde büyümüş bir serhat çocuğu” olarak Adlî’nin dikkatinden sunulan Sinan’ın ,Samiha Ayverdi’nin hocası olan Kenan Rifâi’nin öğrencilik çağını yansıttığı görülmektedir. Samiha Ayverdi’nin yazarlarından biri olduğu Kenan Rifâi ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık adlı biyografik eserde (Ayverdi, 2003a) anlatılan, Kenan Rifâi’nin öğrencilik yıllarına ilişkin olayların, neredeyse hiç değiştirilmeden, aynıyla, romana Sinan’ın öğrenciliğindeki hâlleri olarak, epizotlar hâlinde yansıdığı görülmüştür. Kenan-Muzaffer arkadaşlığı ise romanda Sinan- Adlî arkadaşlığı hâlini alır. Bununla birlikte daha önce belirttiğimiz gibi, Samiha Ayverdi’nin romanlarıdna, mutasavvıf bilge tipleri ile inançlı genç münevver tiplerinde, Kenân Rifâi’nin mizacına ve yaşantısına dair motifler, bu tiplerin hepsine deymiş bir ruh gibi gezeğen hâlde bulunur. “zaptolamayan zekânın serpintilerinden,arkasında bir iz bırakarak geçip giden”, Öğrenciliği, “ doğrudan doğruya bir zekâ coşkuluğundan ibaret” olan yaramazlıklarla geçen (Ayverdi, 1997: 82) “teravîh namazından kaçarak kendisine uydurduğu arkadaşlarla gene müdürün bahçesinde oyun oynayan.” (Ayverdi,

1997:83) Kendisini beğenen kızlardan hep uzak duran Sinan'ın, “güzelliğe karşı mukavemet edememekte olduğu bir zaafı vardı. Her güzel şeyden ve güzellerden hoşlanıyordu. Ne ki bu içten temayül, başkalarının kabul ettiği mânâda tezahürler göstermiyor, bu suretle de onu uzun yıllar, mahallebici dükkânının sâdık bir ziyaretçisi olmaktan alıkoyup, başka kapılardan içeri sokmuyordu. Hattâ yol gösterenler, önüne düşenler olsa bile. O, birbirinin üstüne yığılan seneler içinde yalnız sevmeyi öğrendi. Bunu, farkında olmayarak benim kalıbımda deniyordu. ben, onun için bir merhale olduğumun farkında idim. (...) Bizim muhabbetimiz, bir arkadaş sevgisinin en hassas, en titiz, en temiz ve en yükseği idi. Başbaşa saatlerce konuşabiliyor, beraber olmak için saatlerce yol yürüyor, meselâ Ramazan'da gizlice oruç yemek için yürüye yürüye Kâğıthane sırtlarına gidiyorduk.” (Ayverdi, 1997:106) sözleriyle Adli'nin dikkatinden sunulan, güzellere düşkün olmak özelliği de tasavvuf felsefesinde, ruhun, aşkın kendisine ait olduğu en güzel ve tek gerçek sevgili olan Allah'a olan, ezelden verili yatkınlığı vurgulanmakta olsa gerektir. Sinan, “genç ruhunda yıkayıcı bir safvet taşıyan” (Ayverdi, 1997:96); “annesine bir cezb ve aşk derecesine varan muhabbetle bağlı, taşıyıcı büyük hamleler için yaratılmış”(Ayverdi, 1997:84) büyük bir yetenek olarak resmedilir. Romanda ham sofu tipi olan, çocukluğa ve gençliğe hınçla dudak büken, kızlara hayranlıkla bakan arkadaşlarını gazap ve şiddet dolu bakışlarla süzen, hızlı konuşulsa ihtar, gülünse ihtarla sohbeti soğutan, abus yüzlü Süleyman'ın, gezme sırasında Delâil-i Şerifi okumasına karşı Sinan'ın “Gezmelerde eğlencelerde böyle şey okunmaz,”diyerek tepki gösterişi onun mîzacının ham sofuluğa; taassupla gerçek hüviyetini kaybetmiş, şekli bozulmuş, başkalaşmış, gericilik hâlini almış îmân anlayışına tepkili; insan-ı

kâmil durumuna gelmeye istîdâdı olan saf ve derin bir duyuşa sahip, hür görüşlü, inançlı genç bir münevver olarak konumlandırmaktadır.

Romanlardaki tüm inançlı genç münevver tiplerinin, millî duyarlılık, tarih şuuru, medenî dünya görüşü gibi özelliklere sahip, hür düşünceli, ideal Türk gençleri olarak resmedildikleri görülmektedir.

4.5. Yozlaşmış Genç Tipi

Samiha Ayverdi'nin romanlarında, inançlı genç münevver tipine karşı, hayata yüzeysel bir bakış geliştirmiş, benmerkezcî, yozlaşmış genç tipleri dikkat çekmektedir. Hayatı tek boyutlu olarak maddî yönüyle kavrayan; yaşamına dünyevî arzu ve ihtiraslarıyla yön veren; hayatı zevk ve eğlenceden, günü yaşamaktan ibâret görüp hafife alan mizaclara sahip bu roman kişilerinin romanlarda genellikle inançlı genç münevverler ile karşı karşıya getirildikleri görülür. Bu yolla, yozlaşmış tiplerin, mutluluklarının çarpık bir zihniyetin üstüne geçirilmiş iğreti bir hâl olduğu vurgulanır. ikincisi yazarın, modernleşen bir yaşantıda özellikle gençler arasında önemini kaybeden gelenek görenekler, kültürel- tarihî değerler, millet ve tarih şuuru gibi kavramların önemini ve bu kavramların, yeni bir yorumla, toplumsal uygulama sahasına geri kazandırılması yolundaki görüşlerini dile getirirken yozlaşmış genç tiplerini, inançlı genç münevverler karşısında bir tahrik unsuru olarak konumlandırmasıdır. Yazar, tezat teşkil eden bu tipleri karşılaştırma motifinin değişik kullanımları ile – kimi zaman doğrudan yazar anlatıcının gözlemi ile kimi zaman sosyal çatışma motifini içeren karşılıklı konuşmalarla- karşı karşıya getirmese

de, romanlarda yozlaşmış genç tiplerinin ahlaksız, insanlığa aykırı, umursamaz, alaycı, tutumları; kısacası hâl ve hareketlerindeki menfî hava ve bayağılık; bu tiplerin fiillerinin art planı olan imânsızlık; nihilist eğilimler, pozitivist, maddeci dünya görüşü, ile birleşerek okuyucunun zihninde hemen kuruluveren bir terazinin bir kefesine olumlu fiiller ile îmânî; diğer kefesine maddecilik ve yozlaşmışlığı gruplandırarak koyar.

Yozlaşmış genç tiplerinin tanrıtanımazlığı idealleştirmedikleri de görülür. Bu, gerçekte onların, hayatı anlamlandırma çabasından uzak olmalarının bir sonucudur; dolayısıyla, zihnî bir etkinlik, aitlik duygusu ve taraftarlık isteyen bu gibi ısrarlı görüşleri de yoktur. Onlar, yanlış batılılaşmanın koflaştırdığı, hayatı geldiği gibi yaşayan tiplerdir. Allah inancına lâubâli bir yaklaşım geliştirirler. Görünürde ilgisiz oldukları mânevî, geleneksel değerlere karşı; tartışma ânında alaycı bir tavır aldıkları da görülür. *Batmayan Gün* romanında Doktor Hüsnü; *İnsan ve Şeytan* romanında Ferhat ve Lâle; *Son Menzil* romanında Sîret; *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı romanda Râmi, Rıdvan ve Jale yozlaşmış genç tipidirler.

Batmayan Gün romanında, Doktor Hüsnü, “hemen her kadına eğlenceli, neşeli saatler geçirten, masallarını, içtimaî aksaklıklarla, fazilet peçesi altındaki rezaletlerden toplayan mahir bir tip” (Ayverdi, 2004a:68) ‘tir. Sosyetenin verdiği davetlerde dolaşır, uçarı ve umursamaz, alaycı, eğlenceli bir tip olarak bulunduğu ortamlarda duyduğu dedikoduları başkalarına anlatmak gibi bayağı zevkleri olduğu “Girip çıktığı salonların dilden dile gezen, hatta elden ele dolaşan mâcerâ ve hikâyelerinin, Hüsnü'nün ağzında karikatürize edilmiş, hissi tahliller ve indî hükümler giymiş çehresini seyretmekten kim zevk almazdı ki?..” (Ayverdi, 2004a:68) sözleriyle ortaya konulur. alaycılığı “bir zekâ gösterişi telakki eden ve

kendisine çok yaraştıran” (Ayverdi, 2004a: 75), “İnkâr götürmez bir şekil ahengine sahip, mânâ kıtı” Bu genç adamın ruhunun “basit ve sevimsiz çehresini”, daha sonra insan-ı kâmil hâline gelecek olan merkezî kişi Aliye görür. Doktor Hüsnü her nekad rahat, neşeli bir tip çehresi çizse de iç dünyasında çelişik bir tiptir. Aliye’nin azametli kişiliğinden, Selma’nın sıradanlığına kaçır; Aliye’ye yavaşça saplantı hâline gelen bir ilgi beslerken, dışardan onu sözleriyle ya küçümser ve kötüler; ya da önemsemez görünür. Aliye’nin akranı olan kızlar için ise, “Hüsnü bir ideal” (Ayverdi, 2004a:69)dir. Onun geleneksel değerleri umursamayan, laubali, hemen samimi olmaya eğilimli, teklifsiz hâlinin, genel değer yargılarına göre kusur değil meziyet haline gelmesi söz konusudur. Yozlaşmış Genç Tipi Doktor Hüsnü’nün Allah inancına ilişkin görüşü: “Maamâfih bâzı bâzı ben de hâkim bir kuvvetin vücûduna inanacak olurum, fakat derhal tabiatın bir yaratıcısı varsa bundan bana ne? Onu niçin düşüneyim, niçin araştırayım? derim.” (Ayverdi, 2004a:71) sözleriyle kendi dilinden romana yansır. O, hayatı geldiği gibi, mümkün olan en yüksek hazzı sağlayacak bir tarzda yaşamaya bakar; varlık sorunu üzerine düşünmeye gerek duymaz. Hüsnü’nün, alaycı bir şekilde, Doktor Cevat’a, merkezî kişi Aliye için : Tebrik ederim Cevat Bey, bir meslektaş kazandınız; nişanlımın arkadaşı da sizin gruptan... Ben daha onu ilk görüşümde anlamıştım.” (Ayverdi, 2004a: 76) deyişi, yazarın tasavvûfî bağlamdaki, ruhları benzeşen kişilerin arasında hemen ünsiyet kurulmasını ifâde eden ‘cinsin cinse meyili’ düşüncesini hatırlatır. Gerçekten de Profesör Kerim Bey, Doktor Cevat ve Aliye; mutasavvıf bilge tipi, inançlı genç münevver ve kâmil insan hâline doğru kişilik dönüşümüne tanık olduğumuz bir karakter olmak üzere; aynı anlayış halkasında yer almaktadırlar.

İnsan ve Şeytan Romanında Ferhat ve Lâle'nin de yozlaşmış genç tipi oldukları ; Ferhat'ın nankör, benmerkezci, bir züppe; Lâle'nin ise ahlaksız, dengesiz, benmerkezci, şehvet düşkünü genç bir kadın tipi çizdiği görülür. Romanın merkezî kişisi Şevket Bey'in yiğeni olan Ferhat, 21 yaşında bir Tıbbiyelidir. Şevket Bey tarafından “İşte şu yanımda yürüyen genç ve yakışıklı adam, şalvarını, postalam kendi elimle çıkarıp bir evlât gibi göğsüme basarak yanıma aldığım, büyüttüğüm, okuttuğum çocuktur. Birkaç ay sonra onun da eline beklediği kâğıdı verecekler ve bize dedikleri gibi ona da Doktor Ferhat diyecekler.”(Ayverdi, 2009b:19)sözleriyle tanıtılan ve bir evlat gibi görülen Ferhat, “Kadın, hilkatin kusurlu bir eseridir ve nefret bile sırasında ona azdır.”(Ayverdi, 2009b:29) gibi çarpık fikirleri umarsızca savunur; mutasavvıf bilge tipi İsmet Hanım'ın Ferhat'ın anne ve kardeşinin bulunduğu köyü ziyaret etme önerisini ise: “yenge, beni listenizden siliniz, bu sıcak havada sinekli, pis, konforsuz köy evlerine gidemem.”(Ayverdi, 2009b:71) diyerek reddeder. Romanda, inançlı genç münevver tipi olan Doktor Murat ve Güzin'in edebiyat üzerine konuşmasına “– Gene mi edebiyat? Bırakın şu kuru lâfları şimdi... Öyle balık var ki, iki dakîkada üç tane tuttum. Haydi amca, haydi Güzin, haydi, çabuk olun, oltalar hazır gelin...”(Ayverdi, 2009b:86) diyerek tepki veren Ferhat, tıpkı *Batmayan Gün* romanında Doktor Hüsnü'de olduğu gibi mânâ kıtı bir adam olarak “–Güzelliğin bir rüzgârı vardır ki, bâzan kaşa göze isabet eder; aklîselîmin de bir gölgesi vardır ki bâzan insanın üstünde tatlı bir iz bırakarak geçip gider. Bu bizim Ferhat birinciye ne kadar geniş ölçüde mâlikse, maalesef ikinciden o derece mahrumdur.”(Ayverdi, 2009b:87)sözleriyle inançlı genç münevver tipi Güzin'in dikkatinden sunulur. Ferhat'ın köyden gelen kardeşini, köşkün bahçesinde oynadıkları bir oyunun sonunda, zorla tutup, “tekrar tekrar havlamaya mecbur

etmesi, canını yakarcasına tartaklaması”(Ayverdi, 2009b:128) romana yansırken, merkezî kişi Şevket Bey’in onu ihtâr etmemesi, kendi hâline bırakarak görmezden gelmesi dikkat çeker. Romanın ilerleyen kesitlerinde Ferhat’ın kendisini yetiştiren; kızı Güzin’den de çok sevip koruyup kollayan Şevket Bey’in eşini Lâle ile aldatması ve saygın yaşantısını; şan, şeref ve itibarını kaybedip, toplumun gözünden düşmesi üzerine, yozlaşmış bir tip olan Ferhat’ın, artık fayda bulamayacağı amcası ile olan râbitasını kestiği, ona karşı nankör bir davranış biçimi içerisine girdiği görülür: “Üstüme taş atan bütün eller belki mâsumdu, haklıydı; fakat Ferhat’ınki asla! Ben bu adam için yalnız bir amca mıydım? Bir kale, bir siper, bir kalkandım. O da bari hiç olmazsa hedef tutulduğum okların bir tekine olsun mâni olsaydı... Fakat nerede! Bizzat bu okların en zehirlisini atan onun eli işte. Beni bir soytarı, bir maskara, bir bunak gibi nasıl da kıyamadan teşhir ediyor, posaya, paçavraya çeviriyor?”(Ayverdi, 2009b:166) sözleriyle, Ferhat’ın bu tavrı, amcası Şevket Bey’in dikkatinden romana yansır.

Ferhat’ın çarpık fikirlerini önemsemeyip; kendisinden güçsüz konumdaki kişilere karşı takındığı, kimi zaman insafsız; kimi zaman alaycı, daima küçümseyici tavırlarını görmezden gelen Şevket Bey’in yiğeninin hışmına sonunda kendisinin de uğraması dikkat çeker: “Keskin ve insafsız dişini asıl etlerime batıran da kim? Etrafını el altından kışkırtıp üstüme salan, hep o koynumda büyüttüğüm adam!” Biraz evvel yanımdan geçerken en çiğ, en müstehzî sesiyle güya bir arkadaşına:

— Ne yapalım dostum, ya bu deveyi gütmeli, ya bu diyardan gitmeli...

Derken, yüzüme bakmayı da ihmal etmiyordu.”(Ayverdi, 2009b:238) sözleriyle Ferhat’ın nankörlüğü, bir olay kesiti içerisinden verilir.

Ferhat'ın, köşkün bahçesinde zorla havlattığı kız kardeşi zengin bir adamla evlenince, ona yazdığı mektupta: “Bilsen seni ne kadar özledim; eğer eniştemin banka işleriyle meşgul olmasaydım, ısmarladığın eşyayı bizzat kendim getirecek, bu vesîle ile de seni ve halamı görecektim.(...) Maamâfih bu fırsatı bulduğum anda beni karşınızda göreceksiniz.”(Ayverdi, 2009b:249) deyişi yine onun, menfaatçi, yozlaşmış kişiliğinin bir yansıması olur.

Romanda Lâle, Avrupa'da yetişmiş, memleketine, annesi ve İsmet Hanım'ın kardeşi olan üvey babası ile birlikte, biten servetlerinin mecbur bırakmasıyla dönmüş, hiçbir millî, dinî duyarlılık taşımayan, Şevket Bey'in ilk kez bir otel odasında görüp “bir akıl doktorunun himmetine muhtaç görünen düzensiz bir mahlûk”a benzettiği, şımarık ve küstah bir tiptir.Şevket Bey'in ona dair ilk izlenimleri “ Damdan düşer gibi konuşmasında, bacağına bacağına üstüne atmasında hemen kimsede görmediğim çirkin bir cüret ve terbiyesizlik vardı.”(Ayverdi, 2009b:114) şeklindedir. Lâle'nin, Ferhat'ın köyden gelen kız kardeşini burnu Marsilya'daki köpeğine benziyor diye ‘Şuşî’ diye çağıran, (Ayverdi, 2009b:117); bahçivani “yüzüne baksana, fil gibi burnu uzun, gözleri ufacak.”(Ayverdi, 2009b:157)diyerek hayvana benzetmekte gecikmeyen; köşke geldiği hafta, ağaçlara tırmanan, teklifsiz ve şımarık, utanıp çekinmek bilmeyen yozlaşmış tavırlarıyla dikkat çeken Lâle'nin dengesiz ve göz alıcı bir acayıpliğe sahip kişiliği yine Şevket Bey'in dikkatinden “...okşarken tırmalayan, severken ısırarak zâlim, müstehzî, inatçı, vahşî kadın... Sanki tabiat ona: Tuzak ol, av olma! diye doğarken kulağına fısıldamış.”(Ayverdi, 2009b:150) sözleri ile verilir.

Romanda Lâle'yi sınır tanımaz bir tip hâline getiren yozlaşmış kişiliğinin onu, şehvî arzularının peşine düşürdüğü de görülür. O, Şevket Bey'e aşkını ilân eder ve

bu tavrında ısrarcı olurken, yazarın onu psikolojik boyutu ile birlikte ele almaması, iç çatışma ve konuşmaları ile, ruhsal buhranlarının romana yansıtılmaması, onun romanda ancak olay akışını değiştiren fiilleriyle var olması, dikkat çeker.

Yazarın bu tavrının okurun dikkatini, Lâle'nin bir tür garabet arzeden acayip kişiliğinden; asıl mesele olan, mânevî bünyesinin inşâsını gereksiz bulup, mesleğine yoğunlaşmayı tercih eden Şevket Bey'in yanılıgına çekmektir. Şevket Bey'in ikilemli ruh hâli; tercih boyutunda daima trajik bir çehre alan yaşantısı ve birbiriyle çekişen düşünceleri; andan ana değişen, darmadağınık duygu dünyası, Şevket Bey'in yaşadığı trajediyi yansıtır bir şekilde, onun psikolojik plandaki yaşantısını aydınlatır bir tarzda verilirken, Şevket Bey'in durumunun çarpıcı bir şekilde anlatılması amaçlanır. Buna karşılık Lâle, yalnız bir araç olarak, fiilleriyle olaylara yön veren; daima Şevket Bey'in sanılarıyla romana yansıyan; fakat rûhî boyutu işlenmeyen bir tiptir.

Lâle'nin yozlaşmış kişiliğinin onu getirdiği son nokta, Şevket Bey'e aşkını ilânı ile olur; fakat bu aşk ilânının, tasavvûfî bağlamdaki mecâzî aşkın safvetinden yoksun olduğu da “Eğer nefsin şehveti aşk olmuş olsaydı, eşek ve öküz, âlemde âşıkların baş defterine yazılırdı.” diyen büyük insan ne doğru, ne doğru söylemiş. Lâle de, yüreğinin ateşine tahammül edecek mevzii bulamayarak, onu akıbet bir ihtiyarın gönlü mihrakına teslim eden şeydâ kadın tipi değildi. O da ben de şehvet ocağının yalımını ziyâde eden birer odun parçasından ibarettik.”(Ayverdi, 2009b:184) sözleriyle dile getirilir. Romanda Lâle, gemi aزیya almış duygulara sahip, hiçbir ahlakî değere sâhip olmayan, şehvet düşkünü, şımarık yozlaşmış bir tip olarak ortaya konmuştur.

Ateş Ağacı romanında, Cemil'in yengesinin, İstanbul'dan gelen, tüm merakı gezip eğlenmek, girdiği ortamlarda dikkat çeki, ilgi görmek olan bayağı bir tip olarak çizilen Nerime, merkezî kişi Cemil'in dikkatinden, 'gezmiş, görmüş fakat bunları hazmedememiş, bir mahluk' olarak sunulur. Romanda Nerime, 'fikir, söz, jest ve gülüşleri' ile bayağı bir tip olarak yer alır. Romanda, Nerime'nin derinlikli olarak incelenmesi söz konusu değildir; Buna rağmen, Nerime'nin üzerinde duruşumuz onun romandaki varlığı ile birincisi, Cemil'in karısı Kadriye'nin saflığını vurgulamak; ikincisi ise, âşık olduğu kadın olan Juliette'nin çok çeşitli yönleri, zıtlıkları kendisinde ahenkle birleştiren kişiliğinin karşısında; yine çok çeşitli yönler barındırmakla acayipleşmiş, garabet arzedan kişiliğinin; bu iki durum arasındaki bağdaşmaz farkların sergilenmesi noktasında işlevsel olmasıdır. Buna göre, yozlaşmış tip Nerime, saf ev kızı tipi Kadriye ve inançlı genç münevver tipi Juliette'yi karşılaştırmalı olarak inceleme gereği doğmaktadır:

Kişilerin karşıtlık motifi içerisinden sunulmalarıyla, romandaki işlevlerini gerçekleştirmeleri sağlandığı görülmüştür. Yazar böylece hem temelde durağan özellik taşıyan insan kişiliğine özgü benimsenilmesi ya da reddedilmesi arzulanan niteliklere olay kesitleri ve durumlar içerisinde işlerlik kazandırır hem de kişilerin yüklendiği değerleri misaller üzerinden verip; karşıtlık ilgisi ile işleyerek onları soyut düzlemde somut düzleme taşır.

Ateş Ağacı romanında, yazar, Cemil'in mânevî arayış sürecindeki ruhî dönüşümünü ve kişiler üzerinden geliştirdiği, sürece dayalı farklı algıları dikkâte sunarken karşıtlık motifinden çokça faydalanmıştır:

Cemil kendisiyle romanın güncel olayları içerisinde yer almayan, Cemil'in sade, düz bir hayata kavuşma arzusunu simgeleyen karısı arasındaki imkânsız

kavuşmayı şu misâlle anlatır: “Acaba bir heykeltıraş gibi senin yumuşak ruhunu kendi ellerimle işlesem, göze yorgunluk verecek kadar düz ve arızasız ruhuna girinti çıkıntı koyabilir miyim? Hayır, bin kere hayır... Deniz ortasındaki bir adanın içinde tatlı su çıkıyor, denizin tuzlu suyu ile karışmıyor ve bu iki su birbirinin evsâfını değiştirmiyor. İki ayrı terkipten olan kimsenin de aralarında öyle aşılmaz bir berzah vardır ki ne kadar yaklaşırsalar birleşemez, ne kadar söyleşseler anlaşılamazlar. Sen, özenilerek yontulup şekillenmiş bir kadehsin; fakat boş, bomboş bir kadeh... Ben, yanan ve kuruyan dudaklarımı bu boş kadehle avutacak adam değilim. ”(Ayverdi, 2009a:67)

Cemil kısa bir zaman içerisinde ‘kendi varlığını Juliette’nin varlığına karışmış’ bulur. Jüliette’ye duyduğu aşkı anlatmada verdiği misaller ile yukarıda alıntılanmış olduğumuz, karısı Kadriye ile arasındaki mânevî ayrılığı anlatmada verdiği misâller dikkate değer olup yazar böylece, bu iki kadını dolaylı olarak karşıtlık motifi içerisinde konumlandırmış, kendi değişen algısını yansıtmış olmaktadır: “Bazen iki insan arasında, bostanları birbirinden ayıran çitler gibi kolay aşılın sathî mâniler olur. Bunların ortadan kalkması, uçurum gibi, hendek gibi atlanması müşkülâtlı ve zahmetli değildir. Bir taraftan bir tarafa geçmek, sâdece bir hamle meselesidir. Hâlbuki Madame Maurain’le benim aramda, iki komşu tarlayı bölen çalı çırpı bile yok.(...) O, başlıbaşına zıtlarla âhenk bulmuş bir dünya. ” (Ayverdi, 2009a:110) “Damla damla dolan bir kadeh gibiyim; o, bu kadehi kendi eliyle doldurduğunun farkında değil. Bu sarhoş edici mâyiin altında daha fazla durmamalıyım.” (Ayverdi, 2009a:120)

Diğer yandan Cemil, yozlaşmış bir tip olan Nerime için ‘havai fişek’ derken Juliette’e ‘kayar yıldız’ı misal gösterir:

Ferhat Bey’in baldızı Nerîme için: “ Zekî, malûmatlı, güzel ve şuh. (...) fakat ziyâde mağrur, ukalâ ve haşin(...) İşte bu vasıfları yüzünden ona, akıllı, diyemiyorum da, yalnız zekî diyorum. Bence akıl, akla yakışmayan çirkinlikleri ezebilmekle sabit olur(...) Ben, garabetle sivrilmek isteyen tiplerden tiksiniyorum.(...) Bunlar tıpkı havaî fişekler gibi yükselerek, renkleri ve şekilleriyle göz kamaştırmaya vakit kalmadan da çabuk söner ve yere düşerler. Hatta sırasında, üç beş gün evelki hayranlarının ayakları altında ezile ezile unutulup, silinirler.” (Ayverdi, 2009a:91)

Juliette için: “ ... ben bu kadını zekâsına, bilgisine ve güzelliğine, bir kayar yıldızın, göz açıp kapayıncaya kadar, bir yandan bir yana uçuşunu seyreder gibi bakıyorum, o kadar. Şüphe yok ki plastik güzelliği, sun’îlik ve lâubalilikle sakatlanmamış zekâsı, fikirleri ve dirayeti, bir mıknatıs kuvveti taşımakta. (...) Bu kadın her kımıldanışında renk değiştiren billûrdan bir prizma gibi.”(Ayverdi, 2009a:110-111)

Cemil’in Nerîme’yi değerlendiren getirdiği misal, Nerîme’nin ve Jüliette’in ruhî terkiplerine açılan bir karşılaştırmayı getirir. Burada yazarın, Jüliette ve Nerime’yi karşıtlık motifi içerisinde verirken, apaçık bir karşılaştırmadan sakındığını görmekteyiz.

Yazar, Jüliette-Nerîme; Kadriye-Nerîme; Kadriye-Juliette karşılaştırmasını yaparken, romana bu kişileri karşı karşıya getirecek dilimler yerleştirmedeği ve onları aynı mekân içerisinde konumlandırmadığı gibi; onların kişiliklerini doğrudan karşılaştırarak tahlil etme yoluna da gitmez: Kadriye’nin kişiliğini, Juliette’in kişiliğine vuramaz da; karşılaştırmayı, Juliette’in karakterine özgü mefhumlarla Kadriye arasında yapar.

Karşılaştırmaların doğrudan doğruya değil, kişiliklere özgü mefhumların misallere yüklenmesi yoluyla yapılması, kutsallık atfedilen değerlerin rencide edilmemesi için geliştirilmiş bir yöntem olarak düşünülebilir.

Karşıtlık motifini kuran bağlam ve misaller:

Roman kişisi	Bağlam	Misâl
Kadriye	Ruhî terkip	“göze yorgunluk verecek kadar düz bir heykele benzeyen ruh” (Ayverdi, 2009a:65), “boş bir kadeh”(Ayverdi, 2009a:67) “mevsimin ilk serin rüzgârıyla yaprakları kavrulan, kuruyan nebat”(Ayverdi, 2009a:64)
Jüliette		“yüksek bir sanat âbidesi”(Ayverdi, 2009a:111), “sarhoş edici mâyi” (Ayverdi, 2009a: 128) “renk değiştiren billurdan bir prizma “(Ayverdi, 2009a:111) “zıtlarla ahenk bulmuş bir dünya”(Ayverdi, 2009a:110)
Kadriye	Cemil’e olan ruhî yakınlık	“Yanyana akıp karışmayan tuzlu ve tatlı su, aralarında berzah olan iki ayrı terkip” (Ayverdi, 2009a:67)
Jüliette		“Arada değil hendek bir çit dahi olmayan iki bostan “(Ayverdi, 2009a:128)
Kadriye	Etki	“uçuşkan yonca kokusu, göz kamaştıran güzellik” (Ayverdi, 2009a:67)
Juliette		“bir kayar yıldızın, göz açıp kapayıncaya kadar, bir yandan bir yana uçuşu” (Ayverdi, 2009a:111)
Nermîme		“Renk ve şekilleriyle göz kamaştıran; çabuk sönüp yere düşen, hayranlarının ayakları altında ezile ezile unutulup, silinen havai fişek” (Ayverdi, 2009a:91)

Yolcu Nereye Gidiyorsun adlı romanda ise, merkezî kişi Adlî'nin ikiz kardeşleri Rıdvan ile Jale ile amcasının oğlu Râmi, yozlaşmış genç tipi konumundadırlar. Bu roman kişilerinde, yanlış Batılılaşmanın koflaştırdığı gençlerin yansımasını bulmak mümkün olmaktadır. “İkiz çocuklarını seven, fakat onları yetiştirmesini bilmeyen” (Ayverdi, 1997:10), “Tanzimat kitabının iki zavallı izahı” (Ayverdi, 1997:89) olan anne ve babanın ikiz çocuklarından Rıdvan ‘parasız mirasyedi’, Jale ‘Beyoğlu bebeği’(Ayverdi, 1997:25)’dir. Hiçbir millî duyarlılık taşımayan, yabancı hocaların elinde büyümüş, geleneksel değerlere küçümseyerek bakan, yanlış batılılaşmanın yozlaştırdığı gençler olarak romana yansılar. Adlî'nin “Ablacığım,” hitabına Jale'nin: “Aman budala çocuk, ağabey, abla da ne demek? Madrnazel seni ayıplıyor; Avrupalılar birbirlerini isimleriyle çağırırlar..” deyişi ve boynunda, Napolyon'u at üstünde resmeden kabartma bir kolye taşıması bu bağlamda dikkat çeker. Erkek kardeş Rıdvan ise “...vakit vakit mektepten kaçmakta, ağzında çirkin bir ispiрто kokusu ve bulanıkça bir kafa ile eve gelmekte; bazen de hastalık bahanesiyle günlerce mektebe gitmeyip evde kalarak arkadaşlarıyla vakit geçirmekte”(Ayverdi, 1997: 21)'dır.

“Kardeşlerim olura olmaza gülüp eğlenirken, onları güldüren şeylerin beni de güldürmesini ne kadar ister, fakat bütün gayretlerime rağmen tebessüm bile edemezdim,” (Ayverdi, 1997: 12) diyen merkezî kişi Adlî'nin kişiliğine tezat teşkil ederek, onu aydınlatma, vurgulama işlevini yüklenen; hem de yanlış batılılaşmanın çoraklaştırdığı bir neslin temsilcisi olan bu gençlerin, Adlî'nin hayat hikâyesi çerçevesinde, küçük yaşlardan yetişkin birer genç insan olmaya uzanan süreçte, her yaşta, yozlaşmış tipin davranış biçimleriyle özdeşleşmiş oldukları görülür. Adlî kardeşlerini “Rıdvan'la Jale, körebe oynar gibi gözleri bağlı olarak nöbet değiştire

değiştire ortada dolaşan anamla babamın bir türlü yakalayamadıkları iki kurnaz oyuncu idiler.” (Ayverdi, 1997: 100) sözleri ile tanımlar.

Adlî'nin dikkatinden Rıdvan, “Hoyrat, atılgan, bencil bir küçük adam olarak büyüyen, paradoksa kaçan zekâsı, tashih ve tedâvî göreceği yerde, alkışlanmış, teşvik edilmiş olduğu için tutacağı yolu şaşırmış” bir gençtir. Geleneksel, mânevî hiçbir değer yargısının kemendinin tutamadığı Rıdvan'ın lise yıllarında bir kumarbaz hâline gelişi: “mektebinin bodrumunda son meteliğine kadar kumar oynadıktan sonra, bu işe saatini ve paltosunu da feda ederek izbeden çıkarken yakalanmış ve suçu tekrarlanmış olduğu için de mektepten koğulmuştu. Eve de çok defa gelmiyor ve geldiği zamanlar sarhoş, dermansız, sızıp kalıyordu.” (Ayverdi, 1997:93) sözleri ile Adlî'nin dikkatinden yansır.

Jale ise “beşikten gelen çetin, yolsuz, mütecaviz hislerden terkip olunmuş bir duygu cümlesine sahip”, “Dâima yaşından bir kaç sene ileri olan zekâsına, şımartıcı bir güzellik de eklenmiş bulunduğundan, bu yaradılış imtiyazlarıyla ana ve babasını son zerrelere kadar büyülemiş” bir tiptir. “güleceği yerde haykırmasına, kabul edeceği yerde reddetmesine tabî gözle bakılan” (Ayverdi, 1997:26), arzularını yerine getirmek için herkesin seferber olup gökten çâre indirdiği, şımartılmış, alıngan, kibirli ve küstah, yozlaşmış bir tiptir.

Merkezî kişi Adlî'nin amca oğlu olan Râmi, önemli bir devlet adamı olan babasına yaslanarak yaşayan, ahlakî değerlere sahip olmayan, zorbaca tavırlarla etrafını yıldırان, gammaz, serseri, “İstanbul'un yaka silkdiği”, ailesinin servetine güvenerek tahsîle gerek duymamış olan, “tecrübeli bir hovarda” dır. Adlî'nin kardeşleri ile aynı anlayış halkasında bulunur. Rami, “Beyoğlu'nun en belli başlı eğ-

lence yerlerini keyfi için angaje edip gününü gecesini oralarda geçiren, sonra babasına, onun bunun aleyhinde gelişi güzel raporlar getiren” (Ayverdi, 1997:21) bir kişidir.

“ Köse Rami diye anılan ve çirkinliği dilden dile gezen bir adam” olan Rami, Anne ve babasından sızdırdığı paralarla, özel arabası içinde ve etrafı kalabalık bir dalkavuk halkası ile çevrili olarak gezer. Adı türlü ahlaksızlıklara karışan; başı boş Rami’nin, bir süre sonra, kumarhanelerden ve esnaftan haraç keserek yaşamaya başladığı görülür. II. Meşrûtiyet’in ilânı üzerine ise, annesinin mücevherlerini alarak Avrupa’ya kaçar.

Rami, yanlış Batılılaşma ile toplumsal uygulama sahasınının dış çeperine düşen mânevî değerlerden geride kalan boşlukta yetişmiş, koflaşmış bir insan kütlesinin temsilcisi olan yozlaşmış genç tipi olan, köksüz türedi, züppe bir genç olarak romandaki yerini alır.

Son Menzil romanında ise Sîret, karısının başarısı sayesinde şöhret, itibâr ve saygın dostlar kazanmış, ahlakî değer yargıları zayıf, çapkın, bayağı bir kişidir: “Sîret evlenmeden evvel, üçüncü derecede roller alan ve bunlarda da muvaffakiyet gösteremeyen bir artistti. Halbuki o zaman bu zaman, san'at âleminde bir arpa boyu yol alamamış bulunmasına rağmen, Seniha'nın kocası olmasından dolayı hiç değilse, içtimaî vaziyeti irtifa kazanmış, muhîti en kibar sınıfın rağbet ettiği bir merkez olmuştu.”(Ayverdi, 2007a:76) şeklindeki açıklama ile Sîret’in karısının başarısına yaslanan; buna rağmen türlü ahlaksızlıklarla, önüne çıkan güzel kadınlarla yakınlık kurarak, eşini küçük düşüren bir tiptir. Karısına ‘sevgilim’ şeklindeki hitabı üzerine aldığı cevap: “Şu her tesadüf ettiğin kadına kullandığın tâbiri bir daha bana söyleme.

Her kadın senin sevgilindir.” (Ayverdi, 2007a: 75) olur. Sîret’in mîzacını ortaya koyar. Sîret’in karısının ünlü ve başarılı bir artist olmasıyla rahat bir yaşantıya kavuşmuştur. Sîret romana özellikle ahlakî zaafı ve geleneksel değerlere karşı takındığı alaycı, küçümseyici tavır ile girer. Sîret’in, samimiyetle benimsediği ve ardından gittiği hiçbir ilke yoktur. O, eğlencesi bol ortamlarda bulunan; menfaat bulduğu, çevresi geniş kimselerle birlikte olan; yalakalı bir ağız alışkanlığı hâline getirmiş, alaycı, iki yüzlü, bayağı, yoz bir tiptir.

“Her meclise intibak eden, her tempoya ayak uyduran, her cereyana sürüklenen, en garibi her büründüğü kaftanı kendi ölçüsüne elverişli bulan bu adam, kâh işret âlemlerinde çiftetelli oynar, kâh kır eğlencelerinde kuzu çevirir ve bu tip eğlenceleri, muasır zevklere tercih ettiğini söyler, kâh viskili, kokteylli ziyafetlerde rakının avamı bir zevk vâsıtası olduğunu ileri sürer.

Sîret, ekseri yardım birliklerinde âzadır; çünkü içtimaî teşekküllere mensubiyet gururunu okşar. Ama kendisini halka el uzatır gösteren bu adamın, en yakınlarına dahi yardımını dokunmaz. Fikir adamlarının karşısında hürmetkar bir sükûta varır, san'atkârlara ve edebiyatçılara hayran görünebilir, siyâset ve iş adamlarına yaltaklanır. Fakat ellerinden alkış izleri silinmeden de, dudakları hor görme ve istihza için harekete geçebilir. (...) Hâsılı o, dağdan düşmekte olan bir taş parçası gibi şuursuzca baş aşağı koşmaktadır. Bu sukutun telâşı arasında kendini çarparak biraz durup soluk aldığı tek nokta, kadınlardır.”(Ayverdi, 2007a:78 – 79) sözleri ile onun mîzacı ortaya konulur.

Sîret’in arif tipi Okçu’nun fikirlerini “ ağdalı” bulması ve inançlı genç münevver tipi Aziz’i “eski kalmış genç bir kafa” (Ayverdi, 2007a:91 – 92) diye

tanımlaması dikkat çeker. Yazar anlatıcının ifadesi ile o “şahsiyetsizlik hastalığına” tutulmuş, yozlaşmış bir tip olarak romana yansır.

4.6. Tanrıtanımaz Materyalist Tipi

Samiha Ayverdi'nin romanlarında, tanrıtanımazlığı bir ideal olarak benimseyen; insanın irade ve aklıyla yaşamına yön verebileceğini; maddenin fikrin çıkış noktasındaki biricik neden olduğunu savunan tanrıtanımaz materyalist tiplerinin varlığı dikkat çeker. Bu tipler, yozlaşmış genç tiplerinden farklı olarak, bir iddia sahibidirler. Bazen mutasavvıf bilge tiplerinin, bazen de inançlı genç münevverlerin karşısında bir cephe oluşturarak hem îmân sahibi kişilerin hayata ve varlığa bakışlarındaki duruluğu, karşılaştırma motifi içerisinden vurgulamış olurlar; hem de uğradıkları trajik sonlar, insanın kaderi üzerinde hüküm sahibi olamayacağını gösterir bir tarzda , görüşlerini geçersiz kılar.

İnsan ve Şeytan romanında, bir zamanlar “Dârülfünûn'un "riyâziyât-ı âliye" müderrisliğini yapmış bir âlim kişi”(Ayverdi, 2009b:4) olan Sürûrî Bey, tanrıtanımaz maddeci bir tip olarak, romanın mutasavvıf bilge tipi olan yiğeni İsmet ile daima fikrî bir savaş hâlinde görülür: “...maneviyat denen şey, iptidâî kafaların ceza kânunudur; halbuki ilim adamları, yâni zamanlarını beşeriyetin menfaati yolunda kullanan kimseler için bu zihniyet, hem lüzumsuzdur, hem de ayak bağıdır.”(Ayverdi, 2009b:4 – 5) diyen Sürûrî Bey, İsmet Hanımın, beşeriyetin, metafizik platforma dayanan, ruhun varlığının dayandığı kökler olduğunu söylediğinde Sürûrî Bey'in tepkisi: “– Evet bence de beşeriyet için bir kök var; fakat bu bir avuç topraktan ibaret. Biz insanlar, başı ve sonu bir avuç toprak olan mahlûklarız; ne bundan evveli var ne de sonu...”(Ayverdi, 2009b:5) şeklinde olur.

Sürûrî Bey, “akıl ve ilimden üstün hiçbir kuvvet tanımayan” (Ayverdi, 2009b:12) Sürûrî Bey’in romanda hatırlanmış bir kişi olarak yer alan, mutasavvıf bilge tipi Halim Paşa ile tartışmalarına da zamanda yapılan geriye doğru genişletmelerde yer verilir. Halim Paşa, kendinden az yaşlı Dayı Sürûrî Bey’in tanrıtanımzalığı için: “Bu akıl ve ilim ona haydut oldu, keşke hiçbir şey bîimeseydi de hilkata kafa tutmak akılsızlığından uzak kalsaydı...” derken Sürûrî Bey: “ Bir gün gelecek ki, riyaziye her meçhulü halledecek; müspet bilgilerden başka şey içinkafanı boş yere safsata ile yorma. Riyaziye sizin metafiziğinizi ayağının altına aldığı gün, ilim de ölmez zaferini ilân edecektir. Bunu, biz âlimler yapacağız, evet yapacağız.” (Ayverdi, 2009b: 59) şeklindeki iddialı sözleri dikkat çeker.

Yazar’ın Sürûrî Bey’i, yalnız merkezî kişi Şevket Bey’in karısı olan mutasavvıf bilge tipi İsmet Hanım ile değil; romanın güncel olayları içerisinde bulunmayan Halim Paşa ile de karşı karşıya getirmesi, hem Sürûrî Bey’in, iflâh olmaz bir tanrıtanımaz-materyalist olarak, tip özelliğini keskinleştirmekte; hem de Şevket Bey’in öteden beri îmân ve îmânsızlık ekseninde süren fikrî bir çatışmanın tarafsız izleyicisi konumunu kuvvetlendirmektedir.

Sürûrî Bey’in son yıllarındaki durumu, “Sanki ne ateşli nutuklar söyleyen ne dünyâya sığmayan o değilmiş gibi, bir noktaya ben-zemiş olan toparlanmış, topraklaşmış vücûdu ile sakın sakın oturur.”(Ayverdi, 2009b:13) sözleriyle dile getirilirken, Sürûrî Bey bu son halinde dahi :“—Talebelerim de vefasız çıktılar; hepsine konferansım için davetiyeler gönderdiğim halde hiçbiri gelmedi. Halbuki onlara ilme tapmayı öğretecektim...”(Ayverdi, 2009b:15) demektedir. Sürûrî Bey’in ölümü bir son olarak görmesinin bir sonucu olarak, sonu trajik bir nitelik kazanır. O, yarı bunamış bir halde, hastane de bulunurken, ölmek düşüncesini kabullenemez:

“– Korkuyorum Şevketçiğim; ölmekten, yılanlı, çiyanlı topraklardan korkuyorum. Yaşamalıyım, benibütün cihan bir araya gelerek yaşatmalı, hayâtımı uzatmalı., dedi.

Benim gibi bir istîdat, kaç asırda yetişir? Daha eserlerimi tamamlamadım, daha yapacağım işler bitmedi; ölmek istemiyorum, Ölmek istemiyorum. Ne duruyorsun? Hekim değil misin, beni kurtarsana.. hayâtımı uzatsana! Servetim, îrâdım sizin olsun, hepsini alın, bana ömür lâzım, onu istiyorum, onu verin!”(Ayverdi, 2009b:107) der. Buna karşılık, romana, Sürûrî Bey’in ters bir yansıması olarak giren, Şevket Bey’in muayene ettiği yaşlı bir adamın, ölüme, özgürlüğe kavuşmak, plan değiştirerek bedeninin yükünden kurtulmak, şeklinde algılaması, îmân sahibi bir kişinin tevekkülü ile aynı ölümün maddeci bir kişi için trajik bir bitiş olmasını vurgulayan karşılaştırmalı bir anlatım içerir. Buna göre Sürûrî Bey: “Ölümü kim ister? İyileşince ilk işim bu zulmü yeryüzünden kaldırmak olsun. Bilmem ki, göz göre göre balçıklara, çamurlara karışmak, yok olmak, bu hangi zâlim aklın îcâdı? Madem ki ölecektik, niçin doğduk? Fakat ölmeyeceğim, dayanacağım...”(Ayverdi, 2009b: 108) derken, yaşlı hasta adam: “Ölüm, cismânî zevklerin nihayet bulunduğu bir menzildir ki, bu zevkin bittiği demde rûhânî bir zevk ve muhabbet başlar. Bu hastalık bir bahane oğlum. Allah'ım beni kendine çekmek için bu derdi ayağıma bağ koydu. İşte bu bağı koparmak için ağlıyorum, yalvarıyorum, diyorum ki: Rabbim,niçin beni bekletiyorsun?”(Ayverdi, 2009b:122) der. Böylece, Sürûrî Bey romanda, aklın, ilim ve iradenin her zorluğun üstesinden geleceğine inanan tanrıtanımaz bir maddeci olarak yerini alır.

Tıpkı Sürûrî Bey gibi, *Batmayan Gün* romanında Kimyager Tosun,bu kez yeni neslin bir üyesi olarak, daha uzun yaşamının çarelerini arar. Romanda, inançlı genç

münevver tipi Doktor Cevat ile tartışması, karşıtlık motifi içerisinden inanç-inkâr eksenli bir çatışmayı gözler önüne serer:

“--- Haberin var mı, ben şimdi çok yaşamak için çâre arıyorum; muhakkak bulacağım ve insanın isterse uzun bir ömür yaşayacağını da kendim çok yaşamak suretiyle ispat edeceğim, dedi.

—Ya, ne âlâ! Muhakkak öyle mi?

—Muhakkak!

—Muhakkak diyebilmek için kader buyruğunun sahibi olman lâzım...

— Kader... Kader de ne demek? Benim kaderim iki dudağımın arasındadır. Hayâtıma nasıl bir program çizersem, kaderim odur benim...

--- Demek ki sen, hâlâ kendi irâdenin üstünde başka bir irâde tanımıyorsun?

--- Ne münâsebet? Ben, maddeden başka hiçbir varlık tanımam. İnsanda da maddenin üstünde akıl kuvveti olduğu için nasıl olsa ona hükmedebilir. (Ayverdi, 2004a:92)

Bununla birlikte Doktor Cevat’a “hayatta kayıtlarınız, ölçüleriniz, hudutlarınız var.” diyerek küçümseyen ve hayatta hiçbir kayda bağlıolmamanın verdiği rahatlıkla yaşadığını söyleyen, “Mantık... Delilerin zinciri... Delileri bağlayan ve korkutan umacı... Benim hayâtım kayıtsız, intizamsız, başı boşdur. Hayâtımın mihveri intizamsızlıkve kayıtsızlıktır” (Ayverdi, 2004a: 91) diyen Kimyager Tosun’un tanrıtanımaz, maddeci kimliğini, anarşist bir söylemle de birleştirdiği görülmektedir. Romanın sonunda, "Benim kaderim iki dudağımın arasındadır," diyen

Tosun'un bir trafik kazasında öldüğü haberi, yazarın bu roman kişinin görüşlerini uğradığı son ile geçersiz kılmasını içerir.

4.7. Şüpheci Tipi

Ayverdi'nin romanlarında, hayatı ve insanın varlığını anlamlandırma uğraşısında, akli temel alan, felsefî sorgulamalarla, akli hesaplarla varlık sorununu çözme gayretinde olan roman kişilerinin varlığı dikkat çeker. Bu kişiler ya kitabî bilgilerle vardıkları çıkarımların, sonuca götürmeyen yığını arasında kaybolarak; ya da şüphenin kendisini anlamının aracı kılmaları nedeniyle, sorulardan yanıtlara değil yeni sorulara ulaşan, bir çabalama içinde resmedilirler.

Ateş Ağacı adlı romanda Uşak Salih ile benzer algılama düzeyine sahip olan; fakat hayatı kalbi bir inançla değil kitaplardan edindiği gelişmiş güzel bilgilerle çözmeye çalışan kitapçı İzzet Efendi şahsında yalnız kitabî bilgilerle ve akıl yoluyla hayatın tam olarak algılanamayacağı fikri ortaya konulmuştur. 'İzzet Efendi, kitapçılığı, ticâretten ziyâde zevk için yapan, değerli eserleri büyük paralar vererek satın alan ve dükkânında bir ticarethaneden ziyâde ağırbaşlı bir kütüphane edası olan bir kişi'dir (Ayverdi, 2009a:69). Hemen her eline geçen kitabı okumak başlıca zevki olan İzzet Efendinin hayat felsefesi, buralardan devşirdiği bilgilerle, elastik bir hat gibi durmadan sağa sola kıvrılır ve şekil değiştirir.

İzzet Efendi, "Şimdiye kadar binlerce kitap okudum, fakat hemen hepsi de insanların ruhları gibi hasta ve sakat.. Bütün teselliyi, bütün şifâyı, niçin onlarda arıyoruz? Arı iğnesini çiçeğin bağrına saplar ve bir anda balını alıp çekilir. Biz bütün varlığımızla bu tozlu rafların içine gömülüyoruz da sanki ne buluyoruz? Hiç. Hep

birbirine ters düşen sözler, hep birbirinin zıddı olan fikirler.” (Ayverdi, 2009a:70) diyerek kitabî bilgileri bir yandan küçümser fakat bir yandan da onlardan başk, tutunacak bir değer aramaya yanaşmaz: “Gerçi beni hasta eden hep bu kitaplar.. Fakatgene de tutunduğum onlar, teselli ve şifâ bulacakbaşka kapım yok. Onlar, onları yazıp çizenler de neyapsınlar? İnsan yaşadıkça şüphe ve tereddütten kurtulamıyor. Hayat demek, upuzun, karanlık bir yol demek..”(Ayverdi, 2009a: 71) İzzet Efendi kendi durumuna şöyle bir misâl getirir: “Cemil Bey, dedi; vakit vakit kendimi denize bırakılmış bir sepete benzetiyorum. Şüphe ve tezatlarla delik deşik olan vücûdum, denize garkolunca, oh, deniz oldum artık! Diyorum. Fakat vaktaki bir el, sahile bağlı olduğum ipi çekiyor ve beni taşların, kayalarınüstüne fırlatıyor, işte o zaman gene sepetliğim meydana çıkıyor, bomboş kalıyorum.”(Ayverdi, 2009a:85)

İzzet Efendi’nin kitaplardan edindiği bilgi hayat yolunu aydınlatmaya yetmemektedir. Bunun farkında da olsa ‘onun dört elle tutunduğu kuvvet’ yine yalnız akıldır: “ Gerçi o, akıllı da beğenmiyor, fakat gene o akıl sahiplerinden şifâ beklemek safdilliliğini de bırakamıyor.”(Ayverdi, 2009a: 73) .

Cemil’in İzzet Efendi hakkındaki yorumları ise madde ve mânânın gerçek ifadesini bir araya gelince kazandığı görüşünün somut bir yansımasını temsil eder. Bu bağlamda, “kararsızlığının cezasını iç zevksizliği ile ödemeye mahkûm edilmiş bir küskün şüpheci”(Ayverdi, 2009a: 70) olan İzzet Efendi’den yola çıkarak şu yorumu yapar:

“Uçurumun kenarındaki insan, bulunduğu yüksekliğe rağmen ne kadar tehlikeye mâruzsa, bence bilgisi kendisini uyandırmamış ve mânâ ile bilishiklik

kurmamış kimsenin yükselişi ve sözleri de, uçurum kenarındaki kimsenin korkulu yükselişinden farksızdı. Ufak bir ihtiyatsızlık, küçük bir gaflet hayâtına mâloluverir ve bir anda en yukardan en aşağıya düşebilirdi.”(Ayverdi, 2009a:71) Cemil akıl yoluyla ulaşılan bilginin gerçek bir değer taşıması için hikmetle buluşması gerektiği görüşündedir. Aksi halde, “ Kafamızı istifsiz bir eşya ardiyesi gibi dolduran bu karmakarışık bilgiler (...) huzur getireceklerine, olan sükûnumuzu da bozup harap ederler.” (Ayverdi, 2009a: 71). Bununla birlikte bilmek pek tabii önemlidir: “yanlış fikir de, doğru fikir de bilinmelidir; hiçbir şey yoktur ki ondan faydalanılsın. Bilmek, kabul etmek demek değildir. Aksine, uzun ve dolâşık yolu bilmem, kestirme yolu ihtiyar etmeme sebep olur.”(Ayverdi, 2009a:73)

Cemil’e göre: “hayat ve dünya görüşü telakkisi, onu yalnız bir cepheden mütâlâa edenler için dâima yanlış neticeler verir. (...) akıl, fersiz bir kandile benzer, Hâlbuki hilkatin esrarı dünyâsını görmek için, sönmeyen bir meşale lâzımdır. Bu meşale ise aşktır.”(Ayverdi, 2009a: 73)

Böylece Cemil’in şahsında ilim ve irfan, akıl ve gönül birlikte algılanır. Aklın maddî düzleminden gelen ilim ve kalbin mânâsından damıtılan hikmet birleşerek tamamlanır. Akıl, kainatın sırlarını çözmede yol gösterici fakat yetersizdir. Bunu başarabilecek olan aşk ise yolculuğunun ilk demlerinde aklın refakatine ihtiyaç duyar.

Bu bağlamlar üzerinden düşünüldüğünde romanda arif tipi Uşak Salih, şüpheli tip Kitapçı İzzet Efendi ve kâmil bir insan hâline gelen kişiliğinin dönüşümüne tanık olduğumuz karakter Cemil’in temsil ettikleri değerler şöyledir:

Kitapçı İzzet Efendi	Madde-Cüz’i akıl-ilim
Uşak Salih	Mânâ-Gönül- hikmet
Cemil	Madde,mânâ-akıl,gönül-ilim,hikmet

Kitapçı İzzet Efendi insana özgü olan ve tanrısal bir konum arz etmeyen akıl ile dünyayı kavramaya çalışır, bu anlamda o cüz’i akıllı savunan kişilerden olur: “Cüz’i akıl erbabının söylediği hep zandan ibarettir. Zan ise mahlûktur, yâni yaratılmıştır. Onun için Hz. Âli: “Akıl mahlûktur, o da yaratılmıştır” buyurur.”(Rifâî 2009b: 144). Tasavvufî felsefedeki yoruma göre: “ "Akılla yol alınmaz", çünkü manevî yol, insanı yokluğa götüren, izafî ve geçici varlığı terkettiren, iradesini Allah'ın iradesine bıraktıran yol olup o yolun duraklarını akıl bilmez. Akıl, yaşadığımız şu sonlu varlık âlemini düzenlemeye çalışır. Onun sonsuz âlemden haberi yoktur. Akla uyan, mana yoluna ulaşamaz. Bu sebeple sufiler, "Akıl, erlerin ayak bağıdır" derler. (Cebecioğlu, 2009: 16 Akl maddesi.)

İzzet Efendi’nin akıl yoluyla hakikate yaklaşamaması onun tek yönlü bakış açısından kaynaklandığı gibi hakikate ulaştıran bilgiyi doğru yerde aramamasının da bir sonucudur. Mevlâna *Mesnevî*’de şöyle diyor:

“1075. Merd-i Hudâ’dan gayrisini, ömür suyunu içip ziyan eden susuz ve kuru kum gibi bil!

Hikmeti hakim olan kimselerden iste ki, onunla görüp onunla bilesin.”(Rifâî, 2009a: 144) Buna göre hakîkatî, ilim ve irfânı hikmet ehlinde istemek gerekmektedir.

Bununla birlikte akıl ve ilim hakîkate varma da daima önemli bulunmuştur Kenân Rifâî, *Sohbetlerinden* birinde Hz. Ali'nin şu sözünü aktarır: “Kalbin hayatı ilimledir, yaklaşınız. Ölümü ise cehilledir kaçınınız.” (Rifâî, 2009a: 215)

Salih'in şahsında somutlaşan îman, bundan gelen edep, ümit ve sevgi ise müspet ilimden çok dînin unsurlarıdır. İlim ile zenginleşmeyen kalbî bilgi, niteliği nedeniyle hayatın yalnız mânevi cephesine, tek yönüne hitap ettiğinden eksik kalmaktadır.

Kitapçı İzzet Efendi, Uşak Salih ve Cemil ekseninde düşünüldüğünde, Cemil ise aklı ve gönlü, madde ve mânâyı, ilim ve hikmeti kendinde toplar. Bu Ayverdi'nin romanlarında insan-ı kâmil olarak niteleyebileceğimiz tüm karakter ve tiplerin ortak özelliğidir. Sâmiha Ayverdi'nin bu yoldaki inancı hocası Kenân Rifâî'nin görüşlerini de yansıtmış olmaktadır: “Hikmetsiz ilim olmaz, çünkü bütün ilimlerin gâyesi Allah'ı bilmektir.”(Rifâî, 2009a: 214), “...sıcak bir îmânın içindeki zenginlik ilme refâkat etmedikçe hiçbir zaman kifâyetli olamamıştır.”(Rifâî, 2009a: 169). Hz. Muhammed (S.A.V.)'in Necm sûresi'nde anlatılan mirac'a yükselişi tasavvufi bağlamda Allah'ı bulma, hakîkî aşk'a kavuşma olarak değerlendirildiğinde aklın gönle refakâti açıklık kazanır:

“Cebrâîl Aleyhisselâm Sidre'de Resûllullaha bir adım daha gidersem yanarım demişti.(...) Evet çünkü Cebrâîl'in mertebesi akıl mertebesidir.. Akılla aşkın âlâkası yoktur. Fakat akıl mertebesi de büyük mertebedir. Çünkü Cenâb-ı Hak teklîfi akla ediyor. “(Rifâî, 2009b: 50) denilerek akıl-gönül; ilim- himet eksenindeki Allah'ın varlığını idrâk meselesi ele alınmış olur.

Tıpkı İzzet Efendi'nin yöntemi üzere hayatı anlamlandırma, insanın varlığını keşfetme çabası içerisinde olan, fakat bununla birlikte insan kütlelerini de peşinde sürükleyen, *Batmayan Gün* romanına, hatırlanmış bir kişi olarak, İrfan Paşa'nın defterlerindeki bir anı yoluyla giren, devrinin ünlü felsefe hocası Paul Stuart'ın felsefe dünyasına kazandırdığı yeniliklerden sonra geldiği son nokta, hayatın anlamının felsefî akıl yürütmelerle çözülemeyeceği noktası olarak verilir. Kendisini “ruhundaki kargaşalığı giderecek, hayat ve hilkat muammasını çözecek tek ve büyük iradeli imdatçı olarak” (Ayverdi, 2004a: 129) görerek danışan bir kişiye “Benim ruhum seninkinden daha kararsız, daha bulutlu, daha karanlıktır,” (Ayverdi, 2004a:130) diyen felsefe hocası durumunu “Bir dahî, bir âlim diye yere göğe koymadıkları ben, her şeyi bilen, fakat kendi ruhunun düzenini bilmeyen, kendisiyle bağdaşamayan bir zavallıyım.(...) Her şeyi bildim, fakat kendimi bilmedim. Filozof Nietzsche delirdi, öldü. Fakat ben delirmeyeceğim. Beni Allah'ım kurtaracak. Zîra artık yalnız onu bilmek istiyorum. Anladım ki bu bilgi, bütün bilgilerin kemâli imiş. Her şeyi bildim, fakat onu bilmedim. Keşke onu bilseydim de hiçbir şey bilmeseydim...” (Ayverdi, 2004a:132) sözleriyle dile getirir. Yazar, İrfan Paşa'nın defterleri yoluyla romana yansıttığı felsefe profesörü yoluyla yaşamını, varlık problemini aklî sorgulamalarla, felsefe yoluyla çözmeye adanmış, şüpheli bir tipin, varacağı *Son Menzilin*, Allah'ın varlığı olacağı düşüncesini yansıtır. Bahsedilen Paul Stuart'ın, J. Paul Sartre'ın kurgusal kişiliği olması mümkün gözükmemektedir. Zira Sartre'ın varoluşçuluk felsefesi, insanının varoluşunun özünden önce geldiğini savunan, İnsan önceden belirlenmiş bir öze sahip olmadığını, onun dünyada kendi kaderini fiilleri ile oluşturacak, özgürlüğe mahkûm edilmiş, sahipsiz bırakılarak kendi başına terkedilmiş bir varlık olarak kabul eder. Maddeciliğin felsefî plandaki

bir görünümü olan varlık felsefesi, insanda varlığın özden önce geldiğini kabul ederek, tasavvuf felsefesindeki insanın yaradılışında, kaderini bir kuvve hâlinde benliğinde taşıması; dünya planında bunun zamanı geldikçe fiiller hâline dönüşmesi görüşünün tam olarak karşıtı bir varlık bakışı geliştirir. Samiha Ayverdi'nin romanlarında, felsefenin hayat ve insan temelindeki varlık probleminin çözümünde yetersiz; ancak şüpheci bir bakışla, soru üreten zihni bir etkinlik olarak kabul edilmesi; aklî fikir yürütmelerden oluşan felsefenin, Allah inancı ile sahip olunan varlığı doğru tahlil edebilme yöntemlerinden ve yetkinliğinden uzak olduğunun vurgusunu içermektedir.

Mesih Paşa romanında ise, hayat ve insanın varlığı üzerine kesif bir sorgulamaya giren ve sonunda, insanlığın toplu intiharı ile sorunun çözüleceği noktasına varan bir gencin babası ile karşılaştırmalı tarzda ele alınması, Ayverdi'nin, maddeci anlayışın; fikrî plandaki yansımalarının, özellikle yeni nesiller üzerindeki yıkıcı etkisini vurgulamak kaygısını içerir. Romanda hatırlanmış bir kişi konumunda bulunup, kendisin eyninizca, Ayverdi'nin söz konusu konudaki kaygısını yansıttığı bir vücut olarak girip çıkan bu roman kişisi, tıpkı *Batmayan Gün* romanındaki Tosun gibi Kimyagerdir. Ayverdi'nin romanlarında, maddeyi idealleştiren ya da şüpheci bir yaklaşımla arafta kalan kişileri pozitif bilimler sahasına ilişkin mesleklerde göstermesi dikkat çeker. Ayverdi romanında, hayatı sorgu hevengi gibi gören bu tipin görüşlerini: “Profesörün kimya tahsili yapmış bir oğlu vardır. Hayat bu gence, tepeden tırnağa cevâbını alamadığı bir sorgu hevengidir. Niçin bir kum tanesi olmamış da bir insan olmuştur? Mademki bir insan olmuştur, şu halde neden eline herhangi müşkülü açacak bir anahtar verilmemiştir? Mademki insanlar medeniyet denen kan içici ejdere bunca emek sarfetmekle hatâların en tamir olmazını işlemekte

ve onun kimya ve fizik laboratuvarlarından beşeriyete hediye ettiği iyiliklere karşılık, neden kendi cinsinin kanını içmesine göz yummuşlardır? Şu halde kıyameti bizzat insanlar koparmayacak mıdır? Mademki iş böyledir ve mademki beşeriyet bunca ızdırıp içindedir, şu halde hayâtı topyekûn ifna etmek en mutlu iş olmayacak mıdır? Öyle ya... İnsanlık oldu olası bir nefes almış, dâvâsız ve cenksiz bir devir yaşamış mıdır? Şüphesiz ki beşeriyet böyle bir huzuru ne görmüş ne de görecektir. Mademki ona bu nasip yoktur, şu halde ızdırıp yükünün hamalı olan insanın kendini kader denen o söz geçmez buyruğun keyfine terketmemesi, onunla pençeleşmesi, yenmeye uğraşması şayet yenileceğini anlarsa, hayâtı yeryüzünden kaldırma yolunda kendini göstermesi lâzımdır.” sözleriyle yer verirken; kendi görüşlerini ise babası olan Profesörü yansıtıcı bilinç kılarak: “Babası der ki: Hayat, ızdırâbma, çilesine, kahrına rağmen ifna edilmesi değü,dÖrt elle sarılınma-sı gereken bir ganimettir. Ve göz, onun güzelliğini görecektir liyâkatı kazandıktan sonra ondan güzel bir şey yoktur. Dünyada ayak seslerini duyduğu her zihniyet, ne kadar uzun ömürlü olsa da, akıbet geçip gider ve biz onları kabirlerinin taşları kaymış eğrilmiş, yahut kaybolmuş bir eski mezar kadar soğuk ve kayıtsız seyrederek. Şu halde beşeriyeti imha etmek isteyecek ve insanlık cevherinin kıymetini bilmeyecek kadar dalâlete düşen fikrin de modası geçecektir.” (Ayverdi, 2000: 143) sözleri ile romana taşır.

Ayverdi, şüpheli tipler üzerinden, eşyanın bir aynısı; dış dünyanın bir uzantısı olan; bu nedenle, içkin olduğu dış dünyaya bütünsel bir bakış geliştiremeyen, onu kavrayamayan; ancak onun hakkında sanılarda bulunan aklın âcizliği fikrini verir. Bu, eşyanın hâkikatini anlamada, aklın yetersizliğinin savunusudur; hayat ve varlıktaki amacın bulunmasında, kalbî bilgi ve hikmetin; tasavvufî bağlamı olan bir sezginin öneminin vurgulanmasıdır. Ayverdi’nin, şüpheli tiplere, temel vakanın

dışında, bir değini halinde de olsa yer vermesi, hayatı anlamlandırma ve varlığın amacını bilme çabasında kişileri, sürekli bir sorgulama içerisinde tutan ve Ayverdi'ye göre, anlamı maddenin içine kısıtıran bir söylemle, özellikle yeni nesilde bunalımlı kitleler yaratan felsefî söylemleri eleştirmek isteğini çağırıştırır.

4.8. Gafil Münevver Tipi

Samiha Ayverdi, fikrî yazılarında sıklıkla gafil, bazen de cahil münevver dediği zümrelerden bahseder. Bunlar, batılı bir eğitim görmüş; sahip oldukları saygın meslekler ya da ait oldukları yüksek sosyoekonomik çevrelerle dikkat çeken; fakat toplumuna yabancılaşmış; millî, tarihî, kültürel değerlerden kopmuş; gelenek ve görenekleri küçümseyen; Türk kültür ve sanatlarını önemsemeyen ve onları çağdaş yaşantıya kazandırma endişesi taşımayan; yaratıcı değil ezberci ve taklitçi; kimliksizleşmiş; kuklalaştırılmış; koflaşmış sözde münevverlerdir. Ayverdi, Milli Kültür Meseleleri ve Maarif Davamız adlı eserinde, “gafil münevverlerimizi kandırarak millî değerleri ufalamak isteyen, kötü niyetli Batılı çabalar”dan bahseder ve bunları “Kendi iftiharlarından, millî gururundan ve târihî hafızasından boşalmış” tipler olarak görür. (Ayverdi, 2006a: 226, 267); *Kölelikten Efendiliğe* adlı eserinde ise bı tiplerden “iç bünyenin sakat ve ters tutumundan doğan, kendine yabancılaşmış gafil münevverler sınıfı”diyerek bahseder. (Ayverdi, 2003b: 36)

Ayverdi, bahsettiği bu gafil münevver tipini, romanlarına da taşımıştır. *Yolcu Nereye Gidiyorsun* romanında merkezî kişi Adlî'nin anne ve babası, bu ‘gafil münevverler’ sınıfının temsilcisi gibidirler. Adlî'nin babası, “Tanzimat inkılâpçılığının bir kopyası”dır. “Genç yaşından itibaren Şark Şimendiferleri'nin

muamelât şefî olan” Asaf Bey Adlî’nin dikkatinden şöyle sunulur: “Babamın (...) her hissinin üstünü, bir parça olsun, frenk gölgesi perdelemişti. Gerçi bu yüzden bir çok Avrupalı dostlar edinmiş, husûsî hayâtını bunlarla bir hayli şâşaalandırmıştı. Fakat bu melezleşmiş görüş ve duyuş sebebiyle de, eskiden, târihten gelen necip, soylu hisleri zayıflamış, sakatlanmış ve yaşama yolunda dâima iki zıt fikrin çalkantısı ortasında kalmıştı.” (Ayverdi, 1997:6) Diğer yandan Adlî annesini “Annem de babam gibi Tanzimat medeniyetinin kurbanlandandı. Bu yüzden Avrupâî olmanın hakîkî mânâsını anlamadan frenkleşmekle aile ve cemiyette vazife dışı kalmıştı. İkiz çocuklarını sever, fakat onları yetiştirmesini bilmezdi.” (Ayverdi, 1997:10) diyerek tanıtır.

Nemide Hanım, çok iyi piyano çalar fakat kabiliyeti yazılmış besteyi çalmaktan ibarettir. “Bir tek beste yazması eksik” denilen Nemide Hanım için Adlî’nin yorumu: “Fakat annemde îcat değil, icra ve taklit kabiliyeti ziyâde idi. Ben onun bu hayrete şayan kopyeciliğini, yalnız parmaklarında değil, düşüncelerinde, hislerinde de görüyordum.” (Ayverdi, 1997: 12) şeklinde olur ki bu yorum, Batılı zihniyetin kimliksizleştirdiği Türk kadını motifini veren bir tespit olması bakımından önemlidir.

Adlî, annesi ile babaannesi arasındaki bir karşılaştırmadan yola çıkarak eski ve yeni arasında yaşanan değer kaybını toplumsal bir plana doğru genişleyen bir bakış açısı ile değerlendirir: “...evinin üst katında mûsikî ile meşgul olmayı, alt kattaki işlere fikren ve fiilen iştirak etmekten tabîî bulur, medeniyette ve kültürde ileri gitmiş milletlerin bu tasnife göre hareket ettiklerini, münâkaşası bitmiş bir hüküm olarak kabul ederdi. Fakat annesinin Nedim’i, Fuzûlî’yi kendisinden iyi anlayıp bildiğini, hiç dikkate almaz, gene bu ananın yüreğini Battal Gâzî’nin kahramanlık destanı coşturup,

irfan ve derinlik hummasını ise bir Yûnus yelpazelerken, o örgüleri tel tel çözülmüş, Ölçülerini ve kıvamını kıyasıya kaybetmiş bir cemiyetin gönüllü hatibi edâsiyle, gergef ve tezgâh önünden kalkmış, daha doğrusu kurtulmuş bir neslin çocuğu olmakla iftihar eder durur, fakat evinin üst katının manevî hapishanesinde sıkışıp kalmış olduğunun da farkında olmazdı.” (Ayverdi, 1997:11) derken, zihniyet bakımından kof, ancak görünürde avrupalı bir yapının, aileden topluma doğru genişleyen yapısı gözler önüne konulmuş olur.

Romanda, II. Meşrutiyet’ten yaklaşık on yıl öncesini resmeden bu tablo ile Adlî’nin ebeveynleri, evine yabancılaşmış, avrupadan getirtilen hocalarla yetişen çocuklarının köksüz birer türedi hâline geldiğinin farkında dahi olmayan; çocuklarını özel hocalara, evini hizmetçilere bırakmış; piyano ve selamlık *Sohbetlerine* dalmış gafil birer münevver olarak çizilmişlerdir.

Batmayan Gün adlı romanda ise, Aliye’nin annesi olan Fikriye Hanım’ın Batılılaşmayı, Batının eğlence anlayışına kavuşmak olarak algılayan; ışıklar, eğlenceler ve salonlar üçlemesi ile "Avrupa'nın bütün itiyatlarına kollarımızı açmalı, eğlenceleri, ışıkları, salonlarıyla garba tamamen adapte olmalıyız. Heyecansız, hareketsiz insanlarız." (Ayverdi, 2004a:116) şeklinde özetleyen bir tiptir. Avrupa’da yaşamış, içinde bulunduğu çevre itibarıyla aydın bir çevrede resmedilen Fikriye Hanım’ın tarihî, millî, kültürel değerlere yabancılaşmış bir tip oluşu, “Ben modern hayattan uzak yaşayamam. Vahşî kuşlar gibi altı aydır şuraya yerleştik, sıkıntıdan patlayacağım.” (Ayverdi, 2004a:42) deyişi ve “her gün Boğaziçi’ni, hatta İstanbul’u sevmediğinden, Avrupa’ya hasretinden” (Ayverdi, 2004a:14) bahsedip durumu ile simgeleştirilmiştir. Zira Ayverdi’nin yaklaşımına göre İstanbul, Türk-İslâm medeniyetinin en önemli kentidir; romanlarında, İstanbul’dan hoşlanmayan kişilerin,

yozlaşmış, kişiliksiz tipler oldukları görülür. Romanda, Fikriye Hanım'ın mânevî değerleri simgeleyen İslâm-tasavvufu temelinde kaleme alınmış yazılar ve anılar içeren Büyükbaba İrfan Paşa'nın defterleri için: “Ben deli miyim ki ölmeden kendimi tozlu kâğıtların içine gömeyim? Hayat beni çağırıyor; yaşamak istiyorum. Sen bu köhne düşüncelerinin içinde boğul kal!” (Ayverdi, 2004a:26) yollu tepkisi ise onu îmâna ilişkin, mânevî değerlerin uzağına düşürür. “maddî insiyaklariyle bir makine” Olan Fikriye Hanım'ın gösterişe meraklı, eğlenceye düşkün; mânevîyatla ilgilenmeyi “Battal kafalılık” olarak yorumlayan, Avrupaileşmeyi eğlenceli bir hayat sürmenin temel ögesi olarak sabit bir fikir hâline getirmiş bir tip olduğu görülmektedir.

Sonuç:

Samiha Ayverdi romanlarında kişiler kadrosunu, kişinin İslâm tasavvufu temelindeki mânevî arayışını, hayatı ve kende varlık nedenini, tasavvufî planda genişleyen hür bir îmân duygusu ile anlamlandırabileceğini vurgular bir tarzda, ele almıştır. Romanın kişiler kadrosu incelendiğinde:

1. Mânevî arayış serüvenine tanıklık ettiğimiz merkezî kişilerin saygın mesleklere ve yüksek sosyoekonomik konuma sahip; iyi eğitilmiş kişiler oldukları; fakat yaşamlarının maddî planda seyreden yapısından ve edindikleri kitabî bilgilerin, insanın varlık amacını aydınlatmada işlevsiz oluşundan rahatsız oldukları görülür. Dönemlerinin en mükemmel eğitimini almış merkezî kişilerin varlık sorunu karşısında cavapsız, çaresiz kalışları ve edindikleri bilgilerin ya maddî ve mânevî bünyeleri arasına set çektiği; ya da ruhsal dünyalarını besleyecek nitelikten yoksun olduğu vurgulanır. Romanlardaki bu tavır, müsbet ilimleri olumsuzlamayan; fakat hikemî bilginin eksikliğinin sonuçlarına değinen bir nitelik gösterir. Ayverdi'nin

romanlarında bu mânevî arayış süreci, kişinin psikolojik platformdaki değişimini, rûhî tekâmülünün basamaklarını işaret ederek; merkezî kişileri kişilik dönüşümüne tanık olduğumuz birere karakter hâline getirmekte ve bu karakterlerin ruhsal boyutlarıyla ayrıntılı olarak ele alınmasını zorunlu kılmaktadır. Ayverdi'nin, merkezî kişileri, bu amaç ve yöntem üzere incelemiş olduğu görülmektedir.

2. Romanlarda dış dünyayı, Allahın tecelligâhı olarak gören; hayatı ve insanı madde-mânâ, ruh-beden düzleminde bütünsel bir bakışla algılayan roman kişilerinin karşısında maddeci tipler konumlandırılmıştır. Bu karşıtlık ilgisi, romanlardaki, insan olmanın gerçek mânâsına açılan felsefî sorgulamalarla bütünsel benini arayan; dolayısıyla yaşamını yüksek bir erek doğrultusunda yaşayan insanların önemini vurgulayan bir anlatım oluşturur. Böylece Ayverdi'de roman kişilerinin genel olarak, okura, elifin iki ucundaki değerleri sorgulatan bir kıyas kapısını araladıklarını söylemek mümkündür.

3. Samiha Ayverdi'nin bütün romanlarında yer alan mutasavvıf bilge tipleri, âlimâne birikime ve ârifâne duyuşa sahip, idealize edilmiş tiplerdir. Bir yandan ilmî bilgi ile donanımlı diğer yandan hikemî bilginin yaratıcı-yorumsal gücüne sahip; dînî ve millî duyguları kuvvetli, insan-ı kâmil konumuna yükselmiş kişilerdir. Ayverdi romanlarında bu tipleri, inzivâyâ çekilmiş ayrıkçı, yadırganan, anlaşılmaz tipler olarak değil; dışa dönük, etraflarında çok sevilen ve sayılan, saygın ve insanlarla sürekli iletişimi gerekli kılan, öğretmen, üniversite hocası, yazar gibi mesleklere sahip; toplumlarının ve insanlık medeniyetinin sorunlarıyla ilgilenen; millî, tarihi, kültürel duyarlılıklara sahip birer vatandaş olarak konumlandırır. Böylece Ayverdi, üstün bir kişiliğe sahip olan mutasavvıf bilge tipini, kendiyle başbaşa bırakmaz, onu toplumun yararlandığı bir ilim ve irfan gözesi olarak toplumun hizmetinde tutar.

Romanlarda, mutasavvıf bilge tiplerinin temasta bulundukları, mânevî arayışa istîdâdı olan herkesi, irşat halkalarına dahil ettikleri görülür. Ayverdi'nin romanlarında idealize edilmiş kişiler olan mutasavvıf bilge tiplerin, 'ideal' oluşları, 'insan-ı kâmil' kavramının tasavvufî anlam çerçevesi ile örtüşür.

4. Akıl yolu ile hayatın anlamı ve insanın varlık nedeni, eşyânın hâkikati üzerine kafa yoran, şüpheci tiplerin sinir buhranları ile sonuçlanan çabalarına karşılık romanlarda; kulluk bilinci ile Allah'a teslim olan, hayatın esrârını gönül bilgisiyle çözmüş ârif tipleri dikkat çeker. Asıl fâilin Allah olduğu ve dış dünyanın, Allah'ın yaratmasındaki diyalektiği yansıtarak, organik bir bütünlük hâlinde aktığı, ârif tarafından bilinir. Bu bilgiye o, akıl yolu ile çetin çabalar sonucu değil; sezgi yoluyla ulaşmıştır.

5. Romanlarda İnançlı genç münevver tipleri, yozlaşmış tiplerin karşısında, kâmil bir insan olmaya elverişli saf ve derinlikli rûhî çehreleri ile konumlanırlar. Ayverdi böylece, romanların geneline baktığımızda, aynı yaş grubunda bulunan yozlaşmış tipler ile inançlı genç münevver tiplerini aynı neslin üyeleri olarak tutmakla, çağdaşlığın, geleneksel değerlerin atılması ve geçmişle bağların koparılması şeklinde uygulanmasının bir kader olmadığı; modern bir bakışla, tarihî ve geleneksel birikime sahip çıkılabileceği mesajını verir. Böylece toplumdaki değer kaybı, yalnızca eski nesil değil yeni nesle mensup kimi kişiler tarafından da eleştirilmiş böylelikle bu değer kaybının, çağdaşlaşmanın kaçınılmaz bir sonucu olarak sunulmasının yanlışlığı vurgulanmıştır. Mürşit konumundaki mutasavvıf bilge tipinden etkilenen inançlı genç münevver tipi, romanın vaka seyri içerisinde zıt değerleri temsil eden maddeci tiplerle karşı karşıya getirilerek, Taavvufî mânevî bir aydınlanma ile bütünsel benine kavuşan, ya da bu çaba içerisine girerek insan

olmanın gerçek anlamıyla buluşan roman kişilerinin diğerleri karşısındaki yüksek konumu vurgulanmış olur.

6. Ayverdi tezat teşkil eden roman kişilerini, ya doğrudan, sosyal çatışma içeren karşılıklı konuşmalarla, karşıtlık motifi içerisinde vererek karşılaştırmalarda bulunmuş; ya da bunu doğrudan yapmamakla birlikte, romanın değişik kesitlerinde benzer durumlar içerisine zıt özellikteki kişileri yerleştirerek durum tahlilini okura bırakmıştır. Böylece, romanlarda yozlaşmış genç tiplerinin hâl ve hareketlerindeki menfî hava ve bayağılık; bu tiplerin fiillerinin art planı olan maddeci dünya görüşü, ile birleşerek okuyucunun zihninde hemen kuruluveren bir terazinin bir kefesine olumlu fiiller ile îmânî; diğer kefesine maddecilik ve yozlaşmayı gruplandırarak koyar.

7. Ayverdi'nin romanlarında yozlaşmış tiplerin hayatı anlamlandırma çabasından uzak oldukları görülür; dolayısıyla onlar, bir iddiayı gerektiren tanrıtanımazlık, maddecilik gibi görüşleri de savunmazlar. Hayatı eğlenceden ibâret gören, alaycı tipler olarak, geçmişle râbitası kesik, koflaşmış bir yaşam sürdükleri görülür. Diğer yandan Tanrıtanımaz materyalist tipler inanın akli ve iradesi ile yaşamına yön vereceği, ve bir Yaradana ihtiyacı olmadığı yolunda iddia sahibi, varlık sorunu üzerine düşünen tipler olarak konumlandırılırlar; romandaki varlıklarının, mutasavvıf bilge tiplerinin ve inançlı genç münevverlerin görüşlerini belirginleştirmek olduğu görülmektedir.

8. Romanlarda yer alan, toplumla râbitalarını kesmiş, toplumlarının gerçeklerinden habersiz cahil münevverlere yapılan vurgu dikkat çeker. Bu kişiler bulundukları toplumun üst tabakalarında bulunmalarına rağmen gaflet içerisinde,

tamamen kendi uğraşlarına dalmış olarak resmedilirler. Millî hassasiyetlerden, tarih şuurundan boşalmış hayat tarzları; yaratıcı değil; donuk, ezberci, taklitçi kişilikleri; onları mânevî bir arayış içerisinde, ruhsal köklerini araştıran, bütünsel benine kavuşmak için yollar arayan karakterlerden, inançlı genç münevver tiplerinden ve mürşit konumunda gözüken mutasavvıf bilgelere uzağa düşürmüştür.

9. Romanlarda olumlu olarak çizilen mânevî bir arayış içerisinde olan, ya da bu arayışta olanlara yol gösteren; bâzen de arayışları merkeze alınmayan; fakat rûhî terkipleri bakımından kâmil insan olmaya elverişli gözüken roman kişilerinin, kan bağı içerisinde bulundukları ve aynı sosyal çevreyi paylaştıkları kişilerden tamamen farklı mîzaçlara sahip olması dikkat çeker. *Aşk Budur* romanında Meryem, hırslı bir adam olan babasına hiç benzemezken, rûhî terkip bakımından, hiç tanımadığı Yusuf'a benzer; *Ateş Ağacı* romanında Cemil amcasından; *Yaşayan Ölü*'de Leylâ, kendisini yetiştiren babaannesinden çok farklı bir mîzaçtır. *İnsan ve Şeytan* adlı romanda Şevket Bey, kızını daima yabancı bir kişiymişçesine yadırgar; *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı romanda ise Adlî'nin rûhî terkipleri, babasından çok Cem Bey'e; kardeşlerinden çok arkadaşı Sinan'a benzer. *Son Menzil* romanında merkezî kişi Hâşim'in babasına benzemeyişi konu olur.

Romanlara yalnızca kan bağı ve ortak sosyal çevrenin kişinin mizacını belirleyen ana etmenler olmadığını ifade etmek için giren, kendisine değinilen hatırlanmış kişilerin varlığı da dikkat çeker. Bu durum, tasavvuf felsefesinde, kişinin ezelden verili özelliklerle dünyaya gelmesi düşüncesini ifâde eder ve naturalist felsefenin alternatifini olan roman kişilerinin yaratılmasını sağlar. Tasavvuf felsefesi, kişinin , 'ezel pazarlığı'ndan gelen, bir asla sahip olduğunu kabul eder. Kişi 'ezel ambarında hangi taneyse', dünyada onun gereğini yerine getirmektedir. Bu, ezelde

insanda kuvve hâlinde olan mîzacın gereklerinin, dünya düzleminde fiili olana dönüşmesidir. Hâl ve hareketler, maddeye ve maddenin koşullarına değil; ruha ve ona verili istîdâda bağlıdır, iddiasıdır, naturalist felsefenin karşısında tasavvuf felsefesinin konumlandırılmasıdır. Kan bağı ve sosyal çevre gibi etmenlerle, geçici olarak, aslına uygun düşmeyen davranış biçiminde olan kişiler mi vardır? Romanlarda onlar er ya da geç, aslına, ezelde verili özellikleri gerçekleştirmek üzere döndürülürler.

Tasavvuf felsefesinde, Allah'ta kuvve hâlinde bulunan dünya hayatı, Allah'ın bilinmek istemesiyle gerçeklik kazanarak fiili hâle dönüşmüştür. Bu, tohumun ağaca dönüşmesi örneğiyle anlatılır. Bu durum 'küçük âlem' olarak kabul edilen insan için de geçerli olup ezelde kendisine verili ruhta kuvve hâlinde bulunanın, dünya düzleminde mîzaca ve fiillere dönüşmesini ifade eder. Tasavvuf felsefesine göre insanı oluşturan beden ve ruh farklı geçmişlere sahiptir. Kan bağı bedeni; kişinin hâl ve hareketleri ise idrâkı ilgilendirir. İdrâk ise insana ruhun üflenmesiyle kazandırılmış bir melekedir.

Kur'an' da, insanın yaratılışı anlatılırkenki üslup bu anlamda ilginçtir: Bedenin şekillendirilmesi anlatıldıktan sonra bedene ruh üflendiği söylenir ve bundan sonra ilgili ayette (Secde/9) anlatım insana hitapla devam eder. Süleyman Ateş, ilgili ayete düştüğü dipnotta bu duruma dikkat çeker. (Ateş, 1996) İnsan, ruhun üflenmesinden sonra idrâke kavuşmuş, kendisine hitâp edilebilecek bir varlık hâline gelmiştir. Edebiyat inceleyicisi için bu durum, zihinde farklı bir bağlam kurar: Bu yaklaşımı benimseyen, içselleştiren romancı, bunu, yazı düzlemindeki kendi yaratıcılığının yöntemi kılar: Roman kişilerini bu yöntemle kurgular. Roman kişinin kurgulanmasında kişiye idrâk kazandırmanın ruh olması, kişinin hâl ve hareketlerinin

çıkış noktasını metafizik bir düzleme taşır. Bu düzlem, tasavvûfî bakış açısıyla, her insanın ezelde verili görevi, nitelikleri olduğu; her davranışın temelde bu buyruğa boyun eğdiği; iyilik ve kötülüğün bu ‘asıl’dan geldiği gibi yeni özellikler kazanır. Dolayısıyla kişinin davranışlarının asıl kaynağı, ‘kan bağı’ değil, kendisini idrâk sahibi kılan ‘ruh’ hâline gelir. Bu, İslâm tasavvufunun, insana bakışıdır. Bakışın yazınsallaştırılması, tıpkı naturalizmde olduğu gibi ‘edebiyat üreten’ bir yöntem olarak kullanılmasıdır.

Ayverdi, roman kişilerini tasavvuf felsefesi üzere oluşturarak, naturalist felsefenin kan bağı ve sosyal çevresinin davranışlarına yön verdiği insana alternatif bir insanı, bir roman kişisini kurgulamış olmaktadır.

IV. BÖLÜM: KURGULAMA TEKNİĞİ VE ÖĞELERİ

1. ROMANLARIN ADLANDIRILMASI

Samiha Ayverdi, romanlarına, kişinin, bütünsel benine kavuşmak üzere başlattığı psikolojik düzlemdeki savaşımının, İslam tasavvufu üzerinden gelişen seyrini ifâde eden isimler vermiştir. Roman isimleri, merkezî kişilerin ya da onlara aşkla bağlanan ve bu aşktan yola çıkarak evrenin bütünsel dokusuna nüfuz eden roman kişilerinin manevî arayış ve aydınlanma süreçlerini, yani metafizik bir nitelik taşıyan içsel serüvenlerini imlemektedir. Genel bir tavır olarak, roman kişilerinin dilinden roman adına göndermelerde bulunulur. Bu göndermelerin, aynı zamanda, roman kişilerinin kendi ruhsal deneyimlerini özetleyen genel çıkarımları içermekte olduğu söylenebilir.

Roman isimlerine yapılan göndermeler romanlarda şöyledir:

Ateş Ağacı romanında, Jüliette'nin Cemil'e olan aşkı: "Vâdî-i Mukaddes'te Musa'ya, Allah'ın niçin ateş suretinde görüldüğünü şimdi anlıyorum. Musa'nın o zaman ateşe ihtiyâcı vardı. Zîra doğurmak üzere olan zevcesine ateş lâzımdı. Mûsâ, karşıdan beliren ateşe doğru gittiği zaman, bunun bir ağaç, bir *Ateş Ağacı* olduğunu gördü ve ağacın: "Ben senin Allah'ınım" dediğini duydu. Belki de Allah ona böylece talebi suretinde görünmeseydi, Mûsâ oraya, bu kadar şevkle koşup gitmeyecekti. Bu hikmetin benim maceramla sıkı bir münâsebeti var. Ben de büyük ve yakıcı bir aşka şiddetle muhtaç olduğum gün, talebimi insan suretinde gizlenmiş görerek ona koştum

ve atıldım. İşte bu hengâmededir ki insan aşkıyla Allah aşkını birbirine karıştırdım, bir bardak suyu denize döktüm.”(Ayverdi, 2009a:172) hakikî aşka vardırıran bu anlamda da ihtiyacı olan yükselişi ona sağlayan bir unsur olarak sunulur ve Musa’nın Vâdi-i Mukaddes’te Allah’ı parlak bir ateş olarak görmesi hadisesi üzerinden ifâde edilir. Bu anlamda, *Ateş Ağacı* romanının adı, hem Kur’an’a gönderme içeren hem de romandaki hakikî aşk olgusunu imleyen bir nitelik taşımaktadır.

Batmayan Gün adlı romanda, merkezî kişi olan Aliye, kendisine manevî aydınlanmasında ilk rehberliği sağlayan büyükbabasının defterlerine *Batmayan Gün* adını vermiştir. Bu isim değişik vesilelerle, ruhun ölmeyeceği, Birlik alemine kavuşup tıpkı güneşin batışının bir yanılgı olup; aslında dünyanın öbür yüzüne geçiyor olması gibi öbür aleme geçip; başka bir düzlemde verili görevlerini yerine getireceğini ifade eden anlamlarıyla kullanılmış; bu sıra da da batanın, yani yok olanın insanın maddî bünyesi olacağı vurgulanmıştır. “Değişen şekildir; ruh ve asıl değişmez Aliye... İnsan servetini, mülkünü, evlâdım, şerefini, hâsılı dünyâdan bulduğu bütün varlıklarını, hatta zamanı gelince kendi maddî heyetini de kaybeder. Fakat mânâsım, gerçek hüviyetini, aşkını asla! Gece olduğu zaman güneş kaybolmamış, dünyânın öteki yüzüne geçmiştir.” (Ayverdi, 2004a:274 – 275) Aliye’nin rûhî aydınlanma sürecindeki hisleri de *Batmayan Gün* benzetmeliği ile ifade bulur: “Herkesin uyuduğu bu saatte o, ebediyen uyumayacakmış gibi zinde ve uyanıktı. Kalbinde başlayan fecir, batmayan bir günün ilk habercisi idi. Artık uyuyamazdı; onun için uyku, hatta ölüm bitmişti.” (Ayverdi, 2004a:179)

Aliye’nin *Batmayan Gün* adını koyduğu (Ayverdi, 2004a:124), defterlerinde Büyükbabasının, ölenin beden olduğuna dair sözleri, aynı zamanda romanın adına yapılan çağrışımsal bir göndermeyi de içermektedir: “Can çekişmek nedir, bilir misin

İrfan? Can çekişmek, aşka kavuşamamaktır. Aşka sahip olan ölmez mi? derseni, ölen hayvandır, aşk ölmez!” (Ayverdi, 2004a:105)

Diğer yandan, romanın sonunda, rûhî olgunluğa ulaşmış olan Aliye’nin bir davet sırasında giyindiği elbisenin adının Batan Gün olması, hem Aliye’nin mânevî arayış sürecini başlatan ve ona rehberlik eden büyükbabasının defterlerinin adı ile hem de romanın adı ile karşıtlık içerisinde sunulmuştur:

“Zîra bu tuvalette, ne bileyim sana yakışacak bir hususiyet var. Elbisenin ismi, "Batan Gün"dür.” (Ayverdi, 2004a:240) “... Batan Gün... Evet bu güneş batar, bu güneş söner; zîra maddî bir varlıktır... Fakat hakikat güneşinin gurubu yoktur. O güneş batmaz. Aliye'nin de vücûdu güneşi bir gün olup batacaktır. Fakat mânâsı asla! Kardeşimin gönderdiği Batan Günü seve seve giyeceğim baba, fakat hakikat ufkunun *Batmayan Günü*, ruhumun büründüğü, sarıldığı ezeli ve tek kaftandır.” (Ayverdi, 2004a:241) Bu ifâde de bedeni kuşatan yani insanın maddî varlığına hitap eden, onu bezeyip ihtiyaçlarını gideren dünyevî değerlerin geçiciliği; rûhu besleyen mânevî gözelerin ise fenâ bulmayacağı vurgusu, karşıtlık motifi içerisinde simgesel bir anlatımla dile getirilmiş olmaktadır. Bu anlamda Batan Gün beden ve onu kuşatan maddî değerlerken; *Batmayan Gün* ruhu ve onu besleyen mânevî değerleri ifâde eder.

Aliye’nin mânevî aydınlanmasını ve onun cismânî, tabîî aşktan, rûhânî aşka yükselmesini simgeleyen, bir yandan da romanın adını belirleyen bu ‘Batan gün, Batmayan gün, kaftan’ benzetmeliklerinin menşei *Mesnevî*’dedir.

“Bilmiş ol ki beden, elbiseye benzer. Sen bu elbiseyi okşayıp durma; git de bu elbiseyi giyeni ara!

“Bu elbiseyi giyen ve bu elbise içinde gizlenen rûha, bedeni tanımak, onunla meşgûl olmaktan ziyâde Allah’ı birlemek, bir tanımak hoş gelir.(...)” (Can, 2001: 648)

Mesnevî’nin ‘Ölümsüz olan rûh parlak bir güneştir’ adlı bahsi ise, romanın *Batmayan Gün* olan adının içerik aktarımı yoluyla Mesnevî’den edinilmiş bir imge olduğunu doğrular:

“Bozulanlar, değişenler bedene ait duygular, huylardır. Değişme yeri bedendir. Ölümsüz olan rûh ise, parlak bir güneştir.

O güneş gibi parlak olan rûh, hiç değişmez, hiç başka şekle dönmez. Çünkü o, doğuay da batıya da ait değildir. O başka yere aittir. O ötelerden gelmiştir. O onundur.”(Can, 2001: 648)

Yaşayan Ölü romanının adı, Tasavvufî karakterdeki mânevî aydınlanmanın önemli bir kavramına işaret etmektedir. Bu, kişinin dünya düzlemindeyken Allah’ın birlik diyarına kavuşmasını, maddî ve manevî tüm kayıtlardan geçmek yoluyla varlığını Allah’ın varlığında eritmesi hâlini yansıtan ‘ölmeden önce ölmek’ durumuna yapılan göndermedir. Romanda, merkezî kişi Leylâ’nın mânevî arayış ve aydınlanma sürecinde vurgulanan bir kavram olmuştur:

“Çelebiler, Ayşe'ler beşeriyetin kirlerinden eteklerini toplayıp atlamış ve kenarı ortası olmayan bir genişliğe ayak koymuş kimseler... Onlar, söylediklerini yapmış, yapamadıkları şeyi söylememiş insanlar...Onlar hayatta ölüm sükûneti, ölümden hayat kaynağı bulmuş saadet sahipleri. Onlar *Yaşayan Ölüler*...Çelebi'nin sesi

kulağımın içine en tesirli nefesini üflüyor: "Aşkta ölmeyi bilenler, ölmeden ölen ve öldükten sonra da yaşayan kimselerdir..." (Ayverdi, 2005a:130)

Leylâ'nın yaşadığı mânevi aydınlanma, ölmeden önce ölmek hâlininin onun dilinden anlatılmasıyla romana yansır:

“Karşımda hiç bilmediğim, âşinâsı olmadığım mânâlar açılıyor. Ruhum mu cesedimi bıraktı, yoksa ben hep böyle cesetsiz çıplak bir ruh muydum? Hayır, hayır... ruhum cesedimi terketmedi; kalıbım, içimin ateşine dayanamayarak yandı ve ben çırılçıplak kaldım...Evet şu anda üryanım ve içimi halkın gözünden örten hicaptan mahrumum. Artık cesedim yok... isteyen gelsin yüreğime baksın, kimseden gizleyecek kötülüğüm de kalmadı. Bir ateş tufanının yalımı ile yandım, bir avuç külde ne fenâlık olur? Gelin, gelin Seniyeler, Ayşe'ler, hepiniz gelin ve içime bakın!Ben artık eski Leylâ değilim... Eski değil, bir saat, bir dakika evvelki Leylâ da değilim. Mademki vücûdum yok, şu halde nasıl ağlıyorum? Bu ses, bu hıçkırık kimin? Yoksa görülmediği halde bilinen, hissedilmediği halde mevcut olan kuvvetle mi birleştim? Bu ses onun sesi mi, bu feryat, bu sıcak gözyaşları ondan mı geliyor? Düşüncenin, duygunun, irâde ve aklın iflâs ettiği bir an... Zevkten ibaret bir boşluk... Yükseliyorum, âlemden âleme, kıyametten kıyamete geçiyorum. Bilmiyorum ne oluyor... bir yere geliyorum ki artık yükseldiğimin de farkına varamıyorum, hiçbir şey kalmıyor, ne yer, ne gök, ne yıldız, ne ay, ne cihan, ne de ben...”(Ayverdi, 2005a:150 – 151)

Leylâ için, mânevi arayış sürecinde kendisine rehberlik eden ve onu mecâzî aşktan ilâhi aşka geçebilecek bir algı seviyesine ulaştıran Hattat Gerçek Çelebi ve Ayşe de birer ‘Yaşayan Ölü’dürler: “Ağacın kıvam bulması meyveyi haber vericidir;

ruhun kıvam bulması da hakikati haber vericidir.Şu halde, ruhu hakikatle kıvam bulmuş kimselerdir ki devran onlara ölümsüz bir hayat bahşediyor.Yaşayan, devam eden onlar.... ölseler de ölmeyen gene onlar!”(Ayverdi, 2005a:182) “Onlar menfaate sırt çevirmiş ulular... Onlar kimseden lütuf beklemeyen, karşılık istemeyen yaşar ölüler...”(Ayverdi, 2005a:197)

Leylâ romanın sonunda, romanın sonunda aşkından fedakârlık ederek mecâzî aşktan hakîki aşka adım atar, onun bu durumu, kendi dilinden artık onunda bir *Yaşayan Ölü* olduğunu ifâde etmesi ile netlik kazanır ki bu romanın son cümleleridir: “Gitsem, onlara gitsem ve desem ki: Bana gerçeklik zevki veren ulular! Ben de sizin gibi oldum. Öldüm. Fakat zehri şeker gibi yutmak değil, şekerden seçmeden yutmak gerekmiş. Zîra insan, değil acı ve tatlı kaydından, hatta sırasında aşkından bile geçmedikçe ölmüş olmuyor. Ölmeden yaşamak ise, can çekişmekten başka şey değil... işte ben de onun için öldüm; her zerresinden hayat taşan, her nefesi bin can satın alan bir Çelebi gibi, artık ben de yaşayan bir ölüyüm! (Ayverdi, 2005a:198)

İnsan ve Şeytan romanı, adı itibâriyle, romanın merkezî kişisi Doktor Şevket Bey’in nefsi ve ruhâniyeti arasında kalışının ve roman boyunca yaşadığı iç çatışma ve sorgulamalarının ifadesi olduğu gibi, Kur’an’da A’raf Sûresi 11-16’da geçen, şeytan’ın insanı azdırarak Allah’ın yolundan çıkarma sözüne de gönderme içermektedir. Hicr Sûresi 29.ayette İnsanın şekillendirilmiş balçıktan yaratıldıktan sonra Allah tarafından kendisine ruh üflediği belirtilmiştir. Şeytan’ın insanı azdırma sözü, insana Allah tarafından üflenmiş olan ruhu unutturmak ve onu maddenin hükmüne sokmak şeklinde olur. Bu kişinin dünyevî hırs ve arzulara bağlanması, maddî olanı önceleyip; ruhsal ve manevî olanı yok sayması sonuçlarını içerir. Şevket Bey, mânevî bünyesini yok saymakla Allah’a ne kulluk etmeyi kabul etmiş ne de onu

büsbütün reddetmiş bir insan olarak, şeytanın kendisine mânâsını unutturduğu, ezeldeki köküyle bilişğini kesmiş bir insan profili çizer. Küllî irâdenin varlığını tanımayıp kendi irâdesinin yeterliliğine inanan başarılı ve varlıklı Doktor Şevket Bey, Lâle ile tanışmasından sonra shevî arzularına yenilir, mânevî değerleri simgeleyen mutasavvıf bilge tipi olarak çizilen karısından ayrılarak, maddî, dünyevî arzuları simgeleyen Lâle'nin arkasından gider, böylece o güne değin, başarı ve takdîr kazanmak isteği hâlindeki ihtirasları; şekil değiştirerek shevî arzularını tatmin etmek isteği hâline dönüşür. Bu Şevket Bey'in insanın varlığını oluşturan İlahî olan ruha doğru yükselmek yerine balçıktan olan bedenine doğru alçalmasını ifâde eder. Böylece roman, Doktor Şevket Bey'in, rûhaniyeti ve nefsi arasında, Kur'an 'daki misalle ifâde edersek, iki efendisi arasında çekiştirilen bir köle olarak hırpalanışına sahne olur. Şevket Bey, Lâle'den ilgi görmeye başladığı andan itibaren ruhunun ikilemli yapısı belirgin şekilde ortaya çıkar. Şevket Bey'in isteklerindeki ikilemli hal, tercih boyutuna yansıdığına trajediyi doğurur. Dünyevî arzulara sürüklenerek geldiği nokta onu romanın son anlarına kadar yapmak istemediği; fakat içine sürüklendiği durumlar ve tercihler ortasında bırakmaktadır. Bu bağlamda romanın adı, Şevket Bey'in yaşantısını, Lâle ile yaşadığı hayat dersini ve insanın ruh ve beden, madde ve mânâdan oluşan mahiyetini; nefsin isteklerine kapılmamak için koşulun, mânevîyatı kuvvetlendirmek olduğu düşüncesini imlemektedir. Romanda, romanın adına ilişkin göndermeler, Şevket Bey'in ifâdesinden sunulur:

“Benim için "şeytana uydu, zavallı adam.." diyorlar. Doğru, fakat eksik bir söz. Eğer bende ondan bir cinsiyet olmasaydı, nasıl uyabilirdim? Demek ki, ben de biraz şeytanmışım; yahut asıl şeytan benmişim.”(Ayverdi, 2009b:168) derken, küllî iradeye bağlanmanın önemine ve kader olgusuna da işaret eder: “"Allah'ın kudreti

karşısında, insan oğlu, iğne önünde gergef gibi âcizdir; ezel nakkaşı âlem kârgâhında, bahusus insan vücûdunda kâh Âdem, kâh Şeytan nakşını eyler.””(Ayverdi, 2009b:181)

Diğer yandan şeytanın varlığı, kişinin kendisiyle yüzleşmesi ve rûhâniyete doğru bir yükselme yaşayabilmesi bakımından önemli bulunmuştur:

“Yok, yok., o kadın öldü, yolumdan çekildi, diye sevinmiyorum. Niçin ona intikam duyayım, niçin ondan nefret edeyim? O bana fenalık etmedi ki., yalnız içimdeki gizli gizli yaşayan kötülük tohumlarını bulup çıkardı ve işledi. O bir kadehti; içi zehir dolu bir kadeh. Son damlasına kadar bu zehri içen benim.”(Ayverdi, 2009b:246) “Bu kadını mesul tutmuyorum; nihayet onun suçu, yüzümdeki şeref peçesini insafsızca çekip alması olmuştur. Fakat ideal bir adam zannedildiğim zamanlarımda yüzümü örten bu peçenin altındaki hayvânî çehreyi o yaratmamış, o îcat etmemiş, ancak bulup çıkarmıştır.”(Ayverdi, 2009b:248) diyerek şeytanın, uyarıcı rolünü de vurgulamış olmaktadır.

Mesih Paşa İmamı adlı roman adını, merkezî kişinin adından almaktadır. Medreseden yetişmiş ve dîni, kitabî bilgilerin sınırları içerisinde ezberine almış olan imamın, maddî düzlemde daima eleştirdiği ve kâfirlik olarak algıladığı Tasavvuf felsefesini, âşık olduktan sonra kediliğinden anlar ve yaşar hâle gelmesinin anlatıldığı romanda *Mesih Paşa İmamı* olan Halis Efendi şahsında hem din adamının hem de dînin toplumsal konumu ve görevi hakkında düşünceler ön plana çıkar. Böylece bireysel bağlamda, bir softa imâmın yaşadığı tasavvufî aydınlanma; toplumsal bağlamda ise, softa üretir hâle gelen dînin durumu, Halis Efendi’den yola çıkarak değerlendirme sahasına girmiş olmaktadır.

Son Menzil adlı roman, adı ile, İslâm tasavvufunda insanın varması gereken *Son Menzil* olan Allah'ın varlığının başsız ve sonsuz bir cevher olarak algılandığı birlik alemidir. Rûhî bir tatminsizlik ve eksiklik duygusu içerisinde olan kişi bilerek ya da bilmeyerek Allah'ın bütünsel bir varlık olarak algılandığı bu düzleme kavuşma telâşını yaşar. *Son Menzil* adlı romanda, bu kavram, bir karakter olarak çizilen ve med-cezir hâlindeki ruh hali içerisinde kişilik gelişimini gözlemlediğimiz Hâşim için âşık olduğu Melek'i imlemektedir. Hâşim, ona kavuşmakla dinginliğe ulaşacağı kanısındadır: “Hâşim, hayatta ne çekmişse hep İtidal bulmamış iç ve dış kuvvetlerinin çenginden ötürü çekmişti. O, bu muvazenesizliğin en küçük yaştan beri kurbanı idi. Melek ki son ümidi, bir karar ve sükûn beklediği son ve kat'î menzili idi; fakat onu da elinden almak üzere idiler. Bu menzile kendinden evvel Aziz'in varmış olmasını artık bir ihtimal değil, bir hakikat olarak görüyordu.”(Ayverdi, 2007a: 142)

Bununla birlikte, Hâşim'in, romanda şan şeref sahibi olmak isteği gibi soyut ve mal, mülk sahibi olmak gibi somut karşılığı olan ihtiraslardan kurtulmayı istenilen; fakat istemekle ulaşılamayan bir 'menzil' olarak görür: “... Menfaat yalnız para demek midir? Takdir ve şükran beklemek, şöhrat, şeref arzuları da menfaattir. Mânâ aynı, şekil başka. İnsan bu menzile,istemekle varamıyor. Yaptığını karşılık mukabilinde satmamak ne muhteşem kâr... Biz olamıyoruzuz.”(Ayverdi, 2007a:131)

Burada Hâşim'in sözleri, kişinin, maddî ve manevî kayıtları gönülden çıkararak, varacağı yerin birlik diyarı olduğunu ve bunu ilme'l yakın mertebesinde değil ayne'l yakın mertebesinde yaşayarak bilmenin asıl menzil olduğuna dair bir önsezi olarak kabûl edilebilir.

Romanda sıklıkla, hayatın türlü menzillerden kurulu bir yol olduğu vurgulanır: “Eğer yolcu, konduğu menzillerinden göçmese, asıl varacağı yeri nasıl bulur?”²⁴² *Son Menzil* bu ara menzile ise bu arra menzillerde oyalanmayarak ve rûhun tatminini onlarda aramayarak ulaşılabilir.

Mecâzi aşk *Son Menzile* giden yolda, ara menzillerden biri olarak görülür, romanın sonu, mecâzî aşkını hakîki bir aşka evirmeyi başarmış olan Seniha’nın Hâşim’e olan tavsiyesi ile noktalanır: “Seninle yükseldim, zîra bana aşkı öğrettin, sana takıldım ve ilerleyemedim, zîra aşkı bir vücûda mukayyet bildim. Halbuki insanın hilkatı, kendi gibi bir insanın sevgisinde oyalanıp kalmak için düzülmemiş Hâşim... Meğer aşk yolunda insan bir menzilmiş... Fakat durulması değil, atlanması lâzım gelen bir menzil, hakîkata ulaştıran bir köprü. Geç, ondan da geç, yalnız aşta dur, *Son Menzil* budur, onda karar et!” Burada, romanın adı, insanın kendisinin de aşk yolunda bir menzil olduğuna varan bir algı düzeyini işaret ederek, genişleyen bir anlama ulaşır. Dikkat çeken bir nokta, romanın adının, romanın ilk kısmında Hâşim’in bakış açısından Melek’i imlemesi; daha sonra gelişen farkındalık düzleminin romanın adının anlamını da genişleterek, mânevî aydınlanma hâline kavuşmayı imler hale gelmesidir ki bu, romanın adını, durağan bir anlam çerçevesinde değil dinamik bir yapı içinden, insandan Allah’a; varlıktan bütüne varan, tümevarımsal bir süreçte algılamamıza neden olmaktadır.

“*Yolcu Nereye Gidiyorsun?*” adlı romanda, vurgu, insanın âlemde bir yolcu olduğu, dünyânın asıl varış yerini değil; varış yerine giden yolu, yaşantının ise yolculuğu imlediği düşüncesi üzerindedir. Merkezî kişi Adlî’nin, mutasavvıf bilge tipi olarak konumlandırılan Cem Bey’in bir mektubundan yola çıkarak yaptığı yorum ile insanın bu yolculuğuna, romanın adına yapılan göndermeyle işaret edilir:

“Cem Bey'in dizime düşen mektubu, önümde bir mahşer açıyor. Bu mahşerde, kimsenin kimseyi görmediği bir telâşla herkes bir tarafa koşmakta. Tarlasını çapalayan, ekmeğini pişiren, sepet ören, bez dokuyan insandan, denizin dibine dalan, göklerde uçan, dağları kayaları yaranlara, fâtihlere, dahîlere, âlimlere kadar hep buradan geçip gitmekte. Fakat kendi sesleri, kendi gürültüleri, kendi görüşleri yolunda o kadar sarhoş ve o kadar dalgın gidiyorlardı ki, aralarında dolaşan ve onlara:

— Yolcular, nereye gidiyorsunuz?

Diyen sesi işitmiyorlar. Bâzan bu sesin sahibi daha ileri giderek, onları yenlerinden, yakalarından çekip tartaklayacak, kendilerine getirecek oluyor. Fakat aldırış eden, inanan, dinleyen de kim? O zaman bunları kendi hâllerine bırakıyor ve:

— Gidin, gidin., ne kadar yorulsanız, ne kadar dolaşsanız, döneceğiniz yer benim; gidin! diyor.” (Ayverdi, 1997: 413)

Romanın tikel varlığı içerisinde ise bu sorunun muhatabı, merkezî kişi olan Adlîdir. Adlî'nin rûhî olgunlaşmasının aşkından ferâgat etmesiyle sonuca bağlandığı romanda bu soruyu Adlî bir iç konuşma ile kendi kendine yöneltir:

“Belki yeni ve sonsuz bir yolculuğa çıkmıştım. Fakat nereye gittiğimi bilmiyordum. Belki de ayağımı toprağa bağlayan bağ, imrendiğim nihâyetsizliklere uzanmama izin vermeden, beni gene geri çevirecekti. Acaba dünyâ mahşerinde Sinan'ın duyduğu sesin mi arkasından gidiyordum? Yoksa havaya fırlatılıp atılan bir taş parçası gibi sür'atle yükselirken, birden bire gene toprağa mı düşecektim?”(Ayverdi, 1997:430) “Ne olacak, bu âlemde hepimiz bir yolcu değil miyiz? Hayat dalgası nereye sürerse oraya gitmekten başka kimin elinde ne var?

Senden koptuğum şu anda, bir başka sefere çıkmış bulunuyorum.”(Ayverdi, 1997:436) der.

“ "Aşk, ezeli hatırlamanın tek yoludur. Bu yolun müşkülleri ve sırları, ancak onun elsiz eli ile çözülür.(...) Şu hâlde biz hepimiz birer yolcuyuz, fakat geldiğimiz ve gideceğimiz nokta arasında körü körüne sefere çıkmış gâfil bir yolcu...” (Ayverdi, 1997: 258) ifâdesi ise, romanın adına yapılan bir gönderimle, insanın dünyadaki yolculuğunu ve bu yolculuğun Birlik âlemine vardırان bir niteliğe kavuşturulmasının önemini vurgulamaktadır.

Sonuç olarak Samiha Ayverdi, romanlarını isimlendirirken kişinin, kendini tanıma ve varlık nedenini keşfetme yolundaki metafizik düzleme dayalı arayışını ifade edebilecek ve bu arayışın İslam tasavvufu üzerinden gelişen seyrini vurgulayan isimler vermiştir. Roman isimleri, merkezî kişilerin ya da onlara aşkla bağlanan ve bu aşktan yola çıkarak evrenin bütünsel dokusuna nüfuz eden roman kişilerinin bu bağlamdaki içsel serüvenlerini imlemektedir. Roman kişilerinin romanın adına yaptığı gönderimlerin, aynı zamanda, roman kişilerinin kendi ruhsal deneyimlerini özetleyen genel çıkarımları içermekte olması dikkat çekmektedir.

2. OLAY KURGUSU

Samiha Ayverdi'nin romanlarının temel sorunsalı, kişinin İslâm tasavvufu üzerine temellenen mânevî bir arayışa girerek, hayatın anlamı ve kendi varlığı üzerine başlattığı sorgulamanın; rûhî olgunluğa kavuşmayı imleyen ve kişinin ruh-beden birlikteliği üzerine geliştirdiği farkındalığın tümevarımsal bir perspektifte hayatın madde-mânâ boyutunda, bütünsel bir tarzda algılamasını sağlayan mânevî bir aydınlanma ile sonuçlanmasıdır. Bu, varlıkların tek tek bütünsel bir yapı içerisinde konumlandırılması değil; varlıkta Allah'ın yaratma tarzının görülmesidir ki hayatı, Allah'ın varlık alanının içinde çizili bir hareket çemberi hâlinde algılamayı sağlar. Romanlarda, kişilerin yaşantısını ören olayların oluşturduğu kompozisyon, onların mânevi arayış ve aydınlanma süreçleriyle içiçe gözlemlenir. Bu bağlamda, Samiha Ayverdi'nin romanlarında baştan başlatma yöntemini benimsemesi, kişilerin tasavvuf felsefesinin belli bir sisteme dayanan rûhî tekâmül basamaklarının, zamandizimsel bir bütünlüğü takip ederek verilmesi bakımından anlamlıdır. Romanlarda türlü yaşantıların içinden; kimi zaman doğrudan felsefî sorgulamalarla kimi zaman ise zorlayıcı olayların baskısı ile, mânevî bir arayış içine giren roman kişileri iç ve sosyal çatışmalar yoluyla göz önüne serilen ruhsal ve dış dünyarına özgü olaylar içerisinde yansıtılır. Dolayısıyla, olay kurgusunun niteliğini, ruhsal buhran ve çarpılmalarla çile çekerek; ya da aydınlanma ve yükselmelerle âşık olarak yeni kişiliklerini bulan roman kişilerinin yaşantısı üzerinden tespit etmek mümkündür. Ayverdi'nin bâzı romanlarında, bu kurgu, 'hâl değişimi' ve 'arayış yolculuğu' kalıplarını yansıtır bir tarzdadır; bâzı romanlarında ise organik bütünlük

gösteren bir akış hâlidir. Bu, hâl değişimi ve arayış yolculuğu kalıplarını yansıtan eserlerde, olay dokusunun organik bütünlük hâlinde olmadığını değil; olay dokusundaki organik bütünlüğün bu kalıpları yansıtır bir tarzdaki olay haznelerini içerdiğini gösterir. Organik olay örgüsündeki parçaların, bütün içerisinden yeniden tanımlandıklarını, yani parçanın gerçek rolünü ve değerini bütün içerisinden kazandığı görülür ki bu durum modern algılama psikolojisini yansıtmaktadır.

Romanların ‘Konu’ya ilişkin unsurlarının, ‘Kurguya’ ilişkin unsurları ile olan iç içeliği dikkat çeker. Aşağıda incelenen, Arayış Yolculuğu kalıbının bu basamaklarının tamamı, çalışmamızın Manevi Arayış başlığı altında ayrıntılarıyla incelenebilir.

Ateş Ağacı, *Batmayan Gün* ve *Yaşayan Ölü* adlı romanlarda olay kurgusu, Arayış Yolculuğu Kalıbı’nın isteme, ayrılış, mücadele, buluş ve dönüş şeklindeki dört temel basamağını içermekte; bu durum, sırasıyla *Ateş Ağacı*, *Batmayan Gün* ve *Yaşayan Ölü* romanlarının merkezî kişileri olan Cemil, Aliye ve Leylâ’nın yaşantısı üzerinden tespit edilebilmektedir:

1. İsteme: *Ateş Ağacı* romanında Cemil, yaşantısının maddî düzlemde ibâret tek boyutlu atmosferinden kurtulmak arzusu içindedir. İsteği ‘kaybını bulmak’tır ki bu, Allah’ı bulmak, tasavvufî anlamda vahdete yani birlik âlemine kavuşmak; hayatın mânevî köklerini tanımak isteğini vurgulayan ‘kayıp top’ motifi ile ifâde edilir.

Batmayan Gün romanında ise Aliye Büyükbabasının defterlerini okumaya başladıktan sonra, “İşte ben kâinatı, aralanmış bulunan bu pencereden gözlemek istiyorum. Fakat oraya tırmanıp çıkabilecek miyim?” diyerek kendini aramak, gerçek manasına kavuşmak isteğini dile getirir. Aliye’nin bu isteği içsel sorgulamalar

içerisinden de yanısır: “...kendini yaratan kuvvete boyun vermek ve onun kudretine karşı hiçliğini bilmekteki zevk, kudret ve varlığı kendinde zanneden kimsenin cehaletine elbette tercih olunur. Fakat bu secdeye lâayık olan Allah'ı nerede bulmalı?” (Ayverdi, 2004a:16)

Aliye'nin Allah'ın varlığını gerçek mânâda anlayabilmek odaklı içsel çatışma ve sorgulamalarının gösterme yöntemi ve sosyal çatışma motifiyle yansıtılması söz konusu olur:

“– Kızım Allah her yerdedir.

– Öyle ise onu bana göster! Maddenin üstünde, ona hâkim bir kuvvet olduğu muhakkak... fakat ben bu kudreti yakından görmek, tanımak isterim.” (Ayverdi, 2004a:16)

Bu sorgulamaları sürerken Aliye, bir yandan da, Büyükbabasının ‘Aşk ve Bakış’ adlı portresinde resmettiği kişiyi merak etmekte ve büyükbabasının notlarında “K.” Rumuzuyla andığı kişinin mutasavvıf bilge tipi olan Prof. Dr. Kerim Bey olduğunu henüz bilmemektedir.

Yaşayan Ölü romanında varlıklı, tolumun üst tabakasına mensûp bir ailenin kızı olan Leylâ, yaşadığı çevrenin yapmacıklı havasından ve menfaat ilişkilerinin yönlendirdiği sosyal bir çevreden, ayrılarak; daha sâde ve samimî bir ortama kavuşmak, sosyal bağların saf niyetler üzerine kurulu olduğu küçük bir yere gitmek istemektedir.

2. Ayrılış: Cemil ‘kaybını bulmak’ için maddî refah ve mevkiini geride bırakarak İstanbul’dan ayrılır; bir öğretmen olarak son derece sâde bir yaşantı sürmek üzere Bursa’ya gider. Amacı ‘dinlenmek, düşünmek ve kaybını bulmak’tır.

Batmayan Gün romanı’nda Aliye, babasının emekliliği nedeniyle Avrupa’dan eğitimini tamamlamadan ayrılmış olduğundan, diplomasını almak üzere 8, 9 ay için İstanbul’dan ayrılarak Berlin’e gider. Yolculuğu sırasında hava bozar, “büyük dalgalar camlara vurup vurup kaçmakta ve rüzgârın ve dalgaların birbirine karışan gürültüleri, geceyi vahşî ıslıklarla konuşturmakta.”(Ayverdi, 2004a:111)dır. Aliye bu arada Büyükbabasının defterlerini okumaya devam eder. “K.” Rumuzlu kişinin sözleri aktarılmaktadır. Bu sırada “vapur tekrar şiddetle sarsılır ve Aliye'nin başı hızla duvara çarpar. Etrafını dinler, ses seda yoktur. Yalnız denizin gürültüsü ve şiddeti büsbütün ziyadeleşmiş”tir.(Ayverdi, 2004a:113). Burada Aliye yoldayken bozulan hava ile ilgili ayrıntıları alıntılamanın, yazarın bu ayrıntılara, yolculuğun denizde ve vapurla yapıyor olduğunu vurgulamak amacıyla özellikle yer verdiğini düşünmemizdenidir. Aliye Almanya’ya doğru yaptığı bu yolculuğun sonunda defterde okuduğu K. rumuzlu mutasavvıf bilge tipi Kerim Bey ile tanışır ve ona âşık olur. Bu mecazî aşk, Aliye’nin varlığını eriten bir hakikî aşka dönüşerek; birlik alemi, psikolojik mânâda bizzat deneyimlemesini sağlar, böylece hayatın gerçek anlamını bularak rûhi dinginliğe kavuşur. Samiha Ayverdi bu sonuca götüren yolculukta, Aliye’nin vapurda oluşunu vurgulaması onun bir başka eserde bizzat dile getirdiği, *Mesnevî-i Şerif*’in bir beyitine gönderme yaptığını düşündürmektedir. Samiha Ayverdi şöyle söylüyor: “*Mesnevî-i Şerif*’te akıl ve aşk hakkında çok hoş bir beyit var. Buyrulur ki: Ruh deryasına atılmakta ve hakikat âleminde sefer eylemekte yüzücülüğüne güvenme. Akıl ile yol almak, yani ümidi aklın fetvalarına

bağlamak hiç mi hiçtir. Bu yolda Nuhun gemisine girmekten gayrı çare yoktur.” (Rifâî, 2009a: 144) Buna göre Nuhun gemisi, tasavvufî algılayıştaki aşk teknesidir. Aşk teknesine binmeden Birlik Aleminde yol alınmaz; ona kavuşulmaz.

Yaşayan Ölü romanında Leylâ, İstanbul’dan sâde ve insan ilişkilerinin temiz niyetler üzerine gösteriş ve menfaatten uzak bir tarzda kurulu olduğunu umduğu Konya’ya fizik hocası olarak atanır. İlk isteğinin tersine Konya’nın fazla sâde havası ona yavan gelir ve sıkılmaya başlar. Bu duygusunda, aradığı saf insan ilişkilerini Konya’da da bulamamış olmasının ve insanların İstanbul’dakine benzer bir şekilde menfaat düşüncesi üzerine kurulu ilişkiler içerisinde olduklarını görür. Zengin ve üst tabakadan olduğunun öğrenilmesiyle, etrâfında hem kıskançlık hem de menfaat duygusunun zehirlediği kişiler görmeye başlar Bu sırada, İstanbul’da Güzel Sanatlar okulunun verdiği bir davette tanıştığı tezhip ve minyâtür bölümünü bitirmiş olan Ayşe ile karşılaşır ve bu karşılaşmadan sonra Ayşe’nin evini kendi evi kabûl eder. Böylece Leylâ, İstanbul’dan Konya’ya, Konya’dan da Ayşe’nin büyükbabası ve büyükannesi ile birlikte yaşadığı, âdeta Türk minyatür, hat ve tezhip sanatının küçük bir galerisi gibi olan bu evin çatısı altına kaçmıştır. ve burada hem aradığı saf ilişkileri bulur. O zamana değin, “Aşk, beşeriyetin başına musallat olan en sahte his. Bunu, benim yapmış olduğum gibi, dâima defetmeli, mikrobuna karşı dâima aşılı bulunmalı.”(Ayverdi, 2005a:11) diyerek aşkın sahte bir duygu, bir his yanılısaması olduğunu düşünen Leylâ, Ayşe’yi yakından tanıdıkça, onun eserlerinin temelinde yatan, kendi anladığından farklı bir aşk olduğunu anlamaya başlar.

“Ya onun aşkı benim aşkıma benzemiyor; yahut ben aşkı onun kabul ettiği mânâda anlamıyorum. Öyle zannediyorum ki, devrini, bir yaratıcılık hamlesi ve coşkun bir sanat kudretiyle yeni bir çığırın başlangıcı yapan bu kız, zevklerini

tekâmül ettiren, besleyen heyecanı, bir aşk ve mâzî hasretinden emiyor.”(Ayverdi, 2005a:53) Bu kabûl, Leylâ’nın hayata bakışını değiştiren yeni bir farkındalığa kavuşmaya başlamasının işaretidir.

Diğer yandan Leylâ, yaşadığı ruhsal açlığın, mânevî bir aydınlanma ve hakîkî aşkla giderilebileceğini, arif bir insan olan Hattat Gerçek Çelebi’den öğrenir.

3. Mücadele: Bu aşamada Cemil varlık perdelerinin ardından bu birlik âlemini bulmanın ne denli zor olduğunu türlü engeller ve sıkıntılarla, zorluklarla dolu bir uğraşı gerektirdiğini “Günün yarısı aydınlık, yarısı karanlık olan bu dünyâda o topu bulmak kolay mı sanki?”(Ayverdi, 2009a: 44) “Fakat dünyâda topu unutturacak neler neler var. (...) her şey, her şey dünyâda. (...) Fakat insanlar hangi şeyin aslî kıymetini araştırırlar?” (Ayverdi, 2009a: 43) diyerek ifade eder. Bu anlamda Cemil derûnî bir hengâme (Ayverdi, 2009a:22) içerisinde mücadele hâlinindedir. Durmaksızın insanın varlığını, hayatın anlamını, olay ve olguların temel nedenlerini sorgular.

Aliye ise Cemil gibi, Almanya’da da iç dünyasına yönelik pek çok sorgulamalar içerisinde kalır. “Hayâtı bilerek, severek, onunla iki dost gibi anlaşılarak yaşamalıdır. Ben körü körüne yaşamak istemiyorum. Onunla dost olunca cilvelerini hoş karşılamaktan daha tabîî ne olur? İnsan sevdiğine darılır mı?” (Ayverdi, 2004a:84) şeklindeki sorgulamalarla hayatı nasıl algılamak ve onun içerisinde nasıl bir konum tayin ederek yaşamak gerektiğine dair sorgulamalarda bulunur. yoğunluğu dikkat çekmektedir. İnsanın evrende yalnız, ‘bırakılmış’ bir varlık olmadığı yönünde bir farkındalık geliştirmeye başlamıştır: “O, yalnız değildi ki... kâinatı kuşatan kuvvetle iç içe, el ele, hatta göğüs göğüse olan bir insan, yalnız olur muydu? Ona, bu kuvvetin zevkini, bir taraftan büyük babası, bir taraftan da meçhul genç bir adam yoldaş etmekteydi.” (Ayverdi, 2004a:109)

Kerim Bey'e olan aşkı, anlaşılması zor bir aşk olduğundan rûhî bakımdan mücadelesi sürer, ondan ayrılma korkusuyla hastalanır: "'Bu ben miyim?" diye tekrar tekrar aynaya, tanımadığı bu hasta, küçük yüze bakıyor, bakıyordu. Sonra karşısına bir sual daha dikiliyor: "Ben hasta mıyım?" diyor ve kendi sorduğu bu suâle kendi, asabiyetle cevap veriyor: "Hayır!'" (Ayverdi, 2004a: 212) derken, Aliye, bu hâlinin, ruhundaki değişimin şiddetli etkisinden kaynaklandığını bilmektedir. Bu hastalık onun kendi varlığından geçmesinin ve yaşadığı aşkın ucu bucağı görünmeyen seyrine kendisini bırakmasının bir sonucu gibi gözükmemektedir. Aliye bu aşkla doğrudan dingin rûhî bir düzleme geçmiş olarak canlandırılmaz. Mecâzî aşktan hakîkî aşka geçişin iç dünyada yarattığı taşkın, çok çeşitli ve karmâşık duygular yansıtılır, Aliye iç dünyasının "mahşere döndüğünü" söyler. Kerim Bey, Aliye için Büyükbabasının kendisine rehberlik eden defterlerinin vücut kazanmış hâli olmuştur: "İrfan Paşa'nın hayâtının mihveri, ruhunun mayası olan aşkla, ben şimdi dudak dudağayım...Dudak dudağa da ne demek? İki ayrı vücut bu şekilde birleşebilir. Halbuki ben şimdi o aşkın kendisiyim. O, benden kaynıyor, gene bana dökülüyor. Bilsen baba... Kızın, öyle geniş bir zevk âlemi içinde yaşıyor ki bunu anlatmak, Kaf Dağı'nı bulup aşmaktan da güç! Artık benim aşk zevkinden ibaret olan vücûdumun bir tek tahrik edeni var: "K"! Ben ondan başka her şeyin, hatta kendi varlığımın da yabancı, câhili oldum! Cihanda, cihanı evirip çevirip idare eden buyruktan, o büyük kuvvetten başka hiç, ama hiçbir şey olmadığını sen de gör... Ben şimdi, "Dünya ve bütün âlemler nerede?" diye arıyorum. Fakat bütün tecessüsüne rağmen o kuvvetten başka bir şey göremiyorum. Gök, yer, ay, güneş bütün kâinat birer hayal!.. Tek hakikat yalnız o..." (Ayverdi, 2004a:181) diyerek iç dünyasının mecâzî aşktan hakîkî aşka yol bulmuş olan seyrini dilendirir.

Yaşayan Ölü romanının merkezî kişisi Leylâ, Hattat Gerçek Çelebi'nin çatısı altında, hem aradığı saf ilişkileri bulur hem de yaşadığı ruhsal açlığın, mânevî bir aydınlanma ve hakîkî aşkla giderilebileceğini, arif bir insan olan Hattat Gerçek Çelebi'den öğrenir. Bu dönem Leylâ'nın içsel sorgulamalarla hayatı ve kendi varlığını anlamlandırmaya yönelik mücâdelesine sahne olur. Leyla günlerini, Gerçek Çelebi'nin ruhundaki olgun mânevî kudretle ürettiği sanat eserleri arasında geçirir; Türk-İslâm düşünürlerinin sözlerinin hat ve tezhip sanatıyla işli olduğu levhaları, Gerçek Çelebi'nin rahlesi üstünde bulduğu kağıtları ve arkadaşı Seniye'nin kocası olan ünlü yazar Ekmel Haydar'ın tuttuğu notları okuyarak içsel sorgulamalarını yoğunlaştırır. Bu sırada Seniye kocası Ekmel Haydar'la birlikte Leylâ'yı ziyarete gelir, bu süre içerisinde Leylâ, Ekmel Haydar'a ilgi duymaya başlar. Bu dönem onun içsel sorgulamalarının en yoğun olduğu dönemdir. Ayşe ve Ekmel Haydar arasındaki saf sevginin farkına varır, kendisini kıskançlık duygusuna kaptırmamak için direnir. Bunu, kendisine yol gösteren Hattat Gerçek Çelebi'ya karşı mânevî bir borç olarak görmektedir: “Yâ Rabbî! Kör olmaktan ve bu ışıklı varlıkları görmemekten korkuyorum.

Hayır, hayır, ben onların dünyâsında, donmuş varlığıma can buldum, ben bu dünyânın mahsûlüyüm. Kör ve nankör olmak, onların nazarları altında hayat bulmuş bir vücûda nasıl yakışır?”(Ayverdi, 2005a:120) Ekmel Haydar'a karşı hisleri kuvvetlendikçe, Seniye'den değil; fakat Ekmel Haydar'ın asıl sevdiği Ayşe'den çekinir. İhtiraslarına kapılıp onu bir rakip, altilmesi gereken bir kadın gibi görmemek, için çabalar.

Leylâ'nın kendisi ile mücâdele hâlinde olduğu bu dönem, kıskançlık hislerine hâkim olamaması nedeniyle Ayşe'ye çok yakışan pelerini kendi sırtına alarak

oturması, ve pişmanlık hisleriyle yeniden içsel sorgulamalar dönmesine neden olur. Bu olay kesiti, sosyal çatışma motifi içerisinde sunulmuştur: “– Üşüyor musun Leylâ? Oda da soğuk değil ama... diyor.

– Bilirsin çok üşürüm Ayşeciğim... fakat bu gece öyle değil, içim üşüyor.

Hâlâ pelerin omuzlarımda... Ayşe'nin pek tabîi bulduğu bu cevâbı, Seniye itimatsız bir tebessümle dinledikten sonra:

– Bu odada üşüyen, ancak ateşin içinde ısınır... Diye benimle soğuk soğuk alay ediyor.”(Ayverdi, 2005a:121)

Bu noktada, iç dünyası, eski ve yenilenmekte olan hâli arasındaki denk kuvvetlerin çekişmesine sahne olur: “Yok, yok. böyle cüretkâr ve gelişi güzel konuşan, ben değilim. Bu çıplak hisler de benim değil. Bunlar gecenin sükûnu ile beslenmiş vehimlerden ibaret... ben yalnız Çelebi'de bulduğum mâverâî zevkin, aşk ve irfanın meczubuyum...”(Ayverdi, 2005a:126)

Bu dönemdeki içsel süreci, iç çatışma ve sorgulamaların içerisinde yanısırlar: “Keski bugün bildiğim birçok şeylerin câhili olsaydım. Keski Çelebi bana ilmi deryasının kapılarını açmasaydı... mademki bugün en basit bir yoklamada bügi yıldızlarım döküldü, çirkin ve utanılacak manzaramla ortaya çıktım. Dilerim hiç kimse tahakkuk ettirmekte âciz olduğu ilme sahip olmasın... Hiç olmazsa câhilin, içine sığınacağı bir mazeret kalesi vardır; fakat bilgi sahibinin suçunun hiçbir özrü yok.

Peki ama söylemekten korktuğum şeyi itiraf etmek için bu upuzun mukaddemeye ne lüzum var? Utandığım için mi? Fakat Allah'tan utanmayan bir

insanın kendinden ve etrafından utanması kadar mânâsız ne olur?”(Ayverdi, 2005a:115)

Buluş ve Dönüş: Cemil tüm varlıkların Birlik âleminin yansıması olduğunu anlayıp kabul eder ve çevresindeki tüm insan ve olaylarda, tabiatta Birlik âleminin tecellilerini görmeye başlar bu onun ‘kayıp topunu bulması’ anlamına gelmektedir. Bununla birlikte mânevi arayış sürecinin mânevi bir aydınlanma hâlini alması ve rûhî kemâle ermesi Juliette’ye âşık olması ve bu mecâzî aşk ile hakikî aşka ulaşması ile gerçekleşir. Bununla birlikte evlenmiş ve kısa bir zaman önce eşi doğum yapmış olan Cemil’in, içinde bulunduğu nesnel koşulların yaşadığı aşkla arasına çektiği hat, içsel bir çatışma içerisinden yansıtılır: “Bu kadın niçin beni anlıyor? Niçin karşıma çıktı sanki? içimde, suya atılan bir taşın yaptığı halkalar gibi gittikçe genişleyen, gittikçe yayılan bir dalgalanma var. ”(Ayverdi, 2009a:133) Cemil, Juliette’den ayrılır ama asıl aradığı olan ‘hakikî aşk’ı bulmuştur. Bunun ardından ‘kaybını bulmuş’ olarak eski yaşantısına, İstanbul’a ve önemli mevkiine döner.

Batmayan Gün’ün merkezî kişisi Aliye ise, Kerim Bey’den yola çıkarak aradığı hakiki aşkı bulmuş, hayatın anlamına varmış olarak İstanbul’a döner, Aliye’nin hayatı algılayışı, her varlığın dünyada bir görevi olduğu ve evrenin zıtlıklardan kurulu bir mükemmellik içerdiği görüşü doğrultusunda değişmiştir. Bu onun mânevî aydınlanma yaşayarak rûhî tekâmülünü tamamladığının bir göstergesi olan şu karşılıklı konuşma ile sosyal çatışma motifinin içerisinden verilir: “ -Gelelim annene.

Sanki sana gösterdiği uydurma muhabbetle beni kandırabiliyor mu? İğreniyorum, bu kadının her tavrından, her hâlinden tiksiniyorum.

—Halbuki ben onun bu müşkül rolü devam ettirmek için ne kadar çabaladığını, yorgun düştüğünü görerek acıyorum. Sen de acı baba!

—Acıyamam, acıyamam... asla!

—O halde bu meseleyi başka cepheden ele alalım. Eğer bana ukalâ demeysen, sana büyük babamdan duyduğum bir vecizeyi söyleyeyim: "Kendi ayıbını bilen, başkalarının ayıbını aramaz." Gene der ki: "Başkalarının ayıbını gören gözü kör et!"

—Hayır Aliye... bu kadına karşı, şu söylediklerinin hiçbirini tatbik edemem. Kendim tepeden aşağı kusur da olsam, gene onunkini görürüm ve otuz beş senedir zulmünü çektiğim bu kadına acıyamam.

—Bence zâlim mazlumdan daha acınmaya lâyıktır.

—Öyle ise sana söyleyecek sözüm kalmadı..." (Ayverdi, 2004a:242)

Büyükbabasının tasavvufî bağlamdaki bir aydınlanmanın yolunu açan defterlerine ‘*Batmayan Gün*’ adını veren Aliye’nin, romanın son bölümündeki ziyafette üstüne giydiği elbisenin adının ‘Batan Gün’ olması, bedenın ölümlü varlığı ile ruhun bitimsizliğini ortak bir bağlam içersine alır, böylece bedenın ihtiyaçlarına yönelen elbise üzerinden, maddî değerler; ruhu besleyen defterler üzerinden mânevî değerler, Batan Gün ve *Batmayan Gün* isimleri ile simgeselleştirilerek karşıtlık motifi üzerinden sunulmuştur.

Romanın bu son bölümünde, Aliye, “Kardeşimin gönderdiği Batan Günü seve seve giyeceğim baba, fakat hakikat ufkunun *Batmayan Günü*, ruhumun büründüğü,

sarıldığı ezeli ve tek kaftandır.” (Ayverdi, 2004a:241) der. Ruhî olgunluğa kavuşmuş olan Aliye’nin bu sözleri, tasavvufî bir terime gönderme içermektedir: Tasavvufî bir terim olarak ‘Hil’at’, Arapça, hediye olarak verilen kaftan, anlamına gelir. Tasavvufta, ilâhî lütuf veya Allah’ın sâlik’e olan bağışını ifâde eder. Bu anlamda, Aliye’nin bahsettiği, kendisine hediye edilen asıl elbisenin tasavvûfî anlamıyla hil’at olarak kabul edilmesi mümkündür.

Yaşayan Ölü romanı’nda ise Leylâ, kendisini ziyarete gelen arkadaşı Seniye ve kocası Ekmel Haydar’la geçirdiği bir ayın sonunda Ekmel Haydar’ın ve Ayşe’nin, yıllar öncesine dayanan bir tanışıklıkları olduğunu ve birbirlerini sevdiklerini anlar, onların bu saf aşkına saygı duyar; bir yandan da mutasavvıf bilge tipi olan Ekmel Haydar’ın etkileyici kişiliğine âşık olur. Uzun bir içsel mücâdele dönemi atlatan Leylâ yaşadığı bu aşkı gizli tutar, bir süre sonra arkadaşı Seniye ölür ve Leylâ içine düştüğü mecâzî aşkın etkisiyle altı ay için yayladaki bir köye çekilir ve kitap yazar. İstanbul’a dönerek Seniye’nin vasiyeti olan, Leylâ’nın Ekmel Haydar ile evlenmesi arzusunu reddetmeyi başarır ve Ekmel Haydar’ı sevdiği Ayşe’ye bırakır. Romanın bu kesiti, gösterme yöntemi ile sosyal çatışma motifi içinden yansıtılır:

“– Fakat Leylâ Hanım...

-- Hayır Ekmel Bey... birbirimize daha fazla siyâset yapmayalım. Bu işte ikimiz de acemiyiz. Siz, sizin için olan Ayşeninsiniz...”(Ayverdi, 2005a:197) Bu, Leylâ’nın aşkından ferâgatidir ve mecâzî aşktan hakîkî aşka geçişini simgelemektedir. Böylece Leyla’nın İstanbul’dan ayrılıp Konya’ya gelmesi ile başlayan süreç mecâzî aşka kavuşması, yayladaki bir köye çekilmesi ve hakîkî aşka vardığı kalbini İstanbul’a dönerek bir imtihanla sınaması ile son bulur.

İnsan ve Şeyan adlı romanda ise olay kurgusunun hâl değişim kalıbını yansıttığı gözlemlenmektedir. Biz, gerçekte, kişinin dış dünyadaki yaşantısının değil; iç dünyasının değişen çehresini yansıtmak amacı üzerine kurulu romanda, olayların seyrini oluşturan hâl değişim kalıbını, Şevket Bey'in değişen içsel ve dış dünyasal yaşantısı üzerinden iki ayrı bağlamda incelemiş bulunmaktayız:

Hâl değişim kalıbını, romanın merkezî kişisi Doktor Şevket Bey'in dış dünyasının değişen olayları bakımından incelediğimizde ortaya şöyle bir tablo çıkmaktadır:

İlk Hâl: Son derece başarılı ve tanınmış bir doktor olan Şevket Bey, Çengelköyü'nün sırtlarındaki konağında, ailesi ile birlikte düzenli ve mutlu bir hayat yaşamaktadır.

İkincil Hâller: Şevket Bey'in düzenli hayatı, akrabasının üvey kızı Lâle'nin hayatına girmesi ile bozulur. Şeytan'ın Âdem'e yasak meyveyi yedirmesine ve Cennet'ten kovulmasına neden olması gibi Leylâ, Şevket Bey'i şehvî arzuların peşinde, düzenli, huzurlu ve saygın hayatının dışına, belirsiz bir karmaşaya sürükler. Bu sırada Şevket Bey, Leylâ'ya direnmek ister fakat bu direnişi, iradesinin yetersizliğinde yok olur. Bu durum iç çatışma motifi içerisinden yansır: “Hiç değilse bir parça olsun öleceğimi zannederek bu eller titremiş, soğumuş ve sararmış mıdır? Niçin onlardan nefret ettiğim halde gene de bakıyorum? Niçin onların bir canavar, bir yırtıcı hayvan pençesinden daha korkunç olduklarını düşünmek istemiyorum?”(Ayverdi, 2009b:144)

Bu dönem onun iç çatışma ve sorgulamalar ortasında kaldığı, şehvî isteklerine karşı direnmeye gayret ettiği; fakat mânevî dünyasının o güne kadar yeterli bir ilgi ile

beslenmemiş olması nedeniyle nefesine yenik düştüğü bir dönemi oluşturur. Durumdan karısı İsmet'i haberdâr etmek ister ama ikilemli ruh hâli bunu engeller. Bu ruh hâli içsel bir çatışmayı işâret etmektedir: “Nedir, nedir yâ Rabbî bu kördüğümü, onun eline teslim ettirmeyen sır nedir?Hasta lığımın en vahim dakikalarında bile yalnız bunu düşündüm; iyileştim, gene düşündüm ve hâlâ da boş yere düşünmekteyim. O benim her zamanki dost, insan, faziletli kadını değil mi? Söylemek için çabaladığım, yanıp tutuştuğum halde dudaklarımı kim tuttu, kim bağladı?..”(Ayverdi, 2009b:141)

Son Hâl: Şevket Bey, hayatını uğruna harcadığı, başarı, güzel bir ün ve şeref gibi değerlerin hepsini, sürüklendiği bu yeni ihtirasın ardında kaybeder. Bu, onun sınav sürecini başarısızlıkla tamamlaması ve bunun neticesinde Cehenneme atılması gibidir. Bu durumunu, bir iç çatışmanın gel gitlerini yansıtır şekilde sorgular. Bu sorgulamanın, onun ilk hâl- son hâl karşılaştırmasını içermesi dikkat çeker:

“Yâ Rabbî,(...) Neydi bir zamanlar bu vücûda gösterilen ikram ve îtibar? Şimdi ben aynı ben değil miyim? O mu rüya idi, bu mu rüya? Eğer o zaman uykuda idiysem, beni bu cehennem günü için kim uyandırdı? Eğer şimdi uyuyorsam, niçin hâlâ uyanamıyorum? Yoksa uyanmak için geç mi kaldım? Belki de şeytan beni uyandırmadan evvel, kendim kendimi uyandırmam lâzımdı?

Şimdi ne yapacağım Allah'ım? Hicap ve zilletle ezilmem, yerin dibine geçmem için mi bu faciaya beni vâsıta ettin? Omuzlarımdaki ağırlığa bir de bu yükü mü ilâve ettin? Bu ağırlık altında, artık bir insan gibi dimdik nasıl yürüyebilirim? Şimdiden sonra bana, yer de sürünen hayvanlar gibi yüz üstü olmak yakışır. Keşke bir hayvan olsaydım. Şuursuz, İdraksiz, mesûliyetsiz bir hayvan!..(Ayverdi, 2009b: 209)

Romanın sonunda, Şevket Bey'in etrafını saran tüm güzellikler, bir perde iner gibi inmiştir. İçinde bulunduğu durum, istek ve idrâk arasındaki çatışmaya sahne olur: "Sanki etrafım bir duman, bir sisle kapkaranlık. Ne tarafa gideceğimi, bu koyu zulmeti nasıl paralayacağımı bilmiyorum. Ne olur, yâ Rabbî, yolu bilen bir el, elimi tutup beni bu girdaptan çıkarsa!.. Fakat ben de çocuk oldum galiba. Bilmiyor muyum ki Şevket, hayâtının enkazı altında ezilmiş bir kazazededir; o enkaz kalksa da, altından çıkacak olan, cansız bir cesetten başka nedir?"(Ayverdi, 2009b:226)

Roman, Doktor Şevket Bey'in trajik bir sonla, felçli bir halde hastaneye yatması ile biter.

Hâl değişim kalıbını Şevket Bey'in iç dünyasının değişen çehresine, yani iç dünyasının olaylarına göre değerlendirecek olursak:

İlk Hâl: Şevket Bey, iç dünyâsının cahili olan, mânevî kökleriyle ilişkisini kesmiş bir kişidir. Allah'ın varlığını ne reddeder ne de ona tâbi olur. Bu aslında Şevket Bey'in her zorluğu yenebilecek bir irâdeye sahip olduğunu düşünmesinin, yaratıcı güce müracaat etmeye gerek duymamasının bir sonucudur. Maddî düzlemdeki bu yaşantısıyla Şevket Bey, mânâsından kopuk bir varlık olarak cehennemdedir.

İkincil Hâller: Bu yaşantısı Lâle'nin gelişi ile bozulur. Lâle ona, mânevî arayış sürecine sokan çile ve sıkıntılarla dolu paradoksal bir yaşantının kapısını açar. Bu süreçte Şevket Bey, kendi gücünü aşan sorunlarla yüz yüze kalarak küllî bir iradenin himâyesine girme ihtiyacı duyar ve tasavvuf felsefesinde kişiyi olduran iki halden biri olan çile çekmek yoluyla mânevî bir aydınlanmanın yolunu açar.

Son Hâl: Lâle'nin ölmesiyle, Şevket Bey, 'ikincil Hâller' de ilme'l yakın mertebesinde bildiği mânevî aydınlanmayı, son hâlde ayn'e'l yakın mertebesinde yaşar. Bu, kişinin dünyadaki varlık nedeninin gerçekleşmesidir.

Hâl Değişim kalıbının, dış dünyanın olaylarına yönelik olarak ele alınmasında, Şevket Bey'in, hayatındaki değişimi sorgulamasını, ilk hâl- son hâl bağlamında bir karşılaştırma olarak sunmuştuk.

Buna benzer bir şekilde, yine hayatı üzerine yaptığı bir değerlendirme, bu defa iç dünyasının hâl değişimini, ilk hâl- son hâl bağlamında karşılaştırmasını ifâde eder. Burada, Şevket Bey'in hayatı üzerindeki algısı kötü halden iyi hâle gidiyor olduğu şeklindedir: "Bana, bir fahişenin baştan çıkardığı adam, diyorlar. Ne yanlış söz. Bilmiyorlar ki, ben evvelce de zina ediyordum. Gururum, nahvetim, kibrim, haset, kin ve ihtiraslarımın hazlarıyle gizlice zina ediyordum. Ve kendimi insan zannederek başım yukarda, çalımla gezerken de, bu bin bir fahişenin koynunda mest ve mahmurdum. Zina, kendinin olmayan haramdan zevk çeşnisi almaktan başka nedir? Ben de işte bütün ömrümce nefsimin gizli ve aşikâr nazları ile sarhoş oldum. Kulâğım, gözüm, düşüncem yolu ile, durmadan zina ettim. Halbuki gurur da, nahvet, kibir, haset de bir nâ-mahremmiş. Hatta benliğimizi unutarak kapıldığımız, arkasından sürüklendiğimiz dünyevî, uhrevî her zevk yabancımızmış. Helâlimiz, malımız ise, ihmal edip bir köşede bıraktığımız manevî hüviyetimizmiş. İşte ben de bu badeyi kendi kendimden içeceğime, bu gönül zevkini koyup, dört elle nâmahreme sarılmışım, onu herşeyden üst tutacağıma, zaafılarıma kulluk etmiş, ihtiraslarıma tapmışım!" (Ayverdi, 2009b:247)

Bu farkındalık düzlemine ulaşan Şevket Bey ölmeden önce ölürek, Allah'ın bütünsel varlığını, dünya düzleminde yaşar:

“O öldü; fakat eğer ben benden ölmeseydim, bu ölümle ondan kurtulamaz, bu ölüm, beni kendi şeytanımın elinden kurtaramazdı. Onunla rezaletin her türlüünü işledim; lâkin artık geriye dönüş ve tövbe ile de geçirilecek vaktim yok. Zîra beni, bilmediğiniz, tanımadığınız, belki de asla görüp öğrenemeyeceğiniz bir zevk dünyâsı bekliyor. Uzakta değil, hayalî de değil, içimde, benliğimde, kendimde!” (Ayverdi, 2009b: 248) Böylece, son hâl, Şevket Bey'in mânevî aydınlanmasına sahne olarak, Şevket Bey'i bütünsel benine kavuşturur. Bu aydınlanma, onu birlik âlemi ile buluşturan bir andır ve insanın dünyâdaki temel amacı olan Allah'ın birliğini dünyâ düzleminde yaşamak durumunu ifâde eder.

Bu bakımdan Şevket Bey, iç dünyasının olayları bakımından kötü hâlden iyi hâle giden bir seyir içerisinde algılanır.

Hâl değişim kalıbının bu yönde, kişinin iç dünyâsının olaylarına tatbîki, tasavvufî temeller üzerine kurulu mânevî aydınlanma süreçlerini konu alan ruhsel nitelikli kitapların temel meselesi olan içsel değişim sürecini yansıtmaları bakımından anlamlı ve gerekli bir uygulamadır.

“Biz insanlar, yorgunluksuz olduğu için dâima inişleri, sukutları, yükselişlerin, çıkışların zahmetlerine tercih ederiz. Hâlbuki içimizi yoran hâdiselerin bizi ne mertebe yükselttiğini asla hesaba katmayız da, baş aşağı yuvarlayan alkış ve sitayiş uçurumuna kendimizi atarız.”(Ayverdi, 2009a: 49) *Ateş Ağacı* adlı romandan yapılan bu alıntı, hâl değişim kalıbının bu niteliğini vurgulayan bir metin parçası olarak okunabilir. Bu bağlamıyla ifâde, içsel yaşantıdaki hâl değişiminin, dış

dünyanın olaylarındaki değişimle karşılıklı ilişkisi halinde gelişebilen seyrini vurgulayan bir nitelik taşımaktadır.

Diğer romanlarda olayların, neden- sonuç ilişkisi içerisinde, birbirini takip ederek, organik bir bütünlük hâlindeki gelişimi söz konusudur.

Aşk Budur romanında merkezî kişi olan Hamza'nın çıktığı Mısır yolculuğu, Ömer ile tanışmasına ve mürşidi Yusuf'tan hâberdâr olmasına; gördüğü rüyayı çözmek isteği ile Meryem'i de alarak Yusuf'a gitmesi ise Meryem'in Yusuf'a âşık olmasına ve neticede aşkıdan ölmesine yol açar. Romanın bölümlendirilmesinin, bu neden- sonuç ilişkilerine uygun bir yapı da olduğu görülür. üç kısım olan romanın I. Kısım, Hamza'nın Mısır yolculuğuna kadar ki gelişmelerle, kişilerin art zaman sunumlarına sahne olur ve Meryem- Hamza evliliğini içerir. II.Kısım, Hamza'nın yaklaşık iki aylık Mısır yolculuğu sonucunda Ömer'le tanışan, Yusuf'tan haberdâr olan Hamza, rüya görür ve Yusuf'la tanışmaya karar verir. III.Kısım'da bunun neticesinde Meryem ve Ömer'i de alarak Yusuf'a gitmeleri ile başlar. Meryem'in Yusuf'a olan aşkının mecâzî aşktan hakîki aşka varan seyri, kimi zaman, sosyal çatışma motifi yoluyla verilmiştir:

“-Anlat, söyle Meryem.. Benden niçin korkabilirsin? Yazık gözyaşlarına, söyle niçin ağlıyorsun?

-Ölümden korkuyorum.

-Sen mi? Hiç Meryem, bu mütekâmil vücut, ölümden korkar mı?(...)

-Ölüm, sensizliktir. İşte ben bu ölümle ölmekten korkuyorum.

-Üzülme Meryem... Sen bensiz kalamazsın! Çünkü sen bensin dedi. (Ayverdi, 1938: 200)” Romanın sonunda Meryem, Yusuf’un gidişi üzerine öldüğünde, bu karşılıklı konuşma, romanın olay örgüsü içerisinde gerçek yerini bulmuş olur; zira ölüm, Meryem için Yusuf’tan ayrılmayı ifâde etmez. O “ aşkla dirilmiş” bir kişi olarak zaten “bütün varlığını değişmiş, ona kapılmıştır.” (Ayverdi, 1938:243) *Aşk Budur* romanı, olay örgüsü itibariyle birbirini izleyen, organik bütünlük sergileyen ilişkiler ağını yansıtmaktadır.

Son Menzil romanında, paradoksal bir kişiliğe sahip olan Haşim’in, Melek’e olan aşkı yavaşça tırmanır ve bu durum Haşim’in, başta Azîz olmak üzere, Meleğin etrafındaki insanlara karşı olan duygularını kıskançlıktan öldürme isteğine varan bir seyirde etkiler. Bu arada Hamza’nın Melek’e olan ilgisi, karısının Melek’i kıskanmasına, Aziz’in Haşim’den soğumasına; Seniha’nın ise Haşim’e karşı gösterdiği korumacı tavrın kuvvetlenmesine yol açar. Olayların bu şekilde, nedensellik bağı içerisinde aktığı romanın birkaç kısma ayrılmayıp tek bütün hâlinde kurgulanmış olması, olay örgüsünün yapısına uygunluk göstermektedir. Bu arada, romanda Haşim’in madde- mânâ arasında savrulan rûhî yapısını dengeleyen ve varlığıyla okurun Hâşim’i sosyal bir çevre içerisinde idrâk edebilmesini sağlayan roman kişisi Okçu, hem Azîz; hem de Hâşim’in olay akışına paralel bir seyirde değişen ruh hallerini gözlemleyen ve yazara, roman kişilerinin iç ve dış dünyalarına özgü olayları, karşılıklı konuşmalarla, gösterme yöntemi içerisinde sunabilmek imkânını sağlayan bir kişi olarak ortaya çıkar: “Kuzum Okçu, yeter artık felsefe yapma, her devrin geçmeye mahkûm bir felsefesi vardır; seninki de geçer o kadar kesin konuşma!

- Doğru söyledin, bütün fikir cereyanları ve beşeri kararlar değişmeye

mahkûmdur. Fakat benim söylediğim hakikat kânunu hiç, ama hiçbir zaman geçmez ve değişmez.

- Geçer, geçer dostum, sen okçuluğuna bak, ötesi nene lâzım?

- Oklarım antika dolaplarına girdi bile. Fakat îmânım asla fersude olmaz, rafa kaldırılmaz merak etme. O, ilim, siyâset, san'at hatta fikir gibi seyyal değildir. Ben, kâh kuruyan, kâh mevki ve mevzi değiştiren bu nehirlerde gemimi dolaştırmam, belki kabahatim bu...

- Zaman, seni de yere vurur, o kadar bol konuşma diyorum sana..

- Zaman demek biz demektir. Gelmek, gitmek bunlar arızî şeylerdir. Bu dünyâda herkes kendi şarabının mestidir. Herkesin varlığı kadehine bir nevi sekir verici mayi konmuştur. Sen ve ben birbirimizi anlayamayız. Anlaşanlar, ancak kadehleri aynı şarap ile dolu olanlardır.

- İşte bu güzel... Ömründe bir kere doğru konuştun.”(Ayverdi, 2007a:90 – 91)
Hâşim ve Okçu arasındaki bu karşılıklı konuşma, sosyal çatışma motifinin, gösterme yöntemiyle, hayatın mânevî yönünü vurgulamak üzere kullanılmasını içermektedir.

Yolcu Nereye Gidiyorsun? adlı romanda Adlî'nin, çocukluk yıllarından itibaren 30'lu yaşlara değin hayatı, organik bütünlük hâlindeki olay akışı içerisinden anlatılır. Romanın ana düğümünü ve temel vakasını oluşturan soru, küçüklüğünden itibaren mânevî bünyesinde sevmeye ve sevilmeyle karşı doğal bir meyil bulunan Adlî'nin mânevî bir aydınlanma yaşaması, yani rûhi olgunluğa ulaşarak kâmil bir insan olup olmayacağıdır. Adlî'nin bu içsel sürecinin geri planındaki tarihsel sürecin Abdülhamid döneminin son ve II. Meşrûtiyet'in ilk yıllarını içine alması, temeldeki bu bireysel meseleye, Adlî'nin Doğu-Batı eksenli eğilimlerinin, sosyal çevresinde ve

konak hayatında somutlaşan, toplumsal yapıdaki değişim ve siyasal yaşantıdaki belirsizliklerin de yoğun olarak eşlik etmesine neden olmuştur.

Romanın arka planını oluşturan bu tarihsel süreç, romandan ayrıksı bir görünüm sunmaz, şöyle ki Adlî'nin bu süreç içerisinde, Batılı değerlerin körü körüne kabûlüne karşı geliştirdiği tepkisel duruş ve gelenekselci düşünce yapısı, kardeşinin Napolyon kabartması şeklindeki kolyesini çivi ile parçalamasına ve bu nedenle de evden yatılı okula ve dayısının evine sürülmesine neden olmuştur. Bunun sonucunda, yatılı okulda taşkın bir zekâ ve hareketliliğe sahip olan Sinan ile arkadaş olur; Dayısının evinde ise sûtannesinin kızı Mecbûre ile yakın ilişkiler kurar. Böylece ona karşı zamanla geliştireceği aşkın kapısı aralanmış olmaktadır. Romanın sonunda, Adli vasıtasıyla tanışan Mecbûre ve Sinan birbirlerini severler ve Adlî aşkından feragat ederek aralarından çekilir.

Romanda, tarihsel arka planın Adlî'nin davranışlarına olan etkisi, bireysel hayatının ve romanın asıl vakası olan rûhî tekâmülünün seyrini çizer. Bu romanın toplumsal konulara ilişkin olaylarının, bireysel olayların seyrini neden-sonuç ilişkisi içinde değiştirmesidir. Bu bağlamda romanın toplumsal ve bireysel olaylarının ayrı ayrı organik birer bütünlük hâlinde seyreden hazneleri yine başka bir organik bağ ile birbirine ilişmiş olmaktadır.

Mesih Paşa İmamı adlı romanda merkezî kişi Hâlis Efendi, romanın ilk kısmında, dîni kitabî bilgilerin sınırları içerisinde anlayan, toplumla arasındaki bağları atmış bir ham sofî tipi gibi gözükmeğe. Toplumun değişen şartlarına gözlerini kapamış olması, çocukları ile arasına set çekmiş, toplumsal sorumluluk duygusunu ise cebinde taşıdığı mührü ahâlinin getirdiği evrâka basmaktan ibâret

kılmıştır. Bu ilk halde, *Mesih Paşa İmamı*'nın Kur'an'ı bilen fakat onu içselleştirememiş bir kişi olduğu vurgulanır. Bu bağlamda, Hâlis Efendi'nin hayata ve Allah'a ilişkin soruları, çevresinde gördüğü çelişkileri yansıtan bir tarzda iç çatışma motifi ile aktarılır: “Neydi? Cehennem neydi, cennet neredeydi? Ölüm, ölümden sonraki hayat? Neden dünya bir zindan ve insanlar da birer zindancı idiler? Sarhoş Tâhir'den tut da, bütün cehennemlikler neden kendisi gibi iyilerin ve ibâdet edenlerin bulunduğu bir dünyada güle oynaya yaşıyorlardı? Kedileri, köpekleri, o güzelim camii berbat eden pis kuşları da Allah yaratmıştı amma, onların Allah'la bir bağlılıkları yoktu. Eser, müessirden ayrı gibi duruyordu.”(Ayverdi, 2000:31) Bu sorgulamalar, Halis Efendi'nin zihninin derinliklerindeki, bilinçaltındaki kelimesiz düşüncelerin, yazar anlatıcı yoluyla bilinç yüzüne taşınmasına örnek oluşturur. Aslında, tasavvufî yaklaşımları dahi, ‘Allah’a şirk koşmak’ olarak gören Halis Efendi, bu düşüncelerine, bilinç düzeyinde sahip çıkıyor değildir.

Çevresinde gördüğü çarpıklıklara müdahale etmeyip, görmezden gelen bir kişi olduğu, hal ve hareketleriyle vurgulanan, gördüğü herhangi bir nahoşluktan ‘başını çevirmek’ yoluyla kurtulduğu gözlemlenen Halis Efendi'nin, çevresinde olup bitenlere ilk etkin müdahalesi tasavvufî görüşlerin konu edildiği bir tartışmaya katılmakla olur. Bu durum, sosyal çatışma motifi içerisinden gösterme yöntemi ile verilmiştir:

“ Âdil Bey, hasırları didik didik olmuş iskemlesini Hâlis Efendi'ye doğru sürükleyerek:

—Hayır imam efendi, vücut iki değil birdir. Şu mükevvenatta Allah'ın vücûdundan gayrı mevcudun var olması mümkün değildir. Amma o vücûdun zahiri

var, bâtını vardır. Bâtını bir nurdur ki, renksiz, nişansız ve sonsuzdur, âlem bu nur ile dopdoludur. Hayat, ilim, irâdet ve kudret bu nur iledir. Eşyanın görmesi, işitmesi ve söylemesi, hareket ve hayatları hep bu nurdandır. Belki cümle varlık bu nurdur ve onun mazharlarıdır.

—Âdil Bey, sen hep lâkırdını süsleyerek işin içinden çıkmak istersin, söz söylemesini bilen kimsenin ağzında en saçma lâflar bile kıymetli bir söz zannedilebilir. Hutbe, hatibin talâkatine göre dinleyene tesir eder. Lâkin inan buna ki sözlerin baştan aşağı şırdır. Allah Allah'tır. Hâşâ onu mahlûkunun seviyesine indirmekle dalâletin kuyusuna baş aşağı düşüyorsun da haberin yok.

—Sen Kur'ân'ın her dediğine inanır mısın imam efendi?

—O da ne demek? Elbet.

—Öyle ise; "Hiçbir şey yoktur ki beni teşbih etmesin, fakat bilmiyorlar" âyetinin hükmüne göre, yılan da, hasta at da bunun içinde. Her mazharda Hakk'ı teşbih edecek bir hal lisânı olunca, her şeyde hayat ve ruh var demektir.”(Ayverdi, 2000: 147)

Romanın ilk kısmında, Halis Efendi'nin, dükkanı hasta hayvanlarla dolu, içkici ve imamın sarığını kapıp su doldurduktan sonra hasta hayvanlardan birine su içirecek kadar taşkın ve dalgacı marangoz Tahir'den nefret etmesi, sakat bir kediyi tekmelemesi, etrafına sürekli bir tikslenme hissiyle bakması, karısını çirkinliği nedeniyle sevmemesi ve aynı nedenle onun fedakârlıklarını gözden kaçırmaması, sahtecilik yapan esnafa karışmamayı yeğlemesi gibi olay kesitleri verilir. Böylece İmamın, hayatı kitabî boyutta kavrayan, Allah'a aşkla değil, yetişme tarzı ve görevi icâbı, ezbere inanan bir kişi olduğunu ifâde eden olay ve durumlar yansıtılarak,

davranış biçimi ve hayatı algılayışı arasında neden- sonuç ilişkisine dayalı bağ vurgulanmış olur.

Romanın II. Kısım, olay örgüsünde daha dinamik bir yapı içermektedir. Balkan Savaşı sonucunda, İstanbul'a akan göçmen ailelerden bir kısmı Caminin avlusuna yerleşir. Karısını sevmeyen, onu fazlaca çirkin bulan *Mesih Paşa İmamı*, bu ailelerden birinin kızı olan Hediye'ye hiç beklenmedik bir şekilde âşık olur. Bu aşkın sonucunda, çevresi ile olan ilişkilerinin değiştiği duyarlı bir kişi olma yolunda karakter değişimine uğradığı görülür. Bu sırada, üç aydır ortada gözükmeyen marangoz Tahir, eski merhametli hâliyle fakat bu defa kötü alışkanlıklarını tamamen terketmiş olarak geri dönmüştür. Halis Efendi bu defâ Tahir'le iyi ilişkiler kurar, ondaki değişimi nlamaya çalışır ve Tahir'in bir mürşidi olduğunu öğrenerek onunla mektuplaşır. Hasta hayvanları kucaklayarak Tahir'in dükkanında oturmaya başlaması, yaşadığı aşkın hayatı algılayışı üzerindeki dönüştürücü etkisini yansıtır. Bu sırada Kış nedeniyle göçmenler, mahalle halkının evlerinde ağırılanmaya başlarlar. Halis Efendi'deki değişimi farkedene eş, aşkından feragat edip, Hediye ve annesini eve çağırarak Halis Efendi ve Hediye'yi buluşturmak ister; fakat bu davet, Halis Efendi'nin oğlu Abdullah'ın Hediye'ye âşık olması sonucunu doğurur. Abdullah, babasının kıza olan bağlılığını anlar, Hediye ve Halis Efendi'nin arasından çekilme sözü verirken annesinin hasta olduğunu ve iki aylık ömrü kaldığını haber verir, kendisinin ise artık Allah'a inandığını söyler. Daha önce "Allah yok, yalnız madde var!" diyen Abdullah'ın Allah'a inanmaya başlaması aşkının yol açtığı bir aydınlanmayı imlediğinden bu roman kişisi açısından olumlu bir son söz konusudur. Gülsüm Hanım'ın hastalığı'nın, Halis Efendi'yi mutlu edememesine bağlı, psikolojik bir yıpranmanın getirdiği bir bedensel çöküş olduğunu kabûl edersek, bu ölümcül

hastalığın trajik bir boyut taşıdığını söyleyebiliriz; fakat bu trajik son ancak Gülsüm hanımın tikel varlığına özgüdür. Halis Efendi ve Hediye'nin vuslata erecek olmasının haberini veren son, bu sonu hazırlayan nedenin karısının ölüm haberi olması nedeniye, Halis Efendi açısından buruk bir mutlu son oluşturur.

Sonuç olarak Samiha Ayverdi'nin romanlarında olayların gelişim seyri bireyin İslâm tasavvufu üzerine temellenen mânevî arayışının, hayatı madde-mânâ boyutunda, bütünsel bir tarzda algılamasını sağlayan mânevî bir aydınlanma ile sonuçlanmasını içerir ve ruhun tekâmül basamaklarını olay seyrinin kırılma noktaları kılarak ilerler. Buna göre,

1. Olay kurgusunun niteliğini, ruhsal buhran ve çarpılmalarla çile çekerek; ya da aydınlanma ve yükselmelerle âşık olarak yeni kişiliklerini bulan roman kişilerinin yaşantısı üzerinden tespit etmek mümkündür.

2. Ayverdi'nin bâzı romanlarında, bu kurgu, 'hâl değişimi' ve 'arayış yolculuğu' kalıplarını yansıtır bir tarzdadır; bâzı romanlarında ise organik bütünlük gösteren bir akış hâlinindedir. Bu, hâl değişimi ve arayış yolculuğu kalıplarını yansıtan romanlarda, olay dokusunun organik bütünlük hâlinde olmadığını değil; olay dokusundaki organik bütünlüğün bu kalıpları yansıtır bir tarzdaki olay haznelerini içerdiğini gösterir.

3. Romanlarında olay örgüsünün, neden sonuç ilgisi içerisinde, zamandizimsel sıraya uygun bir tarzla işlendiği; olay örgüsündeki parçaların, bütün içerisinden yeniden tanımlandıklarını, yani parçanın gerçek rolünü ve değerini bütün içerisinden kazandığı görülmektedir.

3. METİNLERARASILIK

Samiha Ayverdi'nin Romanları metinlerarasılık bağlamında son derece zengindir. Bu durum eserlerin sağlam bir kültürel alt yapı üzerine kurulmasının doğal yansıması olarak görülmektedir.

Ayverdi'nin romanlarında, bireyin İslâm tasavvufu temelli mânevî arayışını konu ettiği düşünüldüğünde, onun, Doğu medeniyetinin önemli düşünürlerinden, Türk-İslâm büyüklerinden ve İslâm tasavvufunun gözesi hâline gelmiş âlîm ve edebiyatçılardan yararlanması beklenilir bir durumdur. Bununla birlikte, Ayverdi'nin, Batılı düşünür, edebiyatçı ve felsefecilere de yer vererek; Batı dünyasının fikrî ufuklarına açıldığını görürüz.

Bu tutumu ile Ayverdi; hem eserlerini sağlam bir kültürel alt yapı ile temellendirmiş, hem de medeniyet kavramına ilişkin görüşünü ortaya koymuş olur. Ayverdi'nin eserlerinin, bir pergel ayağı gibi açılıp, Doğu ve Batı medeniyetlerinin birey, toplum; inanç ve hayat odaklı köklü ve yapıcı görüşlerini birleştiren fikrî alt yapısı bize yazarın, “fikrî unsurlar ve içtimaî gerçekler, çok defa filân veya falan muhîtin mahsûlü olmaktan ziyâde, müşterek medeniyetlerin meyvesi demektir.” (Ayverdi, 2006: 223) sözleriyle ifade ettiği görüşünü anımsatmakta ve bu görüşün pratik sonuçlarını sergilemektedir.

3.1. Metin Ekleme Yöntemi

Romanlarda, Nesîmî, Hallâc-ı Mansur, Yûnus Emre, Buda, Marc Orel, Eflâtun, Leibniz, Spinoza Gothe, İbn-i Arabî, Bayrâm-ı Velî gibi pek çok fikir ve felsefe adamı, edebiyatçı, hayatın anlamı ve Allah’a inanmak, hakîkî aşk, insanın varlığı gibi konulardaki sözleri ile romanlara yansırken; onların hayata vahdet algısı ile bakmak, maddî ihtiraslara kapılmamak, insan olmanın gereklerini hem birey hem toplum bazında olumlu bir gelişme grafiği sağlayacak şekilde yerine getirmek, hayatın mânevî cephesinden kopmamak, insanı Allah’ın dünyâ düzlemindeki yansıtıcı bilinci olarak görmek ve onu kendi mânâsından haberdâr etmek ortak paydasında birleştikleri görülmektedir.

Romanlarda metin ekleme yoluyla yapılan alıntıların, ‘Kendini bilmek’, ‘Yaradılış ve vahdet algısı (Çokluğu birlikte görmek)’, ‘Hakîkîaşk ve fenâ makamı’, ‘Dünya hayatına düşkünlük’ başlıkları altında yoğunlaştığını gördük. Bununla birlikte, bu başlıklar altında incelenemeyecek; fakat romanlarda güncel vaka ve kişilerin içinde bulundukları durum, davranış ve yaşantılar ile örtüşen; ya da yazar tarafından vurgulanmak istenen fikrî, felsefî konuları aydınlatan alıntılar yapıldığı da görülmüştür. Konuca dağınık bu alıntıları ‘Diğerleri’ başlığı altında göstermeyi tercih ettik.

3.1.1. Kendini Bilmek

Hayatın gerçek anlamını oluşturan mânevî bilgilere kavuşabilmenin, kendini bilir hâle gelmenin öneminin romanlara, özellikle Doğu dünyası düşünürlerinden yapılan alıntılarla yansıdığı görülür: Mevlâna: "Ruh, ceset âleti, ceset vâsıtası ile ya sâfileşmek suretiyle tekâmül eder, beşeriyetin üstüne çıkar; yahut toprağa mensup hayvanı vasıflarla kirlenip tabiat zindanında kalarak aslına erişmeye muktedir olamaz. İşte bu gibi kimseler kendilerini, yükseslere çıkmış kimselerden zannetmek cehaletinde bulunurlarsa da o büyüklerin cilalanmış gönülleri, bunların yalanını haber verir. Çünkü bu gönüller ayna gibidir." (Ayverdi, 2004a: 35) der.

Batmayan Gün adlı romanda, Mevlâna'nın dillendirdiği bu düşünce; *Yaşayan Ölü* romanında Fuzûlî'nin beyti ile ifâde bulur:

"Halk içre bir âyîneyim, herkes bakar bir an görür

Her ne görür kendi yüzün, ger yahşi ger yaman görür" (Ayverdi, 2005a: 50)

Bayrâm-ı Velî'nin şu beyiti ise yine, kişiyi mânevî bünyesi ile buluşarak insan oluşunun gerçek mânâsını bulmaya çağırmaktadır:

"Bilmek istersen seni, can içinde ara canı,

Geç canından bit onu, sen seni bil, sen seni!" (Ayverdi, 2004a: 133)

Bayrâm-ı Velî'nin bu beyiti üzerinde, Tasavvuf felsefesinin 'can' kavramına bakışını yansıtmaları bakımından da durmaya değerdir. Kenân Rifâî can meselesini Mevlânâ'ya değinerek şöyle açıklar: “ Mevlâna, ‘Aferinleri tahsinler olsun o mutlak hakîme ki canı ikiye ayırdı,’ der. Bu canlardan biri hayvânî ruh; diğeri ise izâfî veya sultânî, ilâhî ruh denen iyiyi kötüden ayıran ruhtur” (Rifâî, 2009b:257) . Dolayısıyla beyitte, can içinde aranacak olan da, Allah tarafından insana üflenmiş olan (Secde/9) ve tasavvuf felsefesinin yaklaşımına göre, kişiyi insan sûretli olmaktan, gerçek insan olmaya taşıyan bu ruhtur.

Bayrâm-ı Velî'nin bu sözleri Goethe'nin ifâdeleri ile buluşur: "İnsan kendi içine girmeli ve orada hakîkî ilâhı bulmalıdır. Ey yerin muktedir oğlu, lâhut âlemini kalbinin derinliğine koy, bırak başka şeyleri..." (Ayverdi, 2004a: 133)

İnsanın kendisini bilmesi yaradılış nedenini gerçekleştirmesidir. “Gizli bir hazineydim, bilinmek istedim” hâdis-i şerifindeki amaç ancak insanın, âlemi kavrayacak bir bilinç olarak yaratıldığının farkına varması ile gerçekleşir.

Tasavvuf felsefesine göre insan, küçük âlemdir ve âlemin tüm unsurları onda kuvve hâlinde mevcuttur. Kendinin farkına varmış olan insan, evrenin yansıtıcı bilinci hâline gelmiş; bu nedenledir ki insan-ı kâmil, ayna hâlini almış; Allah'ın yaratma tarzının, kendisinden yansıması ile mükemmelleşmiştir. Bu mükemmellik onun, Allah'ın sıfatlarıyla sıfatlanmış olmasındandır. İnsan, noktasal varlığında âlemleri dürmüş bir varlıktır ama bu gerçek değeri ile buluşması için varlığına karşı bilinçli bir yaklaşım geliştirmesi gerekir. Eğer o, taşıdığı nûrânî ruha karşı uyanmazsa, ancak cismânî canının gereklerini gerçekleştirerek yaşar ve ölür. Bu noktada, İbn'ül Arâbî'nin insan kavramına yaklaşımına değinmek isteriz: İbn'ül

Ârâbi için insan bahsetmiş olduğumuz nitelikleriyle gözüken insan-ı kâmilidir. Suad El- Hakîm İbn'ül Arabî Sözlüğünde, “ Ârâbi'ye göre insanı-ı kâmil dışındaki diğer insanlara da ‘insan’ denmesinin nedeni onların biçim bakımından insana benzemelerindendir; yâni şekilsel benzerliktir,” der. Arabî için yaratılışının önemini kavramadan yaşayan insan hayvan-insandır. (Hakîm,2005: 365)

Diyebiliriz ki, tasavvuf felsefesine göre, kendini bilmek, işte bu nedenle, kişiyi sûretten mânâyâ taşıyan bir bilinç kılması ile önem taşır.

Ateş Ağacı romanında, Mevlânâ'nın, insan-ı kâmil kimliğini yansıtan şu sözleri dile getirilmiştir:

"Benim vücûdum kabından hakikat denizine yol vardır; benim o derya ile alış verişim vardır. Gerçi bir katreyim; fakat bende umman gizlidir. Bir zerreyim; fakat bende güneşler gizlidir." (Ayverdi, 2009a: 143)

Yaşayan Ölü romanında ise, onun, insanın gerçek değerini yansıtan şu sözleri alıntılanır:

Mevlânâ'nın: "Âdem heykelinin yüzü örtülüdür; peçeyi o yüzden çekersen, biz bütün secdelerin kiblesiyiz." (Ayverdi, 2005a: 157)

3.1.2. Yaradılış ve Vahdet Algısı

Batmayan Gün romanında Doğu ve Batı medeniyetinin düşünürlerinin, İslâm tasavvufunun hayata ve Allah'ın yaratma tarzınabakışını yansıtan, birbirine benzer söylemlerinin karşılaştırmalı olarak ele alınması dikkat çeker. Burada hem Leibniz, Spinoza Gothe, İbn-i Arabî, Bayrâm-ı Velî gibi isimlerden, metin ekleme yoluyla yapılan alıntılar söz konusu olur:

“Leibniz, tabiattan bahsederken "Madem ki her şey Allah'ın bir suretidir, mükemmel olması lâzımdır" der. Halbuki ondan beş yüz sene evvel gelen Muhyiddîn-i Arabî, "Bu âlemden daha güzel ve mükemmel bir şey yoktur" demektedir. Gene Muhyiddîn-i Arabî: "Bu tabiat, aslî hakikati itibariyle fail (aktif) olduğu gibi, gene o tabiat, kendisinde ilâhî esma suretlerinin zuhur ve tahakkuku hasebiyle de münfail (pasifdir)." der. Spinoza da İbni Arabi'nin bu Sözü'nü şu şekilde tasdik eder: "Tabiat ikidir: 'Halik ve mahlûk.' ” (Ayverdi, 2004a: 143)

Yaratılış bahsî, sūfînin çokluğu birlikte gören ve dış dünyayı, Allah'ın tecellî sahnesi olarak kabul eden duyusu, İbn-i Arabî'nin “Eşyâ hakîkî vücûdun sûretlerde görünüşünden ibrettir.” (Ayverdi, 2004a: 143) sözü ile romana yansır. Yine aynı görüş, vahdet algısının önemini işaret eden Mevlânâ Celâleddîn'in sözleriyle: "Hakk'ı bulmak çok kolaydır; fakat halkı bulmak güçtür." İşte insanı şaşırtan, yokun var, varın da yok şeklinde gösterilmiş olmasıdır. Mutlak Vücut, hakikat denizini, eşyânın suretleri köpüğü ile örtülmüş, bu suretle denizi gizlemiş, köpüğü âşıkâr etmiştir.” sözleri ile ifâde bulmuştur. (Ayverdi, 2004a: 145)

İnsan ve Şeytan adlı romanda ise, Mevlânâ'nın bu bakış açısı, bu defâ Molla Câmi'nin sözleriyle: "Âlemde tek bir nurdan başka şey yoktur; fakat o nur, türlü türlü zuhurlarla görünmüştür. Hak nurdur ve onun değişik görünüşleri de âlemdir. İşte tevhit budur ve bundan başkası da vehim ve gururdur." (İ.Ş. s. 233), denilerek dillendirilir.

Ateş Ağacı adlı romana ise Eflâtun'un sözleriyle yansıyan yine bu, İslâm tasavvufunun birlik algısıdır. Buna göre Spinoza ve İbni Arabi'nin 'nin söylediği gibi, "Tabiat Halik ve mahlûk olmak üzere ikidir" ve insan, mahlûktan Halik'a yükselmelidir. Eflâtun 'eserden eser sâhibine yükseliniz' diyen sözleriyle İbni Arabi ile noktada birleşir: "Seyrettiğimiz hayat, hareket ve değişiklik çokluğu, aynı zamanda birliğin intizâmıdır. Hayat ve birlik, eğer hareket ve ahengin esâsı olan ruhtan gelmezse, başka nereden gelebilir? öyle ise eserden, eser sahibine yükseliniz ve sevginiz cismin güzelliğine takılı olacağına, ruhun güzelliğine bağlansın. Ruh, sevgisine sebep olana, yâni düşünce ve arzusunun üstün gayesi olan Hüsn-i Mutlak'a birleştirmek için aşk ve irfan lâzımdır. İşte akı tatmin edecek bütün ilimlerin asıl şümul ve ihata dâiresi bundadır." Aynı yaklaşım ,Proklüs 'un sözleriyle romanda "Vahidin, kendisinden başkasıyla birleşmesinden daha ilâhî hiçbir şey yoktur." şeklinde ifâde bulur. (Ayverdi, 2009a: 30)

Batmayan Gün romanında ise bu düşünce Muhyiddîn-i Arabi'nin: "Halk aynı Hak'tır, gözün varsa... Hak aynı halktır akim varsa..." sözleri ve Durkheim'in : "Cemiyet Halik olduğu gibi, Halik de cemiyettir" (Ayverdi, 2004a: 142) şeklindeki ifâdesi ile ortak bir duyuşu yansıtır tarzda romana yansımıştır.

3.1.3. HakîkîÂşk ve Fenâ Makâmı:

Romanlarda, bireysel tasavvûfî bir tecrûbe olan, kişinin varlık sınırlarını duyumsamayacak psikolojik, rûhânî bir etkinlikle Allah'ın bir olan varlığı ile, dünya düzleminde buluşmasını imleyen hakîkîâşk'a değiniler pek çoktur.

Ateş Ağacı romanında Ömer Hayyam'ın "En büyük hakimler şarapsız sarhoş olanlardır," (Ayverdi, 2009a: 168) ifâdesi ile dillendirilen aşk, *Yolcu Nereye Gidiyorsun*, adlı romanda, Fuzûlî'nin şu beyitiyle fıkre ve ruha doğru çekilir:

“Âşiyân-ı mürğ-i dil zülf-i perîşânındadır Kande olsam ey perî gönlüm senin yanındadır

Aşk derdiyle hoşum el çek ilâcımdan tablb Kılma derman kim helakim zehri dermânındadır”(Ayverdi, 1997: 359)

Hakîkîâşkî yaşayan âşık, mâşuğû ile rûhen buluşur, bütünleşir. Platon'un "Sevmek demek, kendinin yarısını aramak demektir." (Ayverdi, 2009a: 164) sözü, diğer yarısını bulan, kendi varlık sınırlarını bir diğerinin varlığıyla tamamlayan bir âşığı betimleyerek, sûfîyâne bir duyuş ortaya koyar.

Âşığın, aşkın gerçekliğine, varlık sınırlarını atarak ulaşabileceği, *Yaşayan Ölü* adlı romanda, Kenan Rifâî'nin şu beyiti ile dillendirilir:

“Yâ Rab seni hiç bilmeye kadir mi olur ben Bilse

bilir ancak seni sen, bensiz olan ben” (Y.Ö.s. 50)

Hakîkîâşkta, âşık ve mâşuğun birleşmesiyle arzu, arzulayan ve arzulananın bir hâle gelişi Bâyezîd'in şu sözleriyle, *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı romanda yer bulur:

Bâyezîd-i Bistâmî'den naklen bir kere demişti ki: "Ben dünyâda üç gün perhizde bulundum. Birinci gün dünyâyı, ikinci gün ahreti, üçüncü gün de bütün mevcudatı terkettim. Bunun üzerine Rabbim bana dedi ki: Benden ne dilersin? Dedim ki, senden bir dileğim olmasın, çünkü ben müridim sen muratsın!" (Ayverdi, 1997: 376)

Aşk, insanın nûrânî canını doyuran tek gerçek varlık olarak Fzûlî'nin beyiti ile *Yaşayan Ölü* romanına şöyle yansır:

Fuzûlî:

“Aşktır bâbâ-yı âlem, canlara cânân odur

Bil hakikatte odur giryân u handan cümleden

(Dünyânın babası aşktır, canlara sevgili odur

Bil ki hakikatte herkesten çok ağlayan ve gülen odur)” (Ayverdi, 2005a: 49)

Diğer yandan aynı adlı romanda, Allah'tan üflenip, onun bütünsel varlığından uzak düşen ve dünyadaki temel amacı, onu varlıklardaki tecellîsi yoluyla yeniden bulmak olan insan, Mevlânâ'nın sözlerinde, ney misâli ile ifâde bulmuştur:

““Bişnev ez ney çün hikâyet mîkûned Ez cüdâyîhâ şikâyet mîkûned’

İşit naydan nasıl hikâyet ediyor, uzaklıklardan şikâyet ediyor. Birlik dünyâsına dalıp garkolan kâmil insan uzaklıktan şikâyet eder mi? İşte onun ayrılıklardan şikâyeti, kopup geldiği mânâ âleminin hasretiyle yanıp yakılmasından ibarettir. Her ne kadar o, mânâ âleminin içinde bulunmakta ise de, kendisinin vücutla örtülü olmasından şikâyet etmektedir." (Ayverdi, 2005a: 51)

3.1.4. Dünya Hayatına Düşkünlük

Romanlarda, insan oluşun gerçek anlamı ve hayatın amacı üzerine düşünmeden; maddî, dünyevî arzulara kapılıp, bunları amaçlaştırarak yaşamak, kişinin düştüğü onulmaz bir gaflet olarak işlenmektedir.

Son Menzil romanının da Hz. İsmâ'nın sözleri ile bu durum şöyle romana yansır: “Dünyâyı yalnız yiyip içmek ve gülüp eğlenmek yeri zanneden ahmaklar için İsmâ der ki: «İsm-i âzami şefkat ve muhabbetle ahmağın kalbine okudum; yüz bin kere okudum; gene derman olmadı.» "Niçin" diye sorarlar, "Sen ki körlerin gözlerini açıyor, topalları, kamburları iyi ediyorsun... Ahmaklık da bunlar gibi dert değil mi?" İsmâ cevap verir: «Evet ikisi de derttir; fakat ahmaklık derdi Allah'ın kalındır; körlük, topallık ise, iptilâ ve imtihandır. Ahmak, ilimden yüz binlerce fasıl bilir, şu kadar var ki kendi canını bilmez." (Ayverdi 2007: 115)

Diğer yandan, *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı romanda, maddî hayatın güzelliklerine düşkünlük gösteren ve böylece yaşayıp ölen bir kişinin sözleri Dante'nin İlahî Komedi'sinin Cehennem Bahsi'nden okunur: “Ben artık insan değilim(...) ben şâirdim, artisttim, her şeydim. Fakat şimdi, hiç bir şey değilim! Ya sen, niçin bu belâ ormanının içinde çırpınıyorsun? Niçin hayâta, güneşe, nura doğru koşmuyorsun?” (Ayverdi, 1997: 251)

Diğer yandan *Yaşayan Ölü*'de Fuzûlî:

“Kimi kim bîvefâ dünyâda gördüm, bîvefâ gördüm

(Kimi ki bu vefasız dünyâda gördüm, vefasız gördüm) " (Ayverdi, 2005a: 49)

ifâdesi ile, dünyaya düşkünlük gösterenin onun hâli ile halleneceğini dillendirmektedir. Buna benzer bir yaklaşım, *İnsan ve Şeytan* adlı romanda Râbia

Adeviye'nin "... eğer senin dünya ile alâkan olmasaydı onu bu derece kötüleyemezdin." (İ.Ş. s. 29) sözleri ile romana yansır.

Dünya hayatının, kişiyi, hayatın gerçek anlamı olan Allah sevgisinden ayıran, onu yaradılışının maddî cephesine bulayarak suflileştiren hâli, *İnsan ve Şeytan* romanında, A. Rifaî'nin: "Eğer hakîkî aklın varsa, dünya sana meyletse de, sen ondan yüz çevir."; Molla Câmî'nin : "Gönlünün onun bunun peşinde dolaşması iyi değildir. Mademki bir tek gönlün var, bir dost da sana yetişir." ve Bâyezid'in "Sünnet ve farz nedir? — Sünnet dünyâdan elini çekmek, farz da Allah'ı sevmektir." (İ.Ş. s. 233) sözleri ile ifade bulur.

3.1.5. Diğer

Yazar romanlarında, temel vaka; kişilerin içinde bulundukları durum, davranış ve yaşantılar ile örtüşen; ya da yazar tarafından vurgulanmak istenen kimi konuları aydınlatan, konuca dağınık alıntılar da yapılmıştır.

Sabrın önemi Mevlânâ'nın: "Sen Yûsuf gibisin, bu dünya da kuyu gibidir; nasıl ki Yûsuf, kendisine uzatılan iple bu kuyudan kurtulduysa, sen de dünyânın zahmet ve meşakkatinden sabırla kurtulursun." (Ayverdi, 2005a: 233) sözleri ile romana yansır.

Ezel tanışıklığı olan ruhların dünyâ düzleminde birbirleriyle yakı olup diğerlerinin birbirlerinin mânâsına aykırı olarak anlaşılamamaları: "Kimi ki, kendinin

zıddıyla bir yere koydular, âkiller bunu ölümle bir tuttular; çünkü cinsinin hilâfiyle bir arada olmak, insan için mânâda helaktır." sözleriyle yine Mevlânâ'dan aktarılır.

Diğer yandan Mevlânâ'nın hayatın mânevî cephesinden kopuk ilmî gelişmeyi benimsemeyişi, insanlığın gelişmesinin, mânâ ve madde boyutunda çift kanatla mümkün olacağı görüşünü yansıtmaktadır. "Bir kimseyi asrın allâmesi de görsen, onun zahirde olan ilmine ve marifetine bakma. Allah'la ve kulla olan ahdına bak. Çünkü ilim, kabuk gibidir; ahda vefa ise o ilmin özüdür." (Ayverdi, 2009b: 233).

Mevlânâ'nın bu ifâdesinde, 'ahde vefâ' kavramının, ezelde, Elest Toplantısı'nda verilen, 'Rabbimiz Ben değil miyim?' hitâbına ruhların verdiği 'evet, sensin' cevâbı olduğunu; tasavvuf felsefesine göre, dünya hayatının ruhun bu sözünün yerine getirilip getirilmediğinin sınıandığı bir uzamı oluşturduğunu belirtmek isteriz.

Bernard Russel'ın âlim ya da ârif olmayı, ezelde verilmiş bir kararın sonucu olarak gören: "Birbirine zıt iki temayül insanların bâzılarını ilme, bâzılarını hikmete doğru sevketmektedir". (Ayverdi, 2005a: 40) şeklindeki sözü ile çoğu zaman çekişme hâlinde olan farklı yönelimlerdeki kişilerin de ortak bir hareket ettiricisi olduğu fikri bir Batılının gözünden yansıtılır.

Ahmed-er Rifaî'nin : "Nasihati kendine fayda vermeyen kimsenin başkasına da tesir ve faydası olmaz." ve "Hak'tan başkasına güvenmeyen kimseye insanlar muhtaç olur." (İ.Ş. s. 233) gibi ibret verici sözleri de yine romanlarda yer alır.

Batmayan Gün romanında: Eflâtun'un, "Kaderin eseri, geçmişimizin hal üzerine çöken ağırlığıdır. Yahut geçmişteki iyi ve kötü arzularımızın öldürdüğü

neticelerdir." sözleriyle, kaderin kişinin hâl ve hareketleri üzerindeki cüz'i irâdesini işletmesiyle olumlu yönde değiştirilebilir seyri ifâde edilir.

Roma İmparatoru Marc Orel 'ın : "Rabbânî kuvvetlerden istimdat etmeden hiçbir işi hayra sevkedemezsin." (Ayverdi, 2004a: 66) sözü ise, Kuran'da sıklıkla ifâde edilen, güzel amelin imânla birleştiğinde değer kazanıyor olması fikri Batılı bir devlet yöneticisinin sözleriyle ifâde bulmuş olur.

Ateş Ağacı adlı romanda, Türk milleti, Batılı sanatçı ve düşünürlerin bakış açısından, olumlu nitelikleri ile verilir.:

Decamps: "Sanatkâr Protogene bir köpüğü yapabilmek için yedi yıl uğraştı; Türk'ün ruhunda yaşayan kudretli ışığı tasvir etmek için yetmiş yıl bile kâfi gelemmez," (A.A. s.112) derken

Pierre Loti ise “ iftiralar karşısında, Türk'ün vakur kalışı, şüphe yok ki, körlerin, eşyanın hakikatini idrak edemediklerini düşündüklerinden ve bu körlere acıdıklarındandır.” (Ayverdi, 2009a: 117). Yazarın, bu alıntılarla, bireyin rûhî dönüşümü temel alan romanlarına, kütleye dönük bir işlev kazandırmak isteği; Söz konusu örneklerde ise bağlamın, Türk milletini ‘kendini küçümseme hastalığı’ndan kurtarmak gayreti, olarak yorumlanabilir.

3.2. Metin Dönüştürme Yöntemi

Samiha Ayverdi'nin romanlarında, metin dönüştürme yöntemine dayalı, içerik aktarımı ve çağrışımsal göndermelerle kurulan metinlerarası ilişkiler de söz konusudur.

Ayverdi'nin romanlarında metinlerarasılığın bu türlü kullanımı, roman kişilerine, vakaya veya insanı olay, mekân, zaman içerisinde, bir kompozisyonun uzantısı kılan; okurun zihnine hemen, bir çırpıda düşüveren görüntü karelerine, durum kesitlerine içkindir. Bu nedenle, içerik aktarımı yoluyla kâh roman kişilerinin kişiliklerine kâh yaşantılarına sızmış, olaylar ve durumlar biçimine girmiş metinlerarasılıklar, bağlamlarına uygun başlıklar altında, çalışmamızın sathında yer bulmuştur. Bununla birlikte, Ayverdi'nin romanlarının, içerik aktarımı ve çağrışımsal gönderimlerle yüklü metinler olması, bu örnekleri artırmaktadır.

Ateş Ağacı adlı romanda merkezî kişi Cemil, Bursa'da eskiden maiyetinde çalışan bir kişiye rastlar; fakat bu kişi selam vermeden kaçır gibi uzaklaşır. Bu olay kesiti, *Mesnevî*'den yapılan içerik aktarımı ile kurgulanmıştır:

“Dün bir vak'a oldu. Çarşıdan Setbaşı'na doğru gidiyordum. Tam köprü'nün üstüne gelmişim ki, bankada iken maiyetimde çalışan bir memura tesadüf ettim; gülümsedim ve selâm verdim. Fakat ne tebessümüm ne de selâmım, yüzündeki

kayıtsız maskeyi kımıldattı. Fazla olarak başını çevirdi ve hızla geçip gitti. Beni tanımamasına imkân yoktu. Hemen iki sene beraber çalıştığı bir kimseyi, altı ayda nasıl unutabilirdi? Mesele meydanda idi. Banka şefliğinden ilk-mektep hocalığına düşüveren bir adamın, cemiyetteki îtibârı da aynı sûratle sukut ediyordu. (...)Öyle ya, sen evvelce bendeki bu ariyet mevkîe âşıktın; vaktaki onu, şu veya bu sebeple terk ettim yahut o beni terkettti, sen de, tıpkı sevgilisi birdenbire çirkinleşmiş veyahut ihtiyarlamış bir âşık gibi benden yüz çevirdin. Evvelce o kürkün ucunu öpen sen, şimdi cazibesinden, ziynetinden soyunmuş olan eski sevgilinden niçin baş döndürüyorsun?”(Ayverdi, 2009a: 45) Bu hadise, *Mesnevî*’nin ‘Halk tarafından yükseltip göze çarpar ve parmakla gösterilir mevkide olmanın zararları beyanındadır’ bahsinin içerik aktarımı yoluyla dönüştürülüp Cemil’in başından geçen bir olay halinde romana kazandırılmasıdır. Şöyle ki:

“1895. Yoksa senin güzelliğin ve letâfetin kalmayınca, o seninle dostluk edenler, senden tiksindirler.

Evvelce seni aldatıp methedenler, sonra seni görünce sana şeytan, derler.

Seni kapılarında görünce, hepsi birden, “Bir ölü mezarından uğramış” diye bağırırlar ve ölüden kaçır gibi senden kaçarlar.” (Rifâî, 2009a: 263)

Romandaki bu hadise ile *Mesnevî*’de anlatılan bahsin örtüşmekliği Cemil’in şu ifâdelerinin Kenân Rifâî’nin *Mesnevî* Şerhinde verdiği örneklerle olan uygunluğuyla da kesinlik kazanmış olur. Önce Cemil hadiseden sonra ki ruh hâlini aktaralım: “Sabahki vak’adan, yâni arkadaşımın, selâmını benden esirgemesinden dolayı keyfim yerinde idi. Bu hâdise, içimdeki hayâta taze bir şule ilâve etmiş, heyecan ve zevk vermişti. Birçok kimseler, halkı kendilerine bağlamak, itaat üzere görmek isterler.

Hâlbuki ben, kendi kendimle kalabilmek için, âdeta bütün dünyânın bana karşı olmasını temenni ettiğim çok defa vâkidir.”(Ayverdi, 2009a:48)

Kenan Rifâî, *Mesnevî*’nin bahsi geçen bölümünün şerhinde : “Cenâb-ı Hak da buyuruyor ki: “Biz ahiret saâdetini dünyâda mevkî, haşmet, azamet ve servet istemeyen, fesat çıkarmayan ve gönüllerinde Allah sevgisi kaynayanlara nasip ettik.” Hz. Ali’nin şu sözlerini hatırla! O buyurur ki: “İnsanı iki şey helâk eder. Biri nefsinin arzusuna uymak öteki meth ü senâ edilmeyi sevmek.” (Rifâî, 2009a: 264) Örnekleriyle âdeta Cemil’in ruh hâlini ve yönelimini işaret eder. *Mesnevî*’nin bahsi geçen bölümünü ise şöyle açıklar: “Ziyâde medihten firavunlaşan nefsinin kurtarmanın tek çaresi tevâzudur; o nefsi, ululanmak, böbürlenmek ve âmir kesilmek hastalığından kurtarmaktır. Çünkü bir gün bütün bu sultanlığı, âmirliği ve mevkîleri kaybedersen görürsün ki sana dalkavukluk yarışı yapanlar, bir anda düşman kaseilirler. Seni çirkin bulurlar, senden usanırlar hatta senden şeytan görmüş, hortlak görmüş gibi kaçarlar.”(Rifâî, 2009a: 263)

Son Menzil romanında "Hiç şüphe etme ki her ziyanın altında ne kadar menfaatler vardır; her zahmetin sonunda ne kadar ferahlıklar gizlidir.” (S.M. s. 49)ifâdesi, Kuran-ı Kerim’den yapılan içerik aktarımını yansıtır: “ İnşirâh/5: Şüphesiz güçlkle beraber bir kolaylık vardır.”

Son Menzil romanında, dış dünyayı vahdet algısıyla görüp, Allah’ın varlığını varlık düzleminde duyumsayabilmek çabasında akıl ve aşk üzerine yapılan değerlendirme, *Mesnevî*’den yapılan içerik aktarımını işaret etmektedir.

“Ölüm ve yokluk dahi hayat ve bekaya bitişiktir. (...) Fakat sana bunları göstermeyen perde, dünya çamuruna bulaşmış olan aklındır; eğer o karanlık aklı

bırakıp aşk hudutsuzluğuna varırsan, o sana gizlilik dünyâsının rehberi olur ve meçhuller, bir bir karşına gelip örtülerini yırtar. O zaman söylenen, söyleyen ve söylenenin de aynı şey olduğu meydana çıkar. İşte gene o zaman, Allah'ı başka, kâinatı başka bilenlerden olmazsın!”(Ayverdi, 2007a:) şeklindeki roman kesiti *Mesnevî*’nin şu beyitlerinin içerik aktarımı yoluyla romana taşınmasıdır:

“ Aşk şerhinde akıl, o merkep gibi balçığa battı kaldı. Aşkın ve âşıklığın şerhini gene aşk söyledi.

Güneşin varlığına deil, yine güneştir; eğer sana delil lâzımsa, ondan yüz çevirme.

Her ne kadar gölge de güneşe bir delildir, lâkin güneş her an can nûru bahşedicidir.

Gölge masal gibi uyku getiricidir, ancak güneş doğunca ay parçalanır ve görünmez olur.” (Rifâî, 2009a: 24-25)

Son Menzil romanında, merkezî kişi Hâim’in sorusu ve aldığı yanıt: “Bu kuvvete mânâ mı diyeceğiz? O niçin görülmüyor, niçin bu kadar vahşî ve bizden uzak? Okçu Hâşim’in gittikçe kabaran heyecanını, durdurmak maksadıyla sert sert yüzüne baktı:

– Herhalde pek uzak olmasa gerek, onu gözleyecek yolu bilmeyen biziz.”(Ayverdi, 2007a: 126) şeklindedir. Bu roman kesiti, Kuran’ın şu ayetine yapılan çağrışımsal bir göndermeyi içermektedir:

Kaf Sûresi/16. “Andolsun, insanı biz yarattık ve nefsinin ona verdiği vesveseyi de biz biliriz. Çünkü biz ona şah damarından daha yakınız.” (Ateş, 1996: 517)

Ateş Ağacı Romanı’nın merkezî kişisi olan Cemil, Kitapçı İzzet Efendi’nin hayatın anlamını bulma yolundaki uğraşısındaki yöntemini eleştirerek, “Gerçi o, aklı da beğenmiyor, fakat gene o akıl sahiplerinden şifâ beklemek safdilliğini de bırakamıyor. Aradığı huzur dünyâsının sırlarını fethetmek için aşk teknesine binmek lâzım olduğundan gafil!..”(Ayverdi, 2009a:73) der. Sâmiha Ayverdi burada *Mesnevî-i Şerif*’in akıl ve aşk üzerine söylenmiş bir beyitini içerik aktarımı yoluyla dönüştürmüş ve Cemil’e söyletmiştir ki aşağıdaki ifâde, Kenân Rifâî’nin de bulunduğu bir mecliste, Sâmiha Ayverdi tarafından dillendirilmiştir: “*Mesnevî-i Şerif*’te akıl ve aşk hakkında çok hoş bir beyit var. Buyurulur ki: Ruh deryasına atılmakta ve hakikat âleminde sefer eylemekte yüzücülüğüne güvenme. Akıl ile yol almak, yani ümidi aklın fetvalarına bağlamak hiç mi hiçtir. Bu yolda Nuhun gemisine girmekten gayrı çare yoktur.” (Rifâî, 2009a: 144)

Ateş Ağacı romanının “kayıp top” motifine dayanan ana örgesi, Kenân Rifâî’nin sohbetlerinden birinde verdiği, *Mesnevî* kaynaklı bir misâlin roman düzlemine yansımasıdır:

Kenân Rifâî şöyle diyor:“ Bizim ezelde herbirimizin ellerimizde birer top vardı. Fakat toplarımızı kaptılar ve gidin arayın, dediler. Aramak için yola çıktık, kendimizi dünyada bulduk. İşte bu toplar kendimizdik, biz bu dünyaya kendimizi aramaya

gelmiştik. Kendimizi bulunca da Allah'ı bulmuş olacaktık.”(Rifâî, 2009a: 508) Ateş Ağacı adlı romanda bu motif ana örge haline gelerek şöyle ifâde bulmuştur: “Güya ki ruhlar vücut elbisesi giymeden evvel, her birinin eline cilâlî, gönül ahcî birer top verilmiş. Sonra bu topları veren, onları birdenbire ellerinden kaparak fırlatıp atmış ve: Haydi arayın bulun! Demiş. Her ruh, bir görüp bir kaybettiği o güzel şeyin telaşıyla yola düşünce, kendini dünyâda bulmuş.” (Ayverdi, 2009a: 43) Kenân Rifâî'nin bu ifadesinin menşei *Mesnevî*'de tespit edilebilir:

1890.(...)Elinden geldiği kadar kul ol, sultan olma, zahmet çekici top ol, çomak olma!” (Rifâî, 2009a: 262) denilerek, Hak yolunda ona kavuşmak üzere çıkılan yolculukta alçak gönüllülük ve iradenin küllî iradeye teslimi, onun yönüyle yönleniş ifâde edilmiştir.

Ateş Ağacı romanında Cemil'in hakikî aşkı anlatmak için verdiği ‘denizle birleşmek için yol arayan akar su’ misâlî, *Mesnevî*'den içerik aktarımı yoluyla alınmıştır. Romandaki ilgili bölüm şöyledir:

“Her su, denizle birleşmek için bir yol arar; fakat bulabilir mi? Kimini güneş yükeklere çeker, bulut deriz; kimi buluttan düşer, yağmur deriz; kimi karaların arasına sıkışır, göl deriz; kimi mevsimin tesiriyle donar, kar, buz deriz.İşte madam, bilerek bilmeyerek her insanın da gayesi aşktır, fakat bir damla suyun başından geçen maceralar gibi, o da bu gayeye çok defa o kadar dolâşık, çaprâşık yollardan gider ki, nereye ve niçin gittiğini kendi de bilmez.”(Ayverdi, 2009a: 127)

Mesnevî'nin ‘Îsâ dînini mahva çalışan başka bir Yahûdî padişâhının hikâyesi beyânındadır’ bahsinin 775.beyti şöyledir: “Deryâya mensûp olan deryâya gider; bir şey nereden gelmişse, yine oraya gider.

Bizim vüvudumuzun aşkla yüklü canı, dağ tepelerinden hızla akan seller gibi yol alır (ve birlik deryasına ulaşır.).” (Rifâî, 2009a: 105) Yine *Mesnevî*’nin 1555.beytinde mânevi aydınlanma hâli anlatılırken: “Sel deryaya erişti, deniz oldu.” (Rifâî, 2009a: 212) denilmektedir.

Ateş Ağacı romanında, inançlı genç münevver Juliette’nin, Cemil’e olan aşkının ifâdesi olan “sonsuz fihrist” ifâdesini inceleyecek olursak, metinlerarasılık bağlamında şöyle bir art plan ile karşılaşırız:

“Bâzı bâzı mektup yazmak hevesine düşerim; fakat bu arzum uzun sürmez. İçimin sana döktüğü dil, öyle sonsuz bir fihristle yüklüdür ki, bunlardan herhangi birini yazmaya savaşısam, ne kâğıt kalır, ne kalem, ne de ben.” (Ayverdi, 2009a:173)

Bahsedilen bu içsel dil, varlık denizinin kendisinin ‘bilinmek istemesinden’ ortaya çıktığı Allah’a varan hakikî aşkı anlatır. Yani o dilin kelimeleri Allah’a duyulan aşkı anlatan, bir yönüyle Allah’ın olan kelimelerdir, bu bağlamıyla Kur’an’da karşılık bulur: “Eğer yeryüzündeki ağaçlar kalem, deniz de mürekkep olsa, arkasından yedi deniz daha ona katılsa, Allah’ın sözleri (yazmakla) yine de tükenmez. Şüphesiz Allah mutlak güç sahibidir, hüküm ve hikmet sahibidir.”¹ ve “De ki: “Rabbimin sözlerini yazmak için denizler mürekkep olsa ve bir o kadar da ilave etsek (denizlere deniz katsak); Rabbimin sözleri tükenmeden önce denizler tükenirdi.”² denilmiştir. Romanda ifâde bulan bu aşk ruhsal olgunluğa kavuşmuş olan kâmil İnsan’a duyulan aşktır ki o, küçük bir âlemdir. Kenân Rifâî sohbetlerinden birinde bunun için “İnsan, kâinat kitabının fihristidir.” (Rifâî,

¹ Lokman/27

² Kehf/109

2009b:583) demiştir. İnsan-ı Kâmil kavramı ile yukarıda geçen yazmakla tükenmediği dile getirilmiş olan ‘kelimeler’ arsında da ilişiklik vardır. Şöyle ki: Kenân Rifâî, *Mesnevî-i Şerif*’in şerhine başlarken *Mesnevî*’nin ‘biştev(dinle!)’ sözü ile başlamasına değinir. Bismelenin de ilk harfî olan ‘B’ İslâmın mukaddes harflerindendir: “ Hz. Ali, ‘Kuran’da ne varsa Fâtihâ’da, Fâtihâ’da ne varsa Besmele’de Besmele’de ne varsa başındaki B harfindedir, B harfinde ne varsa altındaki noktadadır. Ben B altında noktayım.’demiştir.” (Rifâî, 2009a: 2) Hz. Abdülkâdir Geylânî de B harfî için aynı yorumu yapar ve “B harfinin altındaki noktanın insan-ı Kâmil olduğunu” söyler (Rifâî, 2009b: 495). Buradan yola çıkarak, Kenan Rifâî : “ Kuran-ı Kerim’deki ‘kelime’den maksat, kâmil insan yâni hakikat-ı insaniyyedir.” (Rifâî, 2009b: 496) der.

Her kelimenin bir mânâ taşıdığı ve tasavvuf felsefesinde insanın kâinatın mânâsını kendinde toplamış bir varlık olarak kabûl edildiği dikkate alındığında, ‘kelime’ de insana da açılan bir anlam olması uygun gözükmemektedir. Bu anlamda Juliette’in kâmil insan hâline gelmiş olan Cemil’e duyduğu aşkın sonsuz bir fihriste yüklü olması ve bunu yazmaya kağıt kalemin yetmemesi ifâdesini açıklamaya çalıştık.

Ateş Ağacı romanı adını, Allah’ın Hz. Musa’ya Tûr Dağındaki ağaçtan tecellî etmesi hâdisesinden alır. Bu durum, romanda inançlı genç münevver tipi Jüliette tarafından ifâde edilir:

“Vâdî-i Mukaddes’te Musa’ya, Allah’ın niçin ateş suretinde görüldüğünü şimdi anlıyorum. Musa’nın o zaman ateşe ihtiyâcı vardı. Zîra doğurmak üzere olan zevcesine ateş lâzımdı. Mûsâ, karşıdan beliren ateşe doğru gittiği zaman, bunun bir

ağaç, bir Ateş Ağacı olduğunu gördü ve ağacın: "Ben senin Allah'ınım" dediğini duydu. Belki de Allah ona böylece talebi suretinde görünmeseydi, Mûsâ oraya, bu kadar şevkle koşup gitmeyecekti.

Bu hikmetin benim maceramla sıkı bir münâsebeti var. Ben de büyük ve yakıcı bir aşka şiddetle muhtaç olduğum gün, talebimi insan suretinde gizlenmiş görerek ona koştum ve atıldım. İşte bu hengâmededir ki insan aşkıyla Allah aşkını birbirine karıştırdım, bir bardak suyu denize döktüm.” (Ayverdi, 2009a: 172)

Jüliette'nin anlatımında, metinlerarasılık iki bağlamda tespit edilebilir:

1. Kasas 29-31. ayetlerin içerik aktarımı yoluyla yansıtılması
2. Jüliette'nin yorumu.

Romanın ilgili bölümüne kaynaklık eden ayetler şunlardır: “Mûsâ süreyi tamamlayıp ailesiyle yola çıkınca, Tûr tarafında bir ateş görmüş ve ailesine, “Siz burada kalın, ben bir ateş gördüm, (oraya gidiyorum). Umarım oradan size bir haber ya da ısınmanız için ateşten bir kor getiririm” dedi. Mûsâ, ateşin yanına gelince o mübarek yerdeki vadinin sağ tarafındaki ağaçtan şöyle seslenildi: “Ey Mûsâ! Şüphesiz ben, evet, ben âlemlerin Rabbi olan Allah'ım.”³

Jüliette'nin yorumu ise, Allah aşkının kendisine ihtiyacı kılığında gözükmesi, Jüliette'nin, beşerî, maddî bir aşk bulma umuduyla yola çıkmasıdır. Jüliette'nin yorumun metinlerarasılık bağlamında ki açılımını, Mevlânâ'da tespit etmek mümkündür.

³ Kasas 29/30/31

“2825. Birisi ekmek almak için ekmekçi dükkanına gitti, lâkin ekmekçinin güzelliğini görünce, ona vurulup kaldı.

Bir kimse gülüp eğlenmek için gülistana gitti, bahçivanın güzelliği onun gülistanı oldu.

Şu Ârâbî gibi ki kuyudan su çekmek isterken, Yûsuf’un cemâlinden âb-ı hayat içti.

Mûsâ ateş getirmek için gitti, fakat öyle bir ateş gördü ki ateşten kurtuldu.

Îsâ düşmanlarında kurtulmak için yerinden sıçradı, bu sıçrayış onu dördüncü kat göğe ulaştırdı. (...)

Ben bu kapıya bir şey dilemeğe geldim, halbûki daha içeri adım atar atmaz baş köşeye kuruldum ” (Rifâî, 2009a: 405)

Kenân Rifâî, *Mesnevî*’nin bu kısmına ilişkin şerhi, Mevlâna’nın çoğalttığı misallerin maksadını ortaya koyarken şerh, Jüliette’nin yorumuyla birleşir:

“Böylelikle ancak maddî bir ateş peşinde olan Mûsa, Allah’ın ateş şeklinde tecellî eden nûrunu buldu. Madde, nefis ve beşeriyet ateşinden kurtuldu. Gerçi bu ilâhî ateşle ateşten yükselen ses karşısında Mûsa kendinden geçti. Fakat bu geçiş, tam bir ilâhî aşk şarabıyla mest oluştu. Mûsâ’nın ruhu lâayık olduğu mânâ seviyesini böyle bir arayış anında buldu.” (Rifâî, 2009a: 407)

Romanda Jüliette âşık olduğunu ve aşkıdan feragat ederek kâmil bir rûha kavuştuğunu görürüz. Durumunu ‘bir bardak suyu denize döktüm’ diyerek ifâde eden Jüliette, Allah’ın kendi varlığını dolduran mâşuktan tecellî etmesi ile tasavvûfî bir

tecrûbe olan hakîkîaşkı yaşamış ve rûhen lââyık olduğu mânâ seviyesini bulmuş olmaktadır.

Kaynağı, Kenan Rifai'nin Samiha Ayverdi'nin de hazır bulunduğu sohbetlerinden birindeki bir misale dayanan bir diğerk figür, 'iki dalı kırık ağaç' figürüdür. Romanda, hayatın anlamını salt akıl yoluyla, maddî düzlemde arayan kitapçı İzzet efendi için gösterilmiş bir misal olarak şöyle yer alır:

“Penceremin karşısında bir dişbudak ağacı var. Geçen günkü fırtınadan iki dalı kırıldı ve bu kırılan dallar, iki gün içinde kurudu. Şimdi rüzgâr estikçe onlar da yaş dallar gibi sallanıyor... Hâdiseler fırtınaları, insanları da bunlar gibi kâh sağa, kâh sola döndürüp duruyor. Bu rüzgârların şiddetine mağlûp olup kırılanlar da var ki kökten ayrılmak suretiyle kuruyor ve soluyorlar. Günün birinde İzzet Efendi'nin de şu kırılıp sallanan dalların akıbetine uğramasından endîşe ediyorum.” Ayverdi'nin *İnsan ve Şeytan* adlı romanında bu motif bu defa biraz değışerek fakat yine kulluk bilincini vurgular mahiyetini koruyarak “köke bağı bir dal olmak”, şeklinde geçer.

Bu misal Kenân Rifâî tarafından şöyle dillendirilmiştir: “Hepiniz Allah'ın ipine sarılın ve ayrılmayın” âyet-i kerîmesinin zâhir mânâsı, şerîat-ı Muhammediyye'de toplanın demektir. Rıhtımdaki ağaçlardan birinin iki dalı kopmuş sallanıyordu. İşte dedim, ağaca yapışık diğerk dallar da her ne kadar hâdisat rüzgârlarıyla sallanır, eğilir, doğrulursa da yine tâze ve yeşildir. Fakat şu iki dal ki kopmuş sallanıyor, işte bunlar taayyün hâdiselerine mağlûp olmuş, dayanamayıp kırılmış olanlar gibidir ki kökten ayrılmak sûretiyle kurumuş ve solmuştur.”(Rifâî, 2009a: 434)

Diğer yandan, Ateş Ağacı romanında hâkiki aşkı deneyimleyen roman kişinin, yaşadığı hâller, tasavvuf felsefesinin hallere bakışı ile örtüşür:

“İztırap ve zevk, aynı zamanda çırpınan iki kanat gibi, aşk uçuşlarını dengeliyor. Ben bu iki kanadın ortasındaki kuş gibi tanımadığım fezalarda uçuyorum. Zevk ve ıztırap, zemine gömülen tohumu, harâretiyle ısıtan güneş ve rutûbetiyle sulayan yağmur gibi feyz verici.” (Ayverdi, 2009a: 173) sözleri ile dile getirir.

Mesnevî:

1595. “Ben onun kahrına da lutfuna da candan gönülden âşıkım. Ne gariptir ki, ben bu iki zıddın ikisinin de âşıkıyım.” (Rifâî, 2009a: 216)

Bu durum, tasavvuf felsefesinde hallerin çiftler çiftler gelmesi ile örtüşür. Roman kişinin, yaşadığı zıt karakterde hallerin ortasında, paradoksal bir ruh hâli içinde olmaması dikkat çeker.

“ Tasavvufta haller daima çiftler çiftler gelir: Kabz-bast, havf-recâ, heybetüñ, fenâ-bekâ gibi. Hâlin bir özelliği de, şiddetli heyecan durumuna, yani vakte bağlı olmasıdır. Bu durumvâki olmadan gerçekleşmezler: Diğer bir ifâde ile, hâllerin dinamik bir karakteri vardır ve tasavvufî ruhî yükselişin gerçek hareket ettiricileridir. Ruhî yükseliş ancak bunlarla gerçekleşebilir.” (Cebecioğlu, 2005: Heybet mad.)

Aşk Budur romanında ârif tipi Ömer’in İslâmiyet’İN ilânından önce, hikemî bir duyuşla Allah’ın birliğine inanmış bir kişi olduğu görülür. O, Allah’ı yalnız yalnız

varlığın değil; oluşun nedeni olarak kabûl eder “herkese vazifesini veren Allah’tır, insanlar değil...” (Ayverdi, 1938: 85) deyişi ve aşka bakışı ile tasavvuf felsefesinin Allah’a bakışındaki aynılık “aşkı bulandır ki maksuduna ve hilkatının mânâsına kavuşmuştur.(...) o herkese vasıtasız ve uryan olarak yüz göstermez, meğer ki o kimse aşkın satvetinde kendini yok etmiş, aşk kesilmiş, yani onunla ölmüş, onunla dirilmiş olsun! ” (Ayverdi, 1938: 89) sözleri ile ortaya konur. Ömer’in bu durumu, Kuran-ı Kerim’in İslâmiyet’in ilânından önce de müslümanlar olduğu ifâdesinden çıkışla kurgulanmıştır.

Kuran-ı Kerimde ilgili sûreler: :“Andolsun, düşünüp öğüt alsınlar diye o sözü (Kur’an âyetlerini) onlara peşpeşe ulaştırdık. Bu Kur’an’dan önce kendilerine kitap verdiklerimiz var ya, işte onlar ona da inanırlar. Kur’an kendilerine okunduğu zaman, “Ona inandık, şüphesiz o Rabbimizden gelen gerçektir. Şüphesiz biz ondan önce de müslümandık” derler.”⁴ (Ateş, 1996: 384)

“... Allah sizi hem daha önce hem de bu Kur’an’da müslüman diye isimlendirdi ki, Peygamber size şahit (ve örnek) olsun, siz de insanlara şahit (ve örnek) olasınız. (...)”⁵ (Ateş,1996: 331) Böylece yazar, Ömer’i kalp bilgisi yoluyla Allah’ı bulmuş, mümin bir kişi olarak çizer.

Dikkat çeken bir metinlerarasılık, ‘ney’ motifinin modernize edilerek kullanımını yansıtır. Şöyle ki, Tasavvuf felsefesinde Ney motifi, ayrı düştüğü birlik diyarına hasretini söyleyen insanı karşılar. Yazarın bu motifi dönüştürerek, küreklerin ucundan denize damlayan suların çıkardığı şıprırtıyı, ney sâdâsının işlevine

⁴ Kasas 51/52/53

⁵ Hac /78

denk bir tarzda kullandığı görülmektedir ki bu geleneğin, roman gerçekliğine uygun bir tarzda yeniden üretilmesinin bir örneğini oluşturmaktadır. Burada, ney motifinin kendisinin değil de çağrışımının romanın geçtiği tarihsel dönem ve ortama uygun bir karşılık bularak romana taşınması söz konusu olmuştur. Dolayısıyla romanın bu kesiti, geleneksel Türk edebiyatında, sûfiyâne bir duyuyu yansıtmak üzere kullanılan ney motifine çağrışımsal bir gönderme içermektedir.

“Yalnız rıhtıma en yakın kürekler, yüzücü bir kuşun sularda keyifli keyifli tutunuşu gibi, denizi okşadıkça, uçlarından telâşla kayan yakut damlalarından ürperten sesler geliyor ve susar gibi olurken tekrar başlayan bu sayıklama, kim bilir kime, neler, neler söylüyordu. Bunlar belki de bir ses değil daha nazlı, daha maddiyattan uzak bir şey, bir selâm, bir iç çekişi, bir vefa, bir imsak, bir buluşma vaadinin duyulan, fakat duyurulamayan lisânı idi.” (Ayverdi, 1997: 168)

Romanlarda, kâmil insan olan mutasavvıf bilge tiplerinin, herkesin kolayca nüfûz edemediği, yakınları tarafından da tam olarak anlaşılamayan; gizemli kişilikleri; Tasavvuf felsefesinin insana bakışını içermektedir. Tasavvufî yaklaşım, insanı, küçük âlem (âlem-i suğra) olarak kabul eder. Hz. Ali’nin Besmele’nin baş harfini işaret ederek, “ Kuran’da ne varsa Fatiha’da; Fatiha’da ne varsa Besmele’de; Besmele’de ne varsa başındaki B harfinde; B harfinde ne varsa altındaki noktadadır. Ben B altında noktayım.”(Rifâî, 2009a: 2) ve “ Ey insan, kendini küçücük bir cisim sanıyorsun. Halbuki âlem-i ekber sende muntavîdir. (En büyük âlem, senin varlığında toplanmıştır)”(Rifâî, 2009a: 221) deyişi; insanın, âlemlere rahmet olarak

inen Kuran'ın, anlam yükünü taşıyan noktasal varlığını işaret eder. Bu anlam yükünün bilincine vararak, kâmil insan hâline gelen kişiler herkesin kolayca nüfûz edemediği, işte bu karmâşık, derin kişilikleri ile romanlara yansımıştır.

Son Menzil romanında, mutasavvıf bilge tipi Ali Feyyaz'ın kişiliği şöyle ifade bulur:

“...Sende, insanları haraca kesen iptilâlann biri yok; fakat bizzat sen müptelâ olunacak en derin zevksin. Maamâfih gene de İtiraf edeyim ki herkesin bir gûnâ tanıdığı seni, ben bile istediğim gibi tanıyamadım. Seni herkes kendince tanıyor fakat kimse tanımıyor dostum...

Belki Okçu bu sözlerine cevap beklemiyordu; fakat Ali Feyyaz, hicaba, hayrete, itirafa benzeyen bir sükûnla başını önüne eğdi, yalnız kendinin duyacağı yavaş, çok yavaş bir sesle:

- Ah, onu ben de tanımam! dedi.

Filhakika Ali Feyyaz, «Bu su ve toprak karanlıklarını geçtikten sonra gördüm ki hem Hızır; hem âb-ı hayat ben imişim» diyen insandı. Lâkin gene de beşeriyetin kayıtlarına bağlanır ve tecerrüt âleminin vecitli lisânını, idrak hududu mahdut olan insan dalgalarının üstüne akıtmazdı. O dalgalar, o insan dalgalan ki sükûn ve harekette irâdelerinin zerrece tesîri olmadan kâh sağa kâh sola çevrilip durmakta bulunurdu.” (S.M. s.145)

İnsan-ı kâmilî yansıtan bu roman kesiti, *Mesnevî*'nin şu beyitlerinin, içerik aktarımı yoluyla romana yansımastır:

“Ben her cemiyette, her mecliste ağladım, inledim durdum. Kötü halli olanlarla da düşüp kalktım, iyi halli olanlarla da.

Herkes kendi zannınca benim dostum oldu; ama kimse derûnumdaki esrârı araştırmadı.

Benim esrârım feryâdımdan uzak değildir. Fakat her gözde onu görececek nur, her kulakta onu duyacak kudret yoktur.

Beden ruhtan, ruh da bedenden gizli değildir; lâkin canı görmeye herkes için izin yoktur.”(Rifâî, 2009a: 1)

Bir diğer metinlerarasılık farklı bir düzlemde kurulmuş olmasıyla ilgi çekicidir. Romanlarda, söylemlerin metinlerarasılığa açılan kapılar olduğu açıktır. Bu örnek metinlerarasılığı, yaşantıya, kurguya çekmekte, durumlar arasında bir bağ söz konusu olmaktadır. Buna göre: *İnsan ve Şeytan* adlı romanda, tanrıtanımaz materyalist tipi Sürûrî Bey’in, geçirdiği hastalık sonucu ellerini kaldıramaması ve gözünden akan yaşları yüzünü çevirerek kurulaması söz konusu olur: “Hemen beş altı sene vardır ki, Sürûrî Bey bir ankiloz netîcesi ellerini göğüsü hizasından yukarı kaldıramaz. Bu hastalığa uğradığından beri, beslenmek için mutlaka bir başkasının yardımına muhtaçtır.

Koridorun camlı bölmesine gizlendiğim için beni görmeden geçip giden hizmetçiden sonra da bir zaman yerimden ayrılamadım. Zîra ihtiyar dostum ağlıyordu; fakat dizlerine yapışık gibi duran elleri, yüzüne kalkmadığı için, gözlerinden kayan damlaları, başını evvelâ bir omuzuna, sonra ötekine sürterek sildi.”(Ayverdi, 2009b: 14)

Burada yazar okurun zihnine, sinematografik bir kare yansıtır: ‘gözünden akan yaşı, yüzünü kullanarak silen adam’. Bu görüntü, okurun zihnine yansıyan ‘sıkıntısını, yüzünün yardımıyla savmaya çalışan, acınacak durumdaki kişi’nin iz düşümü hâline gelir. Yazarın bu görüntü karesi, Zümer 24/25/26 ayetlerinin içerik aktarımı yoluyla roman kişisinin yaşantısı hâlinde kurgulanmasıdır:

“Kıyamet günü kötü azaba karşı yüzüyle korunan kimse, (o gün) azaptan emin olan kimse gibi midir? Zalimlere, “Kazandıklarınızı tadın” denir. Onlardan öncekiler de yalanladılar ve azap kendilerine farkına varamadıkları bir yerden geldi. Böylece Allah dünya hayatında onlara zilleti tattırdı. Elbette ki ahiret azabı daha büyüktür. Keşke bilselerdi!”⁶ Romanda tanrıtanımaz materyalist tipi olan Sürûrî Bey’in cehennemi dünyada tatması, tasavvuf felsefesinin bu diyarları dünyada bulan anlayışı ile de örtüşür.

İnsan ve Şeytan adlı romanda: “Biz abes yaratılmadık; dünyânın sizden ziyâdebize ihtiyâcı var. Esasen bu cihanı siz idare etmiyorsunuz, abes zannettiğiniz kuvvetler çekip çeviriyor. Hemde kendi istediği gibi, sizin arzularınız gibi değil. Siz, üstünüze çöken mukadderatınızın baskısı altında debelenerek, ezilerek sırasında haykırıp ağlayarak, fakat gene de bu yüke, bu sizi kımıldatmayan ağırlığa tahammül ederek sönüp gidiyorsunuz. Abes yok, dünyâda abes hiçbir şey yok. Ben hatta sizler

⁶ Zümer 24/25/26

için abes demiyorum da, siz benim için nasıl bu sıfatı kullanabiliyorsunuz?”
(Ayverdi, 2009b: 78) şeklindeki ifâdeler Kuran’da “Bak, hilkâtimde abes bir şey görebilirmisin”⁷ içerikli ayete çağrışımsal gönderim içermektedir.

İnsan ve Şeytan romanında, kadına yönelik: “Ve nihayet o, Hâlık ile mahlûk arasında gizli bir köprüdür.”(Ayverdi, 2009b: 28) ifâdesi, karşılığını *Mesnevî*’de bulur:

“ 2470. Muhabbet ve rikkat insânî sıfatlardır. Gazap ve şehvet ise hayvânî sıfatlardır.

Kadın Hakk’ın nûrudur, sâdece sevgili değil, sanki Hâlıktır, mahluk değil.”
(Rifâî, 2009a: 347)

Ateş Ağacı romanında: “Kiminin duyduğu, kiminin hiç, ama hiç duymadığı bir ses, herkese aynı dersi tâlim ediyor, söylüyor, bütün mevcudatın dili ile bar bar bağırarak söylüyor: "Beni inceleyin, ben kör ve sağır değilim. Ben şuursuz ve iz'ansız değilim. Fakat insanların kendi çığırtgan sesleriyle kulakları o kadar tıkalıdır ki, her gün bir türlü haykırıp söyleyen sesimi, hemen kimse duymaz.”(Ayverdi, 2009a: 24) şeklinde ifâde bulan varlıkların dili, Kuran’da, Nahl, Hac ve Îsâ Sûrelerinde karşılığını şöyle bulur:

“Allah’ın yarattığı şeyleri görmüyorlar mı? Onların gölgeleri Allah’a secde ederek ve tevazu ile boyun eğerek sağa ve sola dönmektedir. Göklerde ve yerde bulunan canlılar ve melekler büyüklük taslamadan Allah’a boyun eğler. Üzerlerinde hakim ve üstün olan Rablerinden korkarlar ve emrolundukları şeyleri

⁷ Mülk Sûresi/ 3

yaparlar. (...) Gökyüzünde Allah'ın emrine boyun eğerek uçan kuşları görmüyorlar mı? Onları gökte ancak Allah tutar. Şüphesiz bunda inanan bir toplum için ibretler vardır.”⁸

“Görmedin mi ki şüphesiz, göklerde ve yerde olanlar, güneş ay, yıldızlar, dağlar, ağaçlar, hayvanlar ve insanların birçoğu Allah'a secde etmektedir. Birçoğunun üzerine de azap hak olmuştur. Allah kimi alçaltırsa ona saygınlık kazandıracak hiçbir kimse yoktur. Şüphesiz, Allah dilediğini yapar.”⁹

“Yedi gök, yer ve bunların içinde bulunanlar Allah'ı tespih ederler. Her şey O'nu hamd ile tespih eder. Ancak, siz onların tespihlerini anlamazsınız.(...)”¹⁰

Buna göre, varlıkların, ancak müminler ve dış dünyayı vahdet algısı içerisinde görebilen kâmil insanlar tarafından algılanabilecek Allah'ı birleyen dili, Kuran'ın ilgili ayetleri ile metinlerarasılık içermektedir.

İnsan ve Şeytan adlı romanda merkezî kişi Şevket Bey, sahip olduğu şan, şeref, itibâr, başarıyı, kendi çalışkanlığı ve iradesi ile kazandığı, asla yitirmeyeceği, kendisine ait değerler olarak görmekteyken, elinde bunlardan geriye ancak bir gölge kaldığı söylenir. Şevket Bey'in, peşinden koştuğu, hayatını adadığı ve sahip olduğunu sandığı değerlerin aslında bir gölgeden ibâret olmasının dillendirildiği bu roman kesiti, *Mesnevî* ile metinlerarasılık içerir:

⁸ Nahl /48/49/50 ve 79

⁹ Hac/18

¹⁰ İsrâ/44

“Karımın dediği gibi, mal, ikbal, alkış ve muvaffakiyet, hep hilkatın tebessümleri, senin bize gülümsemenmiş. Allah'ım! Ben ise günün birinde bu gülümseyen yüzün acı acı buruşacağını hiç düşünmedim. Şimdi o izzet ve ikbalden elimde ne kaldı? Bir gölge, kuru ve hazin bir hâtıra!.. İnsanın himmet eli, gök kapısını vuracak kadar yüksek ve uzun da olsa, kendisinin bir hiç olduğunu bilmezse olmuyormuş, olmuyormuş işte. Olmuş görünse de gene tepe aşağı düşebiliyormuş...”(Ayverdi, 2009b: 180)

Mesnevî'de: “Havada uçan kuşun yere düşen gölgesi de toprakta uçar gibi görünür.

O gölgeyi avlamaya kalkan ahmak boş yere koşar ki tâkatsiz kalır.

O ahmak, yerdekinin, havadaki kuşun gölgesi olduğundan ve gölgenin aslının nerede bulunduğu habersizdir.

Gölgeye doğru ok atar. Bu araştırma yüzünden tırkeşinde ok kalmaz.

Gölgenin peşinden koşmaktan ömür tırkeşi boşalıyor, hayat geçip gidiyor.

Bir kimseye Hudâ'nın gölgesi mürebbilik ederse onu vehimlerden ve gölgelerden kurtarır.” (Rifâî, 2009a: 63) beyitleri ile Şevket Bey'in durumu karşılık bulmaktadır.

V. BÖLÜM: DİL VE ÜSLUP

Samiha Ayverdi'nin romanlarında, Türk dilinin nasıl güzel kullanılıyor olduğundan bahsetmeden önce, Ayverdi'nin nasıl bir Türk dili ile yazıyor olduğundan bahsetmek gerekir.

Ayverdi, Türk diline önce, çok çeşitli ve engin bir duygu ve düşünce evrenini, mümkün olan en eksiksiz bir şekilde anlatabilme yetkinliğine sahip işlekliğini ve kulakta olgun ve dolgun bir müzikalite uyandıran, ahenkli akıcılığını iade eder; sonra romanlarını bu asıl hüviyetini bulmuş olan Türk dili ile yazar.

Millî Kültür Meseleleri ve Maârif Davamız adlı eserinde, Türk dilinin son asır içerisinde değişen çehresine sık sık değinmiştir Ayverdi. Bu eserinde, Türk dilini, tarih bilinci, imân, gelenek ve göreneklerle beraber, topluma millî kimlik kazandıran başat öğelerden biri olarak görür ve “hırpalanan millî şuur manzumesinin içinde zaman kaybetmeden müdâhale gereken büyük maârif dâvamızın Türk dili olduğu şüphe götürmez bir hakikattir.” (Ayverdi, 2006: 35) der.

Kökenleri Türkçe olmayan kelimelerin, Türk dilinin ahengine uyarak; o ahengi oluşturarak Türk diline özgülünmüş olsalar dahi dilden çıkarılmalarını: “Bir kelimenin kökü mühim değil, telaffuzu mühimdir. Sesi ve mimarîsi millî olduktan sonra kelimeler nereden alınırsa alınsın mademki lisâna girmiştir, şu halde Türkçe olmuştur.” (Ayverdi, 2006: 215) sözleriyle eleştirir. Sonuçta, kelimeleri koparılmış, ahengi bozulmuş bir dil; notalarından kimisi silinmiş, yerlerine kâh başka nota yazılmış, kâh hiç yazılamamış bir beste durumuna getirilmiş; kırık ya da sırrı

dökülmüş bir ayna gibi, yeni neslin kendisini göremeyeceği, bir cama dönüşmüştür. Ayverdi, “Dilsiz bırakılan bu gençlik, okumaktan, öğrenmekten, araştırmaktan ve millî değerlerini, millî kültürünü bilmekten mahrum bırakıldığı için, mektep adedi artsa da, okuryazar kütle çoğalsa da, memleket gene de câhil münevver salgınını önlemiş olamıyor.” (Ayverdi, 2006: 198) diyerek bir dilin yaralanışını nesillerin yitimi ile ölçer.

Ayverdi, Türk Muallimler Birliği’nin 27–28 Nisan 1968 tarihlerindeki İkinci Dil Kongresi’nde yaptığı konuşmada, asırların potasında işlenerek oluşturulmuş Türk dilini “notadan, mûsikî ilminden, nazariyat ve felsefesinden anlamayan alaylı maestroların elinde ahengi bozulan muhteşem bir orkestra” (Ayverdi, 2006: 215)’ya benzetir.

İşte bozulan, asırlardır süren bir edebî geleneği ağırlayan bu dildir. Ayverdi, “Türkçe, artık ihata ve ifâde bütünlüğü olan bir dil vasfını kaybetmiştir. Öyle ki, düşman kılıcı altında erimiş bir ordu gibi, millî îmânı, millî destanı ve millî târihi, haşmetle, kudretle aksettirmekten uzak, iptidaî ve kifayetsiz bir göçebe dili hâline inkılâp etmeye namzet bulunuyor.” (Ayverdi, 2006: 204) diyerek bu durumu dile getirir. 1970 tarihli bir yazısında ise “Türk dilini, bir ülke kurtarır gibi” (Ayverdi, 2006: 68) kurtarmak gereğinden bahseder. “İngiltere, Hindistan’ı kaybetmekle büyük zarara uğradı, lâkin yıkılmadı. Fakat Shakespeare’i kaybetseydi, dünya haritasından silinebilirdi. Biz ise hem Bağdat’ı elden aldırдық, hem de Fuzûlî’yi kaybettik. Bunun sonu nereye varacak?” (Ayverdi, 2006: 212) diyerek de kaygısını keskin bir söylemle dile getirir.

İşte Ayverdi'nin romanlarını yazdığı Türkçe, yukarıda ifâde etmeye çalıştığımız bir duyarlılık ve bilinç içerisinde yeniden yapılandırılmış; akıcı, işlek ve yetkin bir dil olan; dilde ve kulakta yadırganan tınılar bırakan sözcüklerden arınmış; ancak asırlardan damıtılmış bir söz dağarının eksiksiz kullanımı ile, incelik derinleşmiş bir duygu, düşünce dünyası ve kültür birikimini sırtlayabilecek bir yetkinliğe; geniş anlatım olanaklarına ve edebî kudrete kavuşmuş olan Türkçe'dir.

Bundan sonradır ki Ayverdi, zarif ve güçlü bir doku kazanmış olan Türkçe üzerinde bireysel tasarrufunu işletmeye başlar ve ona kendine özgü bir üslup kazandırır. Böylece, Türk dili, Ayverdi için, içselleştirdiği tasavvuf felsefesinin inceliklerini yansıtabilecek edebî bir ortam olarak yeniden kurulmuş olmaktadır.

Çalışmamızda, Ayverdi'nin romanlarının üsluba ilişkin genel özelliklerini incelerken, romanların dokusuna işlemiş olan -dokuya işlemek ifadesi, romantik bir duyarlılığın dışı vurumu olarak değil, bir felsefenin, kurgusal düzlemi şekillendirmesi anlamında; felsefenin konu düzleminden birleştirme düzlemine geçen etkinliğini vurgulamak üzere kullanılmıştır- İslâm tasavvuf felsefesinden kaynaklanan, aşağıda temellerini açıklamaya çalıştığımız 'misal verme üslubu' ve 'tecellî üslubu' nun yoğun kullanımı dikkat çekicidir.

Tasavvuf felsefesi, dış dünyanın Allah'ın tecellîsinin görülebileceği bir sahne olarak algılanmasını öngörür. Bu algıyı olanaklı kılan, yaratmadaki diyalektik süreç, oluş, bozuluş ve tekrar oluşta kendini gösteren organik bağ, yani yaratmadaki bütünselliştir. Böylece tasavvuf felsefesinde, Allah'ın yaratma tarzındaki bu bütünselliği idrâk eden kişi bu idrâkın imkânlarıyla da tanışmış ve parçadan bütüne sirayet edebilmiş, olayları dardan geniş açılan bir planda kavrayabilmiş olmalıdır.

Bu, tümevarımsal bir yaklaşımı ifade eder ve gerçekte, bir düşünme yöntemi olarak, romanı değişik açılardan etkiler. Böyle düşünen zihin, elbette konak yaşantısının değişimlerini, değişen devlet düzeninin mikrokozmetik boyuttaki allegorik bir karşılığı olarak düzenler; kırık bir kapı kolunda gevşemiş toplumsal doku ele gelir. Misal verme üslubu da bu, tümevarımsal bakışın bir sonucu olarak gelişmiştir. Olay kesitleri ya da durumların verilmesiyle anlatılmak istenenin kişinin algısında berraklık kazanması sağlanır. Eğer bu örneklerden amaçlanan Allah'ın varlığı üzerine düşündürmekse, misâl verme üslubu, tecellî üslubu hâlinde gözlemlenir. Bu durumda, tabiattaki tek olgudan hareketle, tasavvufî perspektifte geniş bir düzleme açılım vardır. Samiha Ayverdi, etkilendiği Hocası Kenân Rifâî için, “ O hayatı tabiattan aldığı gibi kabul edip, eşya ve insan münasebetlerini taşın suda yaptığı tek merkezli daireler gibi birlikten çokluğa doğru götüren insandır.” (Ayverdi, 2003: 219) diyor. Burada çokluk, halkaların çoğalışını değil; noktasal olanın genişlemesini, kuşatmasını, numûneleşmesini ifâde eder. Diyebiliriz ki, tabiate düşen tek ‘noktasal’ ibret bakışının genişmesi, asıl ve gerçek ifade alanını doldurmasıdır bu.

Kenân Rifâî'nin, kendisine gelip, evinin seslerinin münâkaşa da olsa kendisine cıvıltı gibi geldiğini, mutluluk verdiğini söyleyen bir kişiye: “...suya atılan bir taşın yaptığı halkalar nasıl genişler, büyürse, sen de bu duygunu genişlet, şümullendir ve bütün cihâna teşmil et.” (Ayverdi, 2003: 557) dediğini Ayverdi aktarır. Bu anlayışın ifadesi olan örnekleri, Kenân Rifâî'nin *Sohbetlerinde* yaygın olarak görmek mümkündür: Kenân Rifâî, ağaç gövdesinden ayrılmış dalların rüzgârda oraya buraya çarpışından kulluk bilincine sahip olmayan insanın durumuna; kayığını bir tekneye bağlamış olduğundan kürekleri bırakmış rahat içinde yol alan kayıkçının durumundan, Allah ile rabitasını koparmayan kişinin huzur ve güvenine; bir bostan

dolabını çeviren gözü bağlı attan, gözü gafletle bağlanmış olan kimselerin de bu dünyaya lâzım olduklarına ve yaratmada lûzumsuz ve abes hiçbir şey olmadığına (Alıntılanan örneklerin tümü: Ayverdi, 2003); Dağların ardından doğan ayın perde perde yükselişinden Peygamberlerin gelişine; sahilde yanan fenerin kırmızı renk veren kılıfından kişinin Allah’a ulaşabilme istîdâdına (Alıntılar: Rifâî, 2009) varır. Bu örneklerde hep, dış dünyanın, Allah’ın varlığını içeren bir esinle görülmesi, yâni, “etrafa uyanıklık üzere olarak, İbâdet nazarıyla bakılması” (Ayverdi, 2003: 175) söz konusudur. Hz. Ali’ye “Görmediğim Allah’a tapmam”; Hz. Ebûbekir’e, “Hiçbir şey görmeyim ki onda Allah’ı görmeyeyim,” (Ayverdi, 2003:376) dedirten, dış dünyaya karşı geliştirilen bu algıdır.

“Sûretin nakşında her kim görmedi nakkâşını

Vâhib-i sûret anın gözsüz yaratmış başını” (Ayverdi, 2003: 333)

Beytiyle, Ken’an Rifâî’nin, Ayverdi’nin aktardığı bir sohbetinde örneklendirilen bu bakış, gözle her yerde Allah’ın azametini seyretmeyi; yâni dünyâda iken onu müşâhede etmeyi sağlar ki bu, Ayverdi’nin romanlarında dil düzlemine yansiyarak bir üslûp özelliği hâlini alır. Kenân Rifâî *Mesnevî* şerhinde, “Üstün insan, baktığı her yerde, gördüğü her şeyde ilâhî hikmeti, ilâhî güzelliği gören insandır.” (Rifâî, 2009a: 5) der. Bu, “görünüş âleminin, Allah’ın tecellî sahnesi olması” (Ayverdi, 2003: 123)’dır. Bu bağlamda, *Mesnevî*’nin 2750. bahsinde şöyle denilmiştir:

“ Âşıkların zilletinin hâlini vafsetmek

için toprağı böyle hor ve paymal ettim.

Fakirin nasıl değişebileceğini anlayan

için, toprağa yeşillik ve tazelik verdim.

Şu sabit dağlar da sana, âşıkların sebat

içindeki hâllerinin vasfını söyler.

Gerçi o mânâdır, bu da anlayışına daha

çok uzaklaştırmak için suret a oğul.” (Nahîfî; Çelebioğlu, 2007: 607)

Mesnevî’de dış dünya, Allah’ın tecellî perdesinden görülürken, misal vermenin, bir üslûp özelliği oluşturacak şekilde yoğun olarak kullanımı dikkat çeker. Bu, Samiha Ayverdi’nin romanlarında da görülen, temelini Kur’an-ı Kerim’den alan ortak, İslâmî, tasavvufî bir duyustur.

Kur’an’ı Kerim’de Nur Sûresi’nde, Allah’ın nûrunun sıfatı, içinde چراغ bulunan bir hücreye benzetilir, bu misal açıklanarak anlatılır ve “Allah insanlara meseller irad eder” denir. İsrâ sûresi 89. ayet ile Kehf sûresi 54. ayetlerde de yine Kur’an’da insanlar için her türlü misalin değişik şekillerde açıklandığı dile getirilir. Gerçekten de Kur’an’da, kişinin dış dünyada görebileceği olay ve olgular; misaller hâlinde verilerek, kişinin algısını açan birer öge hâline getirilmiş olur. İbrahim sûresi, 24-25. ayet: : “...(Güzel bir söz), kökü sağlam, dalları göğe doğru yükselen bir ağaç gibidir. Bu ağaç Rabbinin izniyle her zaman meyvesini verir. Öğüt alsınlar diye Allah insanlara misaller getirir.” denilmiştir. Nahl Sûresi 76. ayette ise: “Allah (şöyle) iki adamı da misal verdi: Onlardan biri dilsizdir, hiçbir şeye gücü yetmez, efendisine sadece bir yükür. Nereye gönderse olumlu bir sonuç alamaz. Bu, adaletle emreden ve doğru yol üzere olan kimse ile eşit olur mu?” denilir. Zümer Sûresi 29. ayette ise: “Allah, birbiriyle çekişen ortak sahipleri bulunan bir (köle) adam ile, yalnızca bir kişiye ait olan bir (köle) adamı örnek verdi. Bu iki adamın durumu hiç

bir olur mu? Hamd Allah’a mahsustur. Hayır, onların çoğu bilmiyorlar.” denilerek, yalnız ve tam anlamıyla Allah’a inanan ve sığınan kişi ile kararsızlık içerisinde ikilemli bir ruh hâlinde kalan kişinin durumu örnek üzerinden anlatılır. Bunlar, dış dünyaya ilişkin nesnel olay ve olgunun belli bir bakış açısıyla irdelenmesini, benzetmeliklerle bir olay kesiti içerisinden anlatılmasını içermektedir. (Diyanet işleri resmi internet sitesi, Kur’an meali)

Kur’an’da bu ve buna benzer misaller pek çoktur.

Samiha Ayverdi’nin romanlarında, misal vererek anlatmak, roman kişilerinin durumlarını aydınlatmak üzere yoğun olarak başvurulmuş bir yoldur. Burada romancının amacının anlatımda şairanelik oluşturmak olmadığı; yani içeriğin dış dünyadaki olgulardan yardım alarak süslü bir tarzda, benzetmeler ve abartmalarla duygusallık uyandıracak şekilde ifade edilme çabası içerisine girilmediğini; duyguların coşkun bir söylemle, estetik bir biçimde yansıtılmasının amaçlaştırılmadığını özellikle belirtmek isteriz. Bu üslup tarzında amaç, açıklamak, açıklananı kişinin günlük yaşantısı içerisinde daima görebildiği, anlaşılması kolay, durum ve olay kesitleri yoluyla berraklaştırmaktır. Dış dünyaya başvurulması, onun nesnel, somut gerçekleri barındırıyor olması kadar, İslâm tasavvufunun dış dünyanın Allah’tan ayrı olmadığına; dolayısıyla onun tecelligâhı olan dış dünyaya ibret gözüyle bakan kişinin mânevî dünyasını Allah inancı ile düzenlemek üzere örneklerle karşılaşacağı düşüncesi oluşturmaktadır. Sûfî, dış dünyaya baktığında, tek tek olguları, nesneleri, varlıkların kendilerine özgü bitimli süreçlerini değil; Allah’ın varlıkları duraklamasız bir hareket içerisinde döndürüşünü görür. Bu, dış dünyanın, insanı da içine alan bir yaratma tarzı olan, diyalektik bir süreç içerisinden algılanmasıdır. Tasavuf felsefesinde insan bu dâhil olduğu uzamın, kendisinden

yansıtıldığı bir küçük âlem olarak, iç yaşantısının süreçlerinin nesnel devinimsel karşılıklarını dış dünyada bulmaktadır. Böylece insanın tecrübî yaşantısı, parçası olduğu uzamda yansımaları bulur, somutlanır, maddeyle buluşur. Misal verme üslubunda, dış dünyadan alınan olay kesitleri ve durumlar ve diğer benzetmelikler, öznel duygulara, coşkun ve renkli hislere somutluk kazandırmak amacıyla kullanılmaz. Amaç, fizik ötesi bir düzlemi işaret eden, kişinin düşünsel ve rûhî bünyesinin İslam tasavvufunun öngördüğü bir tarzda değişmesinin gereğini vurgulamak ve bunu en anlaşılır bir şekilde açıklamak, okurun zihninde, okur okumaz oluşacak bir imgeyi kurmak ve bunu yaparken ‘tecelligâh olan dış dünyadan yararlanmaktır. Bu bağlamda, bu amacın, misalleri, karmâşık anlam katmanlarından koruması -ki ‘korumak’ deyişimiz, amacın, çok katmanlı bir anlam yapısına sahip olmayı olumsuzlamasındandır- dikkat çekicidir. Böylece, romancının telkin etmek istediği Allah inancı ile mânevî bünyenin şekillendirilmesi, dış dünyanın kişinin hal ve hareketlerinin düzenlemesi için derslerle donatılmış olduğu görüşü, imgenin metaforik anlam sapmalarına uğramasından ve okurun alımlaması ile değiştirilmesinden korunarak, anlaşılır bir tarzda dillendirilmiş, mânevî olanın maddî karşılıkları dış dünyada bulunmuş olur.

İncelememiz sonucunda, romanlarda, yaygın olarak görülen misal verme üslubunun yöntem bakımından iki yolla oluşturulduğunu gördük. Birincisi, doğrudan roman kişinin verdiği misallerle; ikincisi, dolaylı olarak, roman kişilerinin yaşantıları halinde, olay kesitleri içerisinde, misal vermenin bir üslup özelliği hâlinde romanların dokusuna yansımalarıdır.

Yaşayan Ölü romanında, damlayan bir çeşmenin oluşturduğu rutubet ile kişinin zaafı arasında özdeşim kurulur:

“İyice sıkışmamış bir çeşmeden damlaya damlaya hâsıl olmuş bir su birikintisi, o çeşmenin yalağında kirli ve kötü kokulu bir rutubet bırakır. Bunun çâresi, ya çeşmenin ağzını sıkıca bağlamak veya o birikintiyi şiddetli bir güneşe mâruz bırakıp kurutmaktır.

Mademki biz insanlar beşer zaaflarının, vücûdumuz çeşmesinden damlamasına mâni olamıyoruz, şu halde o pis kokulu birikintinin sür'atle buharlaşması için keskin bir güneşin imdadına boyun eğmemiz îcap etmez mi?

Güneş, aşk güneşi...”(Ayverdi, 2005a:135)

Bir diğer romanda, gündelik hayatta sıradan bir iş için alınan tedbir, iç dünyanın terbiyesinde izlenecek yolu gösterir bir ders olarak geniş bir bakış açısı ile ele alınır:

“Görmez misin, köylü kadın, kâsedeki yoğurdu torbaya boşaltır. Onu bu suretle, vakitsiz mayalanmasına sebep olan suyundan arındırarak muhafaza eder ve bu pratik hüneriyle bütün bir mevsim ondan istifâde eder.

Eğer sen de istersen, içini bozan, mikroplandıran hislerden arınabilirsin. Bir zaman için kendini samimiyet ve bütün bir niyetle süz, ruhunu azdıran ve nifaka iten fuzûlî kısmı damla damla akıt... Bak o zaman bir daha eski hâline avdet etmek ister misin?” (Ayverdi, 2004a:201)

Bir diğer misal, değirmencinin davranışı üzerinden yaradılışa ilişkin bir tespiti içermektedir:

“Değirmene müşteri gelmeyince ve buğdayını öğüttürücü olmayınca, değirmenci suyu değirmen tarafından kesip, aslı olan ırmak tarafına sevkeder. Eğer

hakikat da, karşısında ihtiyacı tanelerini öğüttürecek bir müşteri bulursa, suyunu ondan esirgemez. Bulmadığı takdirde bu suyu aslına sevkeder.” (Ayverdi, 2004a:207)

Diğer yandan, mânevî olgunlaşma sürecinin bir içe kapanış ve tefekkürü gerektiren doğası, yalnız bireyin görüş alanında bulunan, gösteriştin ve yapmacıklıktan uzak mânevî yaşantı, vücudun yapısı üzerinden anlatılır:

“Vücutta hayat kanalı olan atardamarlar ziyâde gizlidir, derinlerdedir. Kıl damarları ise ne kadar sathîdir, göz önündedir. Ben de, manevî hayâtımın cevalân ettiği aşk damarlarını gizlemeyi, derinlerde saklamayı, hilkattan öğrendim. Emniyet ve huzur, gösterişte değildir, gizliliktedir.” (Ayverdi, 2004a:265)

Bir diğer romanda ise yine günlük yaşantı üzerinden verilen bir misal, yaratmadaki şuuru vurgulayan bir çıkarıma ulaşmayı sağlamaktadır:

“Yeni doğmuş yüzlerce kuzu, ağıla dönen analarını bulmak için nasıl zahmet çekmezse, hilkat de bu dünya kalabalığı içinde suçluyu suçsuzdan ayırmak için çok daha aldanmaz bir hassasiyet gösterir.” (Ayverdi, 2009b:87)

Tabiatten alınan örneklerin geniş bir bakış açısı ile yorumlanması, bir diğer romanda, hakîkî aşkın niteliğinin yansıtılmasını sağlar:

“Aşk için ızdırıp, tabî bir emir... Bir çiçek bile balını, usaresini vermek için arının can yakıcı iğnesine katlanıyor. Fesleğen yaprağı da ezilip örselenmedikçe güzel kokusunu gizli tutuyor. Öd ve amberin ise daha inatçı bir gizlenişi var. Onlar, zamirlerindeki güzel kokuları meydana vurmak için mutlak ateşe atılmak istiyorlar.” (Ayverdi, 2004a:210 – 211)

Yolcu Nereye Gidiyorsun adlı romanda ise, yaradılışın iç yüzünü ve insanın varlık sebebini anlamaya çalışmak yolunun şüphe ve sorgularla tutulması; ‘bir lâle soğanını keserek, içinde çiçek aramak’ misali üzerinden anlatılır:

“...hilkatın iç yüzünü tanımak için onu sorgularla istintak etmenin ne faydası olur? Bir lâle soğanını kes; içinde yaprak mı, çiçek mi, koku mu ne bulursun? Hiç biri yoktur. Ancak toprağın ve suyun imdadından sonra, sormasan da o esrarını kendi kendine söyler. Eğer sen de kendi varlığın noktasının içine aldığı sırları öğrenmek istiyorsan, onu bana veya şuna buna sormaya ne hacet? Doğruca bu varlığı, tevazu toprağı içine göm, bildiklerinden geç, bakalım ne semere verir, görürsün.” (Ayverdi, 1997: 214)

Yaşayan Ölü romanında, hayatı birlik merceğinden gören kâmil insan ile sıradan insanların karşılaştırması misal verme üslûbu ile dillendirilir.

“Ayşe'ler, Çelebi'ler ilhamı, zevki, heyecan ve istikâmeti kendilerinden alırlar; zîra onlar zamana tasarruf ettikleri için olup bitenlerden bizim gibi şikâyetçi, müteessir ve mütehassıs olmazlar. Hâdiseler onların oyuncağıdır, biz ise hâdiselerin oyuncağıyız. Bir arpa tanesi karınca için büyük gıdadır, fakat güvercinin kursağı kaç başağı birden alır. Seni ve beni perişan eden hayat cilveleri onlara tesir etmez. Zîra yüzme ilmini bilmeyen için ölüm olan denizin, yüzücü kimse için zevkli bir beşik olduğu gibi, hayat ummanı da onlara, kolayca tasarruf ettikleri bir meydan olmuştur.”(Ayverdi, 2005a:83)

Bir diğer romanda ise kâmil insan ile felsefecinin bakış açısı, medenî birey ile ilkel bireyin karşılaştırılmasını içeren bir misal ile dile getirilmiştir:

“... bâzı vahşî kabileler vardır ki deri ile, yaprakla örtünürler, barınmak için de ağaç kovuklarına, mağaralara girerler. Halbuki, medenî kimseler için mevsimine göre elbiseler, kunduralar, mesken olarak da köşkler, konaklar, şatolar vardır. Aradaki bu yaşayış farkına rağmen, insan, hep o insan... Fakat bir elbise ile bir yaprak, bir ağaç kovuğu ile bir kâşane bir midir? İşte feylesofun cüzi olan aklı ile, kâmil insanın küllî aklı arasındaki huzur farkı da bunun gibidir.” (Ayverdi, 2004a:175 – 176)

Bir diğer romanda, merkezî kişi, kendisi ile mutasavvıf bilge tipi olan karısını karşılaştırırken, ‘kokan kör bir dere- deniz’ misalini getirerek kâmil insan ile yaradılışının sırrı ve önemi üzerine düşünmeyen, hayatın gelişine göre yaşayan, insan oluşun sorumluluğunu sırtlamamış kişiyi karşılaştırır. Ayverdi’nin romanlarında pozitivist dünya görüşünün hasta ettiği, manevî bünyesinden habersiz tek boyutlu insanın durumunu, okurun idrakinde canlandırmayı hedefleyen bu misal, tasavvuf felsefesinin kullandığı yaygın bir imgesel motif olan Allah’ın varlığına kavuşmak üzere yaşayan insan- denize doğru yol alan ırmak, misali ile de örtüşmektedir:

“Gene düşünüyorum; karımda denizin büyük şanı onun geniş vasıflan, hazımlı yaratılışı var. Her pisliği temizleyen, her atılanı kabul eden ve hiçbir şeyle kirlenmeyen azametli bir varlık. Ben ise tıpkı bahçıvanın çamurdan ördüğü setle, akışı önlenen, kurtlanan, kokan kör bir dereye benziyorum. Bizim gibiler tabî se-yirlerimizde giderken bir çapa darbesiyle yolumuzu değiştiriyor ve hayat suyumuzu denizle birleşmeye kalmadan kaybediyoruz. Hiçbir dere yoktur ki, ummana vardıktan sonra ona dere denilsin. Fakat biz insanlar sağdan soldan gelen ve yolumuzu şaşırtan müdâhale ve tecâvüzlerin o mertebe esîriyiz ki, hemen hiçbir zaman denize ulaşmak nasibini tutamamaktayız.” (Ayverdi, 2009b: 196)

İnsan ve Şeytan adlı romanda, zayıf bir çehre çizen mânevî bünyenin kişiyi nasıl zor durumda bırakabileceği, tahta kılıçla gidilen bir savaş misal gösterilerek anlatılır ki bu misal, *Mesnevî*'nin birinci cildinde 740. bahsinde (Nahîfî; Çelebioğlu, 2007: 62) aynı amaç üzere geçer:

“Tahta kılıç kılıf içinde oldukça, kıymetlidir; zîra kılıfa bakan onu kılıç zanneder. Fakat kından çıkınca ağaç parçası olduğu anlaşılıp ateşe atmaya yarar. Tahta kılıcı cenge götürürsen, nadim olursun. Bu dünyâda ruhuna bak ve gör ki, tahta kılıç gibi mânâsız mıdır? Yoksa demir kılıç gibi cevherli midir? Bunun için sen de ruhunu bu dünyâda birçok defalar imtihan et, boş bir güvenle onu manâlı zannedip *Son Menziline* bu boş zan ve îtimat ile gitme!”(Ayverdi, 2009b:63)

Diğer yandan, misallerin olay akışı içerisinde, roman kişilerinin güncel ya da geçmiş yaşantılarının, anlam çerçevelerini genişletmesi yoluyla verildiği de görülmektedir. Böylece yaşantılar, geniş bir planda, hayata ilişkin değerlendirme ve eleştirilerin; iç yaşantıya yönelik tahlillerin yapılmasında uygun bir zemin olarak değerlendirilmiştir:

“– Üstadım şu karşıda yerleri süpüren kadını görüyor musunuz?

Baktım, bir kadın evinin taşlığını süpürüyordu.

– İşte, dedi, bu kadın ellerini ayaklarını ve bütün vücûdunun melekelerini sevkeden bir kuvvetin kumandasıyla hareket ediyor, değil mi? Hâlbuki bu kuvvet görülmüyor. Bundan daha âşıkâr bir şey yokken, görülmüyor işte. Eser meydanda, yapan gizli.” (Ayverdi, 2004a:110)

İnsan ve Şeytan adlı romanda ise, Merkezî kişi Şevket Bey ile, karısı mutasavvıf bilge tipi olan İsmet Hanım'ın tanık olduğu olay üzerinden, insanın

yaradılışı ve ruhun kökleri dikkate sunulur. Şevket Bey'in kızı olan Güzin, bahçıvanın elinden aldığı orakla acemi bir şekilde çimleri biçmeye çalışırken evin köy yaşantısına aşina olan aşçısı gelip orağı alır ve otları büyük bir zevkle ve kolayca biçer. Bu olay kesitinin, İsmet Hanım'ın yorumuyla geniş bir bakış açısı kazanarak, kişiye Allah'tan üflenene ruhu hatırlatan, insanın hayatta olma amacını, varlık sebebini sorgulatan bir düzlem oluşturması söz konusudur:

“Düşündüm. Ona, şişman, tembel vücûdu ile işini bıraktırıp kol sallatan, bir sıla hasretinden başka şey değildi. Fakat İsmet, çoktan beri kapadığı bir felsefe kitabını açar gibi, benim hükmümü çiğneyip daha ileriye geçti:

— Ne tuhaf, herkes kopup geldiği yerin itiyat ve zevklerinden bir kıvılcım görünce bu kökü, bu aslı düşünüyor da, biz insanlar, acaba niçin insanlığın bir balçık parçasından ileri olan kökünü araştırmıyoruz?” (Ayverdi, 2009b: 132)

Bir diğer romanda, bağırıp çağırmakla, küfür ve isyanla Allah'ın rahmetini harekete geçirmeye çalışmanın mümkün olmayacağı; ‘denize üfleyerek onu harekete geçirmeyi uman kişi’ misaliyle; fakat bu misal yaşantıya dönüştürülerek verilir:

“- Ne yapıyorsun Türlü, deniz üflenir mi?

Sulara eğilen baş kalktı, ebedî bir hayretle maskelenmiş gibi duran bu yüz, mânâsı kavranamayan bir sükûnla cevap verdi:

- 'Nefesimle denizi coşturabilecek miyim, diye denedim.

- Aman Türlü, çocuk mu oldun? Daha senin gibi yüz binlerce kişi de üflese, gene bir dalga bile yapamazlar.

- Bilirim bilirim ama bazen âsî kullar Allah'ın rahmeti deryasını, haykını bağırmakla, küfürle, inatla coştururuz sanıyorlar da acaba olabilir mi, diye denedim!”(Ayverdi, 2007a:173)

Kişinin kendisini dünyevî işlere kaptırmasının, üzücü sonuçlar doğuracağı fikri yine bir yaşantı içerisinde bir misal ile dillendirilir:

“- Kabahat benim değil. Sahiden peşlerine takıldım gidiyordum, ama köşe başında gözüme bir insan pisliği ilişti, beni yolumdan o çevirdi. Dedi ki: «Sersem herif, kimlerin arkasından gidiyorsun? Dün ben bir adamın çıkınında Öpe koklaya üstüne titreye titreye, evine götürdüğü ekmek ve güzel kokulu yemişlerdim. Bir gece onların içlerinde misafir kalmakla bak ne hâle geldim! Sen de mi dünyâyâ karışıp bana dönmek, kötü kötü bir köşeye atılmak istiyorsun?”(Ayverdi, 2007a:52)

Bir diğer romanda, kişinin ruhsal yaşantısına ilgisiz kalmaması gerektiği, ‘açılıp havalandırılan sandıklar’ misal gösterilerek aktarılır:

“Hatta ben bu iç yoklamasını, daha küçük çaptaki misallerden de öğrenebilirdim. Hiç olmazsa Şekerpare Kalfa'nın altı aydan altı aya sandıklarını boşaltıp temizlemesi bile benim için mânîdar bir ses, düşündürücü bir hareket olabilirdi. O, bana bir zevk, kendisine bir yorgunluk olan bu mevsim faaliyeti esnasında, odanın ortasına yığıldığı bir elbise ve eşya kalabalığını teker teker gözden geçirir ve onları haşaratın tahribine meydan vermemek için temizler, silker ve tekrar yerlerine yerleştirirdi.

Biz insanlar, içimize, bir eşya sandığına gösterilen bu ihtimamı bile çok görüyor, bütün hayat devamınca onun kapağını bir kere bile açıp tasfiyeye, temizliğe tâbi tutmuyoruz. Şayet günün birinde meş'um bir el, onu kurcalamaya kalkacak

olursa, mukaddes hâtıralarımızın, kıymetli eşyalarımızın, yabancı ve zararlı haşarat tarafından didik didik, parça parça edilmiş olduğunu görüyoruz.”(Ayverdi, 2009b:193 – 194)

Romanlarda, dış dünyaya yönelen ibret bakışı, kişinin hal ve hareketlerinin düzenlenmesinde, öğretici misaller oluşturmaktadır:

“– Bak şu kuşlara, hiç uçarken birbirlerine çarpıyorlar mı? Dedi.

– Hayır efendim! Dedim.

– Çünkü biri yukardan uçarken öteki aşağı iner. Sen bir kuş kadar da mı olamıyorsun? Baktın ki karşındaki öfkelenmiş sen de aşağıdan al... Geçim böyle olur oğlum... Dedi.” (Ayverdi, 2004a:32)

Kişilerin, benimsemiş oldukları bakış açıları ile duygularının, karakterlerine ilişkin özelliklerin, getirilen bu misallerle açıklandığı görürlür. Bu, kişinin psikolojik düzlemdeki yaşantısının, yani iç dünyaya ilişkin süreçlerin, dış dünyada en uygun nesnel karşılıklarının bulunmasıdır:

İnsan ve Şeytan adlı romanda, Şevket Bey, durumunu, dış dünyadan bir misalle dile getirir:

“Her sabah erkenden karşıki tarlaya bir öküz getirip hayvancağızı toprağa soktukları bir tahta parçasına bağlayıp gidiyorlar. İşte şimdi de bir çocuk, aynı işi yaparak çekilip gitti. Sırasında en ağır yükleri kaldıran, en zorlu işlere koşulan şu hayvanı bir tahta çivinin olduğu yere mıhlaması, garip olduğu kadar da hazin değil mi? Fakat benim de, bu kadar işler başarmış bunca külfetlerin altından yüzünün akı ile çıkmış olan benim de, tarlaya bağlanan bu hayvandan ne farkım var? Beni de bu

günkü mezellet sahrasına bağlayan şu kadın, bir tahta çividen başka nedir?”(Ayverdi, 2009b:187)

Bir diğer romanda, kişinin Allah’ın varlığını reddedişi idrâkı gelişmemiş bir çocuğun durumu ile ifâde bulur:

“Senin hâlin neye benziyor, biliyor musun Tosun? Baba, çocuğunu kollan ile havaya kaldırmış. Çocuk da kendini babasından büyük zannederek gururundan yere göğe sığmıyor. Halbuki bu kollar onu bir bırakacak olsa düşüp parçalanacak, fakat bundan haberi yok. Çünkü çocuk... yâni idrâki tekâmül etmemiş!” (Ayverdi, 2004a:94)

Kişinin, kâmil bir insanın yardımı ile mânevî aydınlanma yoluna girerek, hayata yeni bir açıdan bakmayaya başlaması; bunun bir öncekinden kesin bir ayrılışla ayrılan yeni bir hayatı imlemesi bir misal üzerinden şöyle ifade bulur:

“Hani bazen sığ derelerin içine büyük taşlar koyarlar ve biz onlara basıp karşı tarafa atlarız. İşte Ayşe'nin daveti ve arkadaşlığı da bana aynı mâhiyette tecellî etti ve henüz kendime de pek aydınlık olmayan bir belirsiz istek ve çekilişle o taşlara basarak, hayâtın bir sahilinden öteki sahiline atladım.”(Ayverdi, 2005a:35 – 36)

Bir diğer romanda ise, kişinin varlık nedeni üzerine düşünmeksizin ve külli iradeye sığınmaksızın sürdüğü hayatın bir anda yerle bir olmaya açık yapısı, sel yatağında açan çiçek örneğinden yola çıkılarak anlatılır. Burada da daha önce belirttiğimiz gibi, kişinin dış dünyada olup bitene bakıp; kendisine ders çıkarması, ibret bakışı ile dış dünyayı irdelemesi ve yaratmadaki bütünsellik nedeniyle, kendisinin bu gördüklerine nispeti olan bir varlık olduğunun bilinciyle genel-geçer sonuçlara varması söz konusu olmaktadır:

“Mevsim yaz olduğu için bu sel yatağının içi yeşillenmiş, küçük taze otlar, kendilerini bir yağmurun söküp yok edeceğini bilmeden, çiçeklerini açmıştı. Kendi kendime: "Bizim gibi!" dedim. Biz de tepeden gelecek bir selin kurbanı olacağımızı düşünmeden, bunlar gibi, fırsatlardan, mühletlerden istifade ederek, tabiatımızın îcap ettirdiğı ihtiras ve insiyaklarımızla, mağrur ve gafıl, bir sel oyuğunun içinde, o gelecek âkibetten habersiz yaşamıyor mu idik?” (Ayverdi, 1997: 320)

Maddî bilgilerle donanmış bir kişinin kâmil bir insan ile cahil bir kimsenin algısında görelilik arz eden değeri; bir mumun, karanlıkta ve fecir vaktinde, göğün altındaki durumları misal gösterilerek anlatılır:

“Uyanmak için çırpınan gökyüzünün soluk ve donuk örtüsü altında bu kırmızı mum ışığı, bana, can çekişen bir ızdırapla yanıyor gibi geldi. Fakat Osman, taşlığa girdiğı zaman, bu Ölü aydınlık, ev altının karanlığı içinde sanki birden canlanıverdi. Tıpkı biz insanların, bâzı aydınlık gönüllü kimseler için bir hiç, bir zulmet ve bilgisizlik karanlığında olanlar için bir güneş sayıldığımız gibi. Öyle ya., bizim de bu fenerden ne farkımız vardı? Fecir vaktinde gülünç bir mevcudiyet sayılan bu ışık, ancak karanlıklar için bir deva, bir rehberdi.”(Ayverdi, 2009b:206)

İnsan varlığının, evrenin yaratılmasından önce ‘külli akl’ın düşüncesinde ortaya çıktığı, evrenin bu niyet üzere yaratıldığı; yani insanın, evrenin meydana getirilmesinin nedeni olduğu düşüncesi ise bir diğer romanda, şeftali ağacının dikilmesi misali üzerinden anlatılır. Bu varlık sorununun karşılığını ve cevabını doğada bulmasıdır:

“Bir şey mânâda kararlaşmadıkça vücut bulmaz. Bahçende şeftali yetiştirmek istediğın zaman yere bir şeftali çekirdeğı dikersin. Hâtıranda bu şeftali çekirdeğı,

dalları, budakları, yaprak ve çiçekleri, nihayet meram ettiğin meyvesi ile tecessüm eder. Gaye şeftalidir; fakat nelerin vücûda gelmesinden sonra bu netice meydana gelir. Bu varlık âlemi önce çekirdek gibi bir nokta idi. İnsanın zuhuru gayesi olmasaydı, mükevvenat dal ve budağına lüzum kalır mıydı?” (Ayverdi, 2004a:107)

Ayverdi için dış dünya, Allah’ın tecellî ettiği tek ve kusursuz bir varlık küresidir. Ayverdi’nin romanlarında, sûflerin

“Hak’tan ayan bir nesne yok

Gözsüzlere pinhan imiş” (Rifâî, 2009b: 489)

yaklaşımı ile başsız ve sonsuz bir hareket çemberi olan varlıklar âleminden Allah görünür.

Ayverdi’nin *Ateş Ağacı* adlı romanında Allah’ın tecellî ettiği varlıklar, onun sözcükleri ile konuşturularak bu tecellî yansıtılır. Bu kiminin duyduğu kimininse duymadığı ses, varlıkların diliyle konuşmaktadır:

"Beni inceleyin, ben kör ve sağır değilim. Ben şuursuz ve izansız değilim. Ben ölümsüzüm, beni tanırsanız siz de benim gibi olursunuz. Kendi içinizde olan asıl benliğinizle temasa geçin ki ben sizinle bu cevherden³ konuşurum. Siz, beni kendiniz, kendinizi de ben bilmedikçe buluşamayız, anlaşılamayız. Ben, gönlünüze tohum olarak kendimi ektim. Fakat siz buna bakmadınız. Onun için Larlamz bomboş, bakımsız ve çorak. Bu tarlayı kibriniz, bencilliğiniz, gururunuz, ukalâlığınız ve azametiniz rüzgâriyle sararttınız ve kuruttunuz. Hasat zamanı mahsulsüz kalınca ağlayıp bağırmayın. Bana göre hava hoş... Her yer benim mezraam, her nefesim bin tohum. Benim dilim ve sözüm tektir; hep aynı şeyi tekrar eder dururum: Benden başka her şey hayal; sizinle kalacak tek dost yalnız benim!"(Ayverdi, 2009a:24)

Romanlarda, kişinin psikolojik düzlemdeki her halinin dış dünyada karşılık buluyor olmasına dikkat çekmek isteriz: Bu, Allah'ın yaratmasında, hiçbir şeyin diğerinden ayrı olmadığını, yaratma diyalektiğinin, evreni birbirinden bağımsız olgular kümesi halinde değil, dokusal bir bütünlük hâlinde oluşturduğu; dolayısıyla âlemde tanımlı her varlık ve sürecin 'küçük âlem'(âlem-i suğrâ) olan insanın fizik ve psikolojik düzlemlerinde de tanımlı olduğu görüşü üzerine temellenen bir anlatım tercihidir. Bu, tasavvuf felsefesinde, dış dünyanın 'nûr-ı vahdet' üzere görülmesinin, dil düzleminde, edebî alanda, romanın kurgusal düzlemine yansıyan pratik bir sonucudur.

Ayverdi'nin romanlarını incelerken; romanları organik bir bütünlük içerisinde algılatan; romanların tümünde, tek romanın ayrı fasıllarının okunuyor olduğu izlenimi uyandıran ortak bir diğer üslup özelliği sanatkâraneliktir.

Romanlarda, dış dünyaya ilişkin öznel betimlemelerde etkin olarak kullanılan sanatkârane üslubun romanlardaki işlevi çoğunlukla, roman kişilerinin çevreleri üzerinden geliştirdikleri algıların yansıtılmasıyla ruhsal boyutlarına, içinde bulundukları duygusal ortama ışık tutmaktır. Bununla birlikte, yazar, anlatımda estetik değeri ön plana alarak üslubunu izlenimcilik sınırından sanatkâraneliğe taşımaktadır. Dış dünyanın roman kişisinin his perdesi ardından şiirsel bir tarzda aktarıldığı roman kesitlerinde mekan tasvirleri lirik bir boyut kazanmaktadır. Özne anlatıcının değil de gözlemci anlatıcının baskın olduğu roman kesitlerinde de anlatım, zihinde renkli çağrışımlar uyandıracak sözcükler, tasarımsal boyutları ile anlatıma canlılık katan benzetmeler, sıfatlar ve tamlamalar ile; farklı duygulara hitap eden, etkileyici, estetik bir tarz içererek, romanların edebî değerini artırır.

Aşk Budur adlı romanda, gurup anının kızılığ ı içerisindeki tabiat, hasret ateş iyle yanan bir aş ığa benzetilir: “Gurubun yaklaş mış olmas ıyla, gökyüzü alev alev yanan bir kubbeye benzemişti. Bu ateş in renk, aynen mücella sulara da aksetmişti. Suları tutuşturup yakan bu kızılık, sahillere doğru gittikçe, lacivert, mor, turuncu yanar döner harelerle yavaş yavaş sö nüyordu. Sanki tabiat, görünmeyen bir sevgilinin hasretiyle böyle yanıp tutuş uyordu. (Ayverdi, 1938: 74) Gece ise tabiat, öznel bir tutumla, roman kiş isinin aş k duygusunun perdesi ardından gördüğü tabiat, “... sahilde yanan iki fenerin altın rengi akislerinin, genç bir baş ın iki yanından düş en iki sırma örgü gibi sularda çalkalanış ı ne güzeldi. Tabiat o gece, gizli bir aş ka dalmış gibi hülyalı ve mestti.” (Ayverdi, 1938:108) denilerek sanatkârane bir anlatımla sunulur.

Son Menzil romanında ise roman kiş isinin melankolik ruh hâli tabiata, estetik bir söylemle “Kuş lar, göz yaş ı gibi oradan oraya aktıkça ağ aç ları da hislendiriyor, konuşturuyordu.”(Ayverdi, 2007a: 11) şeklinde yansıtılır.

Batmayan Gün romanında ise, Aliye ile Kerim Bey’in çıkt ığı orman gezintisinde, “güneş , çam ağ aç larının bol yeş illikleri arasına, iş tiyaklı bir buse gibi sokuluyorken bir bulut parças ı, bu hararetle sevişmeyi kıskanarak araya girdi ve orman karardı.” (Ayverdi, 2004a: 160) ifâdeleri ile öznel bir duyuş la yansıtılan tabiat; Aliye’nin Kerim Bey’e duyduğı , kavuş manın imkânsız olduğı aş kı vurgulayan bir ortam halinde sunulmuştur.

Romanlarda, genel bir tavır olarak, İstanbul’a ilişkin betimlemelerin sanatkârane bir tarz içerisinde yansıtılması dikkat çeker.

İnsan ve Şeytan adlı romanda gurup vakti, İstanbul : “İstanbul bu batan güneşin giydirdiği kızıl kaftanla mahmur ve mest, tıpkı dinlenen bir güzel gibi serilip yatmış.”(Ayverdi, 2009b:105)’tır. *Batmayan Gün*’de ise Boğaz gecelerinden sanatkârane bir biçimde “Kâh manâlı bir tebessümle gülen, kâh gizli bir elemle susan deniz... Ben bu sessiz akşamları, bu durgun suları, taze dudağında içkisinin bulaşığı kurumamış sarhoş geceleri seviyorum. Denizin bir iç çekişi kadar derûnî sesini, karşıki sahilin dağılmış bir mahyaya benzeyen ışıklarını bile seviyorum. Boğaz’ı, nazı seve seve çekilen bir güzeli sever gibi seviyorum.” (Ayverdi, 2004a:266) denilerek yine güzel kadın, sevgili motifi üzerinden canlandırılır.

Mesih Paşa İmamı adlı romanda yaz günleri ve geceleri içerisinde İstanbul’un hâli: “Artık sıcakların koynunda tembel tembel gerinen İstanbul’u, yaz, her köşesinden fethetmiş kızgın günlerin ardından gelen ılık geceler, gümüş yıldızlarla benekli siyah yelpazesini sallamaya başlamıştı.”(Ayverdi, 2000:117) denilerek aktarılır. *İnsan ve Şeytan* adlı romanda ise, Boğaz için, “(...) bu öyle sarî ve yaygın bir şiir dalgasıydı ki, kusurlu mısraları bağışlatan harikulade coşkunlukla, âdeta insanın başından aşp geçiyordu.”(Ayverdi, 2009b:130) denilerek, sanki bir tabiat destanının mısraları ile Boğazın görünümü arasında koşutluk kurulur. *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı romanda ise, batan güneşin ışıkları altında, “bir efsâne cihânına benzeyen” Boğaz’ın ayakları altına serili deniz, “soyunmasını beklediğimiz bir güzelin körpe vücûdunu inatla, ısrarla sarıp örten; kımıldadıkça renkten renge giren hareli bir kumaş” a benzetilir (Ayverdi, 1997: 167).

Tasavvuf felsefesinde Ney motifi, bilindiği gibi, ayrı düştüğü birlik diyarına hasretini söyleyen insanı karşılar. Yazarın bu motifi dönüştürerek, küreklerin ucundan denize damlayan suların çıkardığı şıpırtıyı, ney sâdâsının işlevine denk bir

tarzda kullanması, geleneğin, roman gerçekliğine uygun bir tarzda yeniden üretilmesinin bir örneğini oluşturmaktadır:

“Yalnız rıhtıma en yakın kürekler, yüzücü bir kuşun sularda keyifli keyifli tutunuşu gibi, denizi okşadıkça, uçlarından telâşla kayan yakut damlalardan ürperten sesler geliyor ve susar gibi olurken tekrar başlayan bu sayıklama, kim bilir kime, neler, neler söylüyordu. Bunlar belki de bir ses değil daha nazlı, daha maddiyattan uzak bir şey, bir selâm, bir iç çekişi, bir vefa, bir imsak, bir buluşma vaadinin duyulan, fakat duyurulamayan lisânı idi.” (Ayverdi, 1997: 168) Bu, geleneğin modernize edilmesi yoluyla yapılan bir benzetmelikle, anlatıma sanatkârane bir nitelik kazandırılmasıdır.

Ayverdi bireyin içsel dönüşümünü merkeze alan bir romancı olmasına rağmen, bu tür romanlarda sık karşılaşılan uzun tahlillere onda rastlanmaz. Ayverdi’nin kurduğu bu anlatım çatısının yöntemini araştırırken bu durumun tahlillerin azlığının değil; tahlillerin dönüştürülmesinin bir sonucu olduğunu gördük. Ayverdi, bu yolla tahlillerin bir kısmını, karşılaştırmaların okuru yormayan hareketli anlatım olanaklarıyla romana yansıtır.. Böylece Ayverdi, romanlara konunun gerektirdiği tahlillerin bel verdiren yükünü taşıtmaz da içeriksel öğelere işlerlik kazandırır; olayları, durumları, kişilik özelliklerini birbirine vurarak, tasarladığı kıvılcımın okurun zihninde çakmasını sağlar. Okurun söz konusu olgu üzerinden geliştirdiği algıyı, kendi belirlediği kanala yönlendirmiş olur.

Batmayan Gün adlı romanda, kulun Allah ile olan bağı, bir materyalistin anlayabileceği şekilde trajik bir karşılaştırma üzerinden anlatılır:

“– Niçin Hüsnü Bey? Radyo nedir? İnsan zekâsının düzdüğü bir cihaz değil

mi? Bir makinenin on, on beş günlük mesafeden söylenmiş bir sözü kulağınızın dibine getirmesini yadırgamıyorsunuz da, bir insanın, yaratıcısı tarafından düzülmüş bu harikulade makinenin sırlı dalgaları toplamaya neden hayret ediyorsunuz?” (Ayverdi, 2004a:258)

Roman kişilerinin kendilerini dış dünyaya ait canlı, cansız öğelerle karşılaştırması söz konusu olur. *Son Menzil* romanında merkezî kişi Haşim’in: “Söyle Senîha, niçin şeklim insan da içim karınca? Ben ne zaman insan olacağım? Kim bilir; belki de hiç olamayacağım. Sonra da cemiyet bana, kâmil insan diyecek kadar affolmaz bir hatâya düşüyor.” (Ayverdi, 2007a:163 – 164) şeklindeki karşılaştırması, kendi hisleri ile toplumun değerlendirmesi arasında kalan bireyin ruhsal durumunu yansıtır. *Yaşayan Ölü* romanında ise Leylâ’nın “Ben, sağır ve dilsiz olan bir avuç topraktan da mı nankörüm ki, o bile kendisine emânet edilen tohumu, ziyâde ederek sahibine iade eder.” (Ayverdi, 2005a:195) şeklindeki ifadesi ile yaşadığı iç sorgulama romana yansımıştır. *İnsan ve Şeytan* adlı romanda Şevket Bey, eşek ile kendisini karşılaştırır:

“Ahırdan çıkarken Taşdöven, tekrar başını çevirerek ve iri birer manolya yaprağına benzeyen kulaklarını dikerek arkamızdan bakıyor. Belki de ben, bu gözlerin tek ifadeli bakışındaki safvetten bile mahrumum, Biz, şu hor gördüğümüz hayvan, hatta ismini söylerken bir kabalık, bir suç işlemiş gibi mahcup olduğumuz mahlûk kadar da fazilet sahibi değiliz. Evet, beşeriyete ettiğimiz hizmetlerle övünen biz, onun kadar olsun etrafımızın yükünü çekmiş değiliz!” (Ayverdi, 2009b:222)

Son Menzil romanında ise benzer bir karşılaştırma, kişinin durumunun güçlüğünü, vurgular:

“-Balığa karada yaşamak, kediye havada uçmak belki kolaydır, kanatları kırılmış bir serçe, belki kartallarla yarış edebilir, her muhal belki mümkün, belki kabil olabilir; fakat ben, şu bulunduğum şehri bir gün bile terkedemem.”(Ayverdi, 2007a:216)

Romanlarda karşılaştırmanın, kişinin içinde bulunduğu durumu anlama gayretinden kaynaklandığı görülür:

“Benim de hatâm bu işte. Ne olduğumu bilememek. Fakat bilmemek de iki kısma ayrılıyor. Biri senin kocaninki gibi, bilmediğinin farkında olmamak, biri de benimki gibi bilmediğini kabul ve itiraf etmek. Evet ben bilmediğimi biliyorum, Sîret ise bilmediğini bilmiyor.”(Ayverdi, 2007a:213)

Bir diğer romanda ise: “İşte sefih bir sarhoşu seçen bu aşk, kendisinin rûhânî tertipler, bilgiler ve görgülerle süsleyip terbiye olmuş varlığına tenezzül etmemiştî.” (Ayverdi, 2000: 189) şeklindeki karşılaştırma gerçekte, kitabî bilgi ile hikemî bilginin kalbi hakîkî aşka hazırlamaktaki gücü karşılaştırılmış olmaktadır.

Mesih Paşa İmamı adlı romanda, karşılaştırma, toplumun yaşadığı değer kaybını: “Şu sıra sıra peykeleri dolduran ihtiyarlardan hangisinin oğlu, babasının yerini tutmuş veya tutacaktı? Atalarda misk gibi kokan mertlik, doğruluk, vefa ve sadâkat, oğullarda, bakımsız bahçelerin çiçekleri gibi yabânî-leşmiş, bozulmuş, ya da büsbütün kurumuştı.” (Ayverdi, 2000:57) ifadesi ile, nesiller arasında yapılan bir karşılaştırma ile verirken; *Yaşayan Ölü* romanında, yine toplumdaki değer yitimi: “Hep menfaatle itham ediliş, hep yalan ve riya nikâbı ile örtülü farzedilen bir dostluk... Fakat benim için bu töhmetleri yüklenen dostlarım susuyor, hatta bâzı bâzı öfkeli cümlelerle taşmamı bile, sükûtlarının asâletiyle önlüyorlar. Halkın hezeyan ve

iftiralarını, kabalık ve alçaklıklarını onların şuurlu bir irâde ile zırhlanmış manevî sağlamlıkları sür'atle defediyor, hatta mağlûp ediyor.”(Ayverdi, 2005a:78) ifâdesi ile, olumlu ve olumsuz örneklerin eş zamanlı karşılaştırması üzerinden yansıtılır.

Romanlarda, karşılaştırmanın yalnızca farklı kişi, varlık ve durumlar arasında olmadığı; kişinin ilk durumu ile güncel durumunun karşılaştırılması, yapılırken, aynı kişinin değişen özelliklerinin karşıtlık motifi içerisinde algılanması söz konusu olur. Bu, kişiye yönelik art zamanlı karşıtlık motifi uygulamasıdır.

Son Menzil romanında, bedene yönelen, madde temelindeki sözde aşk duygusunun geçiciliği, roman kişinin, eşine yönelik karşılaştırma içeren değerlendirmesi üzerinden verilmiştir:

“Bir zamanlar onun, ellerini şu saçlarının içinden geçirmesi ne kadar beğenilirdi; hatta bu hayranlar arasına kendisi de dâhildi. Fakat şimdi aynı hareket, köhnemiş bir yosmanın kırıltması gibi, insanı tiksindiriyordu.” (Ayverdi, 2007a:177)

Kişiye yönelik art zamanlı karşıtlık motifi uygulamasının, roman kişinin karakter dönüşümünü yansıtır:

İnsan ve Şeytan adlı romanda Şevket Bey’in eski ve yeni yaşam biçimi arasındaki fark: “Eskiden operatör Şevket Bey, şerefine leke sürülmesin diye en temiz eğlence yerlerine bile adım atmazdı. Şimdi ise her gece o meyhane senin, bu bar benim, gezip duruyorlarmış.”(Ayverdi, 2009b:166) şeklinde dillendirilerek, maddenin kaygan zemini üzerine kurulan bir yaşamın, ilkeli de olsa kolayca yıkılacağının ifâdesi haline gelir.

Yaşayan Ölü romanında Leylâ’nın, kişilik dönüşümü: “Ben, yandıkça yanmak isteyen bir pervaneden de mi acemiyim? Tesellisi ateş, zevki ateş, teşneliği gene ateş

olan bu küçük mahlûklara ne yazık ki eskiden acırdım.”(Ayverdi, 2005a:196) ifadesiyle, değişen algısını yansıtırken, *Mesih Paşa İmamı*’nın yalın hatlara sahip yaşantısını algılayışındaki farklılık: “Ev, kahve, cami. Eskiden bir tek lokma gibi kolayca çiğneyip yuttuğu hayat sofrasının bu çeşnili nasibini artık bir araya getirip hazmedemez olmuştu.” (Ayverdi, 2000:139) ifadesiyle, kişinin karakter dönüşümünü vurgular tarzda romandaki yerini alır.

SONUÇ

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'na, roman, hikâye, tarih, anı, düz yazı, şiir gibi yazın alanının değişik sahalarında verdiği değerli pek çok eser kazandırmış olan Samiha Ayverdi, insanı bireysel planda, psikolojik buhran ve arayışlarıyla; tasavvufi bağlamda âlemin kendisinde dürülü olduğu, mucîzevî noktasal varlığıyla; toplumsal planda ise değeri, toprağına ve insanına, millî bilinç, aitlik duygusu ve vefa borcuyla bağlı olmasıyla ölçülen bir yurttaş olarak her yönden ele almış; çok değerli ve üretken bir yazarımızdır.

Biz, bu çalışmamızda, çok yönlü bir yazar olan Samiha Ayverdi'nin, kişinin İslâm tasavvufu felsefesi temelinde gelişen mânevî arayışını odak noktaya aldığı sekiz romanı Prof. Dr. Nurullah Çetin'in Roman Çözümle Yöntemi adlı eserinin ışığında incelemiş bulunmaktayız.

Ayverdi, romanlarının odağına, bireyin İslâm tasavvufundan temellenen mânevî arayışını alır. Kişinin varlık sınırlarını atarak Allah'ın tek olan varlığını, kendi yokluğuyla buluşturduğu hakîkîaşkı, bu tasavvufî tecrübeyi, romanlarıyla 'akılların ölçüsüne' indirmektir gerçekte onun yaptığı. Tasavvufi bağlamdaki aşk ve mânâ, romanın teknik özellikleriyle buluştuğunda, yani "tecrübe ile tecrübenin aktarımı arasındaki örtüşme"(Hakîm, 2005: s.9) sağlandığında, Ayverdi, şeffaf olan mânânın arkasına sır vurmuş, onu başkalarının anlayışına açmış, edebî anlamda değer üretir hâle getirmiş olur.

Hayatın anlamına batırdığı zihin çengeliyle, bir kara deliği andıran psikolojik girdaplarından kurtulamayan insan, onun romanlarında, mânevî bünyesini maddî olanla; ruhunu nefsiyle birleştirerek bütünsel benine kavuşur.

Ayverdi'nin romanlarını incelerken, zihnimizde uyanan bir imge, gökte iki parmak arasında yarılan ve fakat yeniden birleşen ayın sûreti oldu. Bu, Kuran-ı Kerim'de, Kamer Sûresinde geçen “şakku'l kamer (ayın bölünmesi)” hadisesidir. Kenân Rifâî, bölünen ayı gönüle benzetir. “Ayın nurlu yüzü ruhu, karanlık yüzü ise nefsi temsil eder, böylece ay, gönüldür ve gönül, biri ruh, biri nefis, iki zıt âlemi kendinde toplayandır,” (Rifâî, 2009a: 148) der. Şu durumda, ruhu ve nefsi birbirinden ayrılan bu gönül, mânevî bünyesi ile ilişkisini kesmiş, ruhsal köklerine yabancılaşmış, bir insana ait olsa gerektir. “Ruh ile nefis de bir olmalıdır ki, Rabbinî görebilsin.” denmiştir ama, işte ay yarılmış; insan, varlığının terkîbini bilmez hâle gelmiştir. Ayverdi kişinin mânevî yönüyle bilişiklik kurma çabasını romanlarına taşıırken, her seferinde yapmaya çalıştığı da bizce budur: Bölünen ayı birleştirmek, eski kusursuz bütünselliğini ona geri vermek. Böylece ayın, aydınlık yüzü karanlık yüzüyle birleşecek, şeffaf olan camın ardına karanlık düşecektir ki insan aynalaşsın ve bu kusursuz satıhtan Allah'ın bütünsel varlığını olduğu gibi yansıtabilsin.

İncelememiz sonucunda Ayverdi'nin romanlarında İslâm tasavvufunun anlatıcı tercihini, zaman algısı ve mekanın kuruluşunu; kişilerin işlenişini, olay örgüsü ile dil ve üslubu etkileyerek romanın kurgusal düzleminde işlerlik kazandığını gördük. Buna göre;

Ayverdi'nin romanlarında anlatıcı tipleri, romanlarının temel konusunu oluşturan İslam tasavvufu temelinde gelişen mânevî arayış ve aydınlanma serüvenini yansıtabilecek tarzda seçilmiştir. Bu bağlamda anlatıcı, bu ruhsal süreci yaşamış özne anlatıcı ya da özne anlatıcılardan oluşan çoğul anlatıcıdır. Ayrıca, hakîkî aşk olgusu, yaşayan öznenin bakış açısıyla verilmekte; üçüncü şahısların gözlem yöntemine dayanan çıkarımları dış çepere alınarak, romandaki gerçeklik duygusunun korunmasına hizmet edilmiş olmaktadır.

Zaman olgusu ise romanlara bir kaç boyutu ile yansır: Ayverdi'nin romanlarında nesnel zamanın, toplumsal değişikliklerin gerçekleştiği ya da etkilerinin hâla gözlemlenebildiği tarihsel süreçleri işaret etmesi, temel vakası bireyin içsel yaşantısı olan romanlara toplumsal bir boyut kazandırmıştır. Vaka zamanı bakımından, bireyin mânevî aydınlanma sürecini yansıtan ve psikolojik bir planı vurgulayan zaman; Tasavvufî anlamda, bireyleri öncesiz ve sonrasız bir akışta buluşturan bir nitelik kazanarak, İslâm tasavvufundaki birlik diyarının bir ifâdesi haline gelmektedir. Bu son anlamıyla zamanın uzamsal bir değer içerdiği söylenebilir.

Romanlarda, mekâna yönelik yaklaşım, İslâm felsefesinin insanı evrenin yaratılmasının nedeni olarak gören anlayışıyla örtüşür tarzdadır. İslâm tasavvufunda, insan, evrenin kendisinden maksut olduğu varlıkken, Ayverdi'nin romanlarında da mekân, insanı merkez alır ve onun etrafını tümevarımsal bir kurguyla kuşatır; Bir yanda insan-ı kâmil, evreni Allah'ın nuruyla, uyanıklık üzere görür, baştan yorumlarken, Ayverdi'nin romanında roman kişinin mekâna karşı geliştirdiği öznel algı, rûhî tekâmülünün basamaklarını takip ederek değişir. Bu gerçekliğin, roman kişinin algısında, görelî bir bakış kazanarak, yeniden kurulmasıdır. Mekânın

dikkat çeken bir diğer özelliği, içerdği mânevî değerlerle, kişinin ruh dünyasına doğru genişleyen bir uzam oluşturmastır. Bu bağlamda kapalı mekân, roman kişinin evrenin bütünsel dokusuna temâs ettiği bir yer hâline gelir. Mekana ilişkin diğer özellikler şunlardır: Ayverdi'nin eserlerinde açık ve kapalı mekânlar, kişileri hem onların kişilik özelliklerini anlamlandıracak şekilde çevreler hem de kişilerin sübjektif algılarında yeniden kurulur. Romanlarda tarihî mekânlara, ya da mekândaki tarihsel öğelere yapılan vurgu ile hem mâzî –hâl ilişkisini pekiştirilir hem de bu yolla, geçmiş devirlerin yazarın yaklaşımına göre idealize edilmiş, olumlu zihniyeti ile modern dünyanın olumsuz yaşam tarzı ve zihniyeti karşılaştırılarak, uğranıldığı düşünülen değer yitimi yansıtılır. Tarihî mekân- roman kişisi arasındaki ilişki, köksüzleşmiş bir yaşam tarzına sahip tiplerin yabancılaşma; bilge tiplerin ise aitlik hissini pekiştirir tarzda verilir. Yalı, köşk ve konakları ele alırken ise yazar, okurunu, geleneksellik ve modernlik üzerine düşündürür; değişen yaşam biçimi ile uygulama sahasından silinen gelenekler söz konusu olduğunda mekân, sanki durağan değildir: eyem içerisinden algılanır, dinamik bir çehre çizer. Tabiat ise romanlarda, tasavvufî mânâdaki hakîkî aşka ulaştıran, idealize edilmiş saf ve kusursuz sevgiliyi tamamlar bir tarzda resmedildiği görülmektedir.

Romanın kişiler kadrosu incelendiğinde, mânevî arayış serüvenine tanıklık ettiğimiz merkezî kişilerin hepsinin iyi eğitilmiş; hekim, öğretmen, doktor, ressam, hukukçu, öğrenci, din adamı gibi mesleklere sahip olan; Batılı yöntemlerle yetiştirilmiş kimseler oldukları; fakat edindikleri kitabî bilgilerin, ya maddî ve mânevî bünyeleri arasına set çektiği; ya da bu bilgilerin ruhsal dünyalarını besleyecek nitelikten yoksun olduğu vurgulanır. Romanlardaki bu tavır, müsbet ilimleri olumsuzlamayan; fakat hikemî bilginin eksikliğinin sonuçlarına değinen bir

nitelik gösterir. Romanlardaki olumlu nitelikler gösteren kişilerin, dînî ve millî değerleri önemseyen, aydın görüşlü, ilmî birikim ve hikemî duyuşa önem veren hayatı kemikleşmiş, değişmez bir bakış açısından görmeyen özgür düşünceli, inançlı kişiler oldukları görülür. Yüzeysel, dünyevî, yozlaşmış tipler ile materyalist tanrıtanımaz tiplerin, bilgili câhil, gafil münevverlerin varlığı okura elifin iki ucundaki değerleri sorgulatan bir kıyasın kapılarını açar. Roman kişilerinin birbirine benzer ya da zıt özelliklere sahip olmalarının kan bağı ve sosyal çevreye değil; ‘ruhların aynı cinsten olmasına’, ‘ezelde verilmiş bir karara’ bağlı olduğunun vurgulanması, kişiler kadrosu oluşturulurken, derin yapıda naturalizm eleştirisinin varlığını işaret etmektedir

Ayverdi’nin romanlarında olay kurgusu, yazarın içselleştirdiği tasavvuf felsefesi ile örtüştüğü görülmüştür. Buna göre, romanlarında olayların gelişim seyri bireyin İslâm tasavvufu üzerine temellenen mânevî arayışının, hayatı madde-mânâ boyutunda, bütünsel bir tarzda algılamasını sağlayan mânevî bir aydınlanma ile sonuçlanmasını içerir ve ruhun tekâmül basamaklarını olay seyrinin kırılma noktaları kılarak ilerler. Ayverdi’nin kimi romanlarında, bu kurgu, ‘hâl değişimi’ ve ‘arayış yolculuğu’ kalıplarını yansıtır bir tarzdadır; kimi romanlarında ise organik bütünlük gösteren, zamandizimsel bir akış gözlemlenir. Kurgusal yapı içerisinde, ilk bakışta detay olarak görülebilecek kimi olay kesitlerinin, bütün içerisinde yeniden tanımlanmaları, yani parçanın gerçek rolünü ve değerini bütün içerisinde edinmesi dikkat çekmektedir.

Eserlerinde dil ve üslûba özellikle eğilmiş olan Ayverdi, dile önce işlekliğini ve ahenkli akıcılığını geri kazandırarak; onu benimsediği tasavvuf felsefesinin inceliklerini yansıtabilecek edebî bir ortam olarak yeniden kurar; sonra zarif ve güçlü

bir doku kazanmış olan ana dilimiz üzerinde bireysel tasarrufunu işletir. Ayverdi'nin romanlarında, yoğun olarak kullanılan misal verme üslubu, temelini, İslâm tasavvufunun insanı bulunduğu uzamdan soyutlamayan bakış açısından almaktadır. Kur'an'ın üslup özelliklerinden biri olarak belirtilmesi gereken misal verme üslubunda, dünya hayatına ibret gözüyle bakanın göreceği kimi olay ve durumlar, kişinin zihnindeki anlamı berraklaştırmak üzere örneklenmiştir. Ayverdi, Kur'an'ın bakışını kişilerin bakışına karıştırır. Bu, romanlara 'misal verme üslubu' ile yansımaktadır. O bakış bu bakışa karıştığında, roman kişisi tabiatte irâd edilmiş meselleri yaygın olarak görür ve dillendirir. Bu gibi durumlarda Misal verme üslubu, Allah'ın varlıklardaki tecellisi ile iç içe algılanmaktadır.

Sonuç olarak, söylemeliyiz ki tüm bu özellikleriyle Ayverdi'nin romanları, içselleştirilmiş bir felsefenin yetkin bir romancının elinde, romanın inşâsında, bir bakıma, birleştirme düzleminde, kurucu malzeme olarak kullanılmasını ifâde eder. Mânânın madde ile birleştiği, içsel ve tecrübî olanın kelime ile buluştuğu noktada Ayverdi'nin eserleri, tasavvuf felsefesini edebî bağlamda değer üreten bir konuma taşımış olmaktadır.

KAYNAKÇA

1. Birinci Elden Kaynaklar:

AYVERDİ, Samiha (1938), **Aşk Budur**, 4. baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (1997), **Yolcu Nereye Gidiyorsun** 3.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (2000), **Mesih Paşa İmamı**, 3.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (2004a), **Batmayan Gün**, 4.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (2005a), **Yaşayan Ölü**, 4.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (2007a), **Son Menzil**, 3.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (2009a), **Ateş Ağacı**, 5.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (2009b), **İnsan ve Şeytan**, 5.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

ÇETİN, Nurullah (2010), **Roman Çözümleme Yöntemi**, 8.baskı, Ankara: Öncü Yay.

2. Diğer Kaynaklar:

AKALIN, L. Sami (1972), **Edebiyat Terimleri Sözlüğü** 3. baskı, İstanbul: Varlık Yayınevi.

AKARSU, Bedia (1975), **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Ankara: TDK Yay.

AKSOY, Ömer Asım (1993a), **Atasözleri Sözlüğü**, 7.basım, İstanbul: İnkılap Kitapevi Yayınları.

AKSAN, Doğan (2006), **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, 6. baskı, İstanbul: Engin Yayınları.

AKSOY, Ömer Asım (1993b), **Deyimler Sözlüğü**, 7.basım, İstanbul: İnkılap Kitapevi Yayınları.

AKŞİN, Sina (2008), **Kısa Türkiye Tarihi**, 4. basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

AKTAŞ, Şerif (2000), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, 5.basım, Ankara: Akçağ Yayınları.

AKULUM, Kubilay (2000), **Metinlerarası İlişkiler**, Ankara: Öteki Yay.

AKULUM, Kubilay (2004), **“Parodi (Yansılama) Nedir?”**, **Parçalılık, Metinlerarasılık**, Ankara: Öteki Yay.

AREN, Kemal Y. (1997a), **Anneler Uyanın**, 2. baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AREN, Kemal Y. (1997b), **Samiha Ayverdi’nin Eserlerinde Ahlak**, 1. baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

ARSLAN, Nihayet (2008), **Nazlı Eray / Bir Okuma Denemesi**, Ankara: Phoenix Yayınevi.

ATEŞ, Prof. Dr. Süleyman (1996), **Kur’an-ı Kerim Meali**, İstanbul: Milliyet Yayınları.

ATEŞ, Prof. Dr. Süleyman (2008), **Gönül Nurları**, İstanbul: Yeni Ufuklar Neşriyat.

AYVERDİ, Samiha (1995a), **Abide Şahsiyetler**, 2.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (1999), **Türk Tarihinde Osmanlı Asırları**, 4.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (2001), **Yeryüzünde Birkaç Adım**, 2.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha; EROL Safiye; ARAZ, Nezihe; HURİ, Sofi, (2003a), **Ken'an Rifâî ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık**, Kubbealtı Neş.

AYVERDİ, Samiha (2003b), **Kölelikten Efendiliğe**, 4.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (2004b), **Râtibe**, 2.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (2005b), **Mabette Bir Gece**, 5.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (2005c), **Bir Dünyadan bir Dünyaya**, 3.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (2005d), **Bağ Bozumu**, 2.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (2005e), **Edebi ve Manevi Dünyası İçinde Fatih**, 6.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (2006a), **Milli Kùltùr Meseleleri ve Maarif Davamız**, 3.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (2006b), **İki Aşına**, 2.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (2006c), **Küplücedeki Köşk**, 2.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (2007b), **Arkamızda Döner Dolaplar**, 1.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (2007c), **Yusufçuk**, 3.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (2008a), **Boğaziçi'nde Tarih**, 7.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (2008b), **Hatıralarla Başbaşa**, 3.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (2008c), **Hey Gidi Günler Hey**, 3.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (2009c), **İbrahim Efendi Konağı**, 10.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AYVERDİ, Samiha (2010), **Dost**, 5.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

AÇIKGÖZ, Halil, “Samiha Ayverdi’nin Dil ve Üslûbu”, **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, 1988, S.4, s. 39-45

AREN, Yurdakul Kemal, “Han Yap Oğlum, Han Yap”, **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, 1988, S.4

BANARLI, Nihat Sami, “Edebî ve Mânevî Dünyası içinde Fatih”, **Hürriyet Gazetesi**, 25 Temmuz 1953.

BANARLI, Nihat Sami (1979), “Samiha Ayverdi” maddesi, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, Fasikül 16, s.1232-1233, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

BANARLI, Nihat Sami (1985), **Kültür Köprüsü**, 1.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

BANARLI, Nihat Sami (2008a), **İman ve Yaşama Üslubu**, 2.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

BANARLI, Nihat Sami (2008b), **İstanbul’a Dair**, 2.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

BANARLI, Nihat Sami (2008c), **Tarih ve Tasavvuf Sohbetleri**, 4.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

BANARLI, Nihat Sami (2009), **Kitaplar ve Portreler**, 2.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

BARTHES, Ronald (1987), **Yazı Nedir?**, Çev. Enis Batur, 1.Baskı, İstanbul: Hil Yayıncılık.

BAŞGİL, Ali Fuad (2005), **Hatıralar**, 3.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

BAYRAV, Süheylâ (1999), **Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi**, İstanbul: Multilingual Yayınları.

BELGE, Murat (2006), “Türk Edebiyatında Doğu-Batı Sorunsalı”, **Türk Edebiyatı Tarihi**, Cilt 3, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

BEYATLI, Yahya Kemal (1997), **Edebiyata Dair**, İstanbul:İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

BEYATLI, Yahya Kemal (2006), **Aziz İstanbul**, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

BİRİNCİ, Necati (1985), “Samiha Ayverdi” maddesi, **Türk Edebiyatı Ansiklopedisi**, s. 57, İstanbul.

BOLAY, S. Hayri (1986), **Aristo Metafiziği ile Gazzali Metafiziğinin Karşılaştırması**, Ankara: Milli Eğitim bakanlığı Yayınları.

BOLAY, S. Hayri (1996), **Felsefe I-II**, İstanbul: Yuva Yayınları.

BOLAY, S. Hayri (2004), **Felsefi Doktrinler ve Terimler Sözlüğü**, 9.baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.

BOLAY, S. Hayri (2007), **Türk Düşüncesinde Gezintiler**, 1.baskı, Ankara: Nobel Dağıtım.

BRECHT, B., (1994), **Oyun Sanatı ve Dekor**, 1. baskı, Çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi.

CAN, Şefik., (2001), **Cevâhir-i Mesneviyye I-II** , 1. Baskı, İstanbul: Ötüken Yayınları.

CAN, Şefik., (2006), **Dîvân-ı Kebîr Seçmeler I-IV**, 2. Baskı, İstanbul: Ötüken Yayınları.

CEBECİOĞLU, Ethem (2009), **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, 5. Baskı, İstanbul: Ağaç Yayınları.

ÇANGA, Mahmut (1989), **Kur'an-ı Kerim Lügati: Kur'an-ı Kerim'de Geçen Kelimelerin Manaları ve Geçtiği Yerler**, İstanbul: Umran Yayınları.

ÇAVDAR, Tevfik (2004), **Türkiye'nin Demokrasi Tarihi (1950' den Günümüze)**, 3. basım, Ankara: İmge Kitapevi.

ÇELEBİ, Âsaf Hâlet (1946), **Mevlâna'nın Rubâileri**, Ankara: Kanaat Kitabevi

ÇELEBİ, Âsaf Hâlet (1954), **Ömer Hayyam Hayatı Sanatı Eserleri**, İstanbul: Varlık Yayınevi.

ÇETİŞLİ, Prof. Dr. İsmail; ÇETİN, Prof. Dr. Nurullah; DOĞAN, Prof. Dr. Abide; GÜR, Doç. Dr. Alim; DEMİR, Şenol; KARATAŞ, Cengiz (2007), **II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Ankara: Akçağ Yayınları.

ÇETİN, Prof. Dr. Nurullah, (2004), **Yeni Türk Şairinin Yusuf ile Züleyha Hikâyesi Duyarlığı**, Ankara: Hece Yay.

ÇETİN, Prof. Dr. Nurullah, (2010), **Şiir Çözümleme Yöntemi**, Ankara: Öncü Yayınları.

DEMİRCİ, Doç. Dr. Mehmet, “Samiha Ayverdi’nin Eserlerinde Bâzı İnsan Tipleri, **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, 1988, S.4, s. 151-157.

ECO, Umberto (2001), **Açık Yapıt**, Çev. Pınar Savaş, İstanbul: Can Yayınları.

ENGİNÜN, İnci (2001), **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, 2. basım, İstanbul: Dergah Yayınları.

ERCİLASUN, Bilge (1997), **Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri 1-2**, Ankara: Akçağ Yayınları.

ERİK, Nazik, “Samiha Ayverdi ve İnsan”, **Türk Edebiyatı**, 1984, S.127.

EVLYAGİL, Necdet, “Kenan Rifai- Folklor Araştırmaları”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 3 Aralık 1921.

EYÜBOĞLU, Sabahattin (2010), **Ömer Hayyam Rubailer**, xiv. baskı, İstanbul: İş Bankası Kültür Yay.

FORSTER, E. M. (2001), **Roman Sanatı**, 3. basım, Çev. Ünal Aytür, İstanbul: Adam Yayınları.

FOUCAULT, Michel, **Bu bir Pipo Değildir** (2011), Çev. Selahattin Hilav, 8. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

GÖÇGÜN, Önder (1993), **Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

GÜNER, Agah Oktay, “Samiha Ayverdi ve Tarih Şuuru”, **Türk Edebiyatı**, 1984, S. 127

GÜNER, Agah Oktay, “Samiha Ayverdi ve Türkiye’nin Mes’eleleri”, **Kubbealtı Akademi mecmuası**, 1988, S. 4, s.57-64.

GÜNER, Agah Oktay, “Samiha Ayverdi ve Ellinci Yıl”, **Tercüman Gazetesi**, 13 Mart 1988.

GÜNER, Agah Oktay (1989), **Dost Gözüyle**, 1.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

GÜRSOY, Doç. Dr. Kenan, “Sâmiha Ayverdi’nin Tefekkür Dünyası ve İnsan”, **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, 1988, S.4, s.47-51.

HAKÎM, Suad (2005), **İbnü’l Arabî Sözlüğü**, Çev: Ekrem Demirli, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

HİSAR, Abdülhak Şinasi (2008), **Boğaziçi Mehtapları**, 3. Basım, Ankara: YKY yay.

KISAKÜREK, Necip Fâzıl, “Bir Kadın Muharrir”, **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, 1988, S.4., s. 177-178.

KABAKLI, Ahmet, “Samiha Ayverdi’nin Hatıralarında Kadın”, **Kubbealtı Mecmuası**, 1988, S.4 s. 65-73.

KAPLAN, Mehmet (2001), **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3**, 4. basım, İstanbul: Dergah Yayınları.

KAPLAN, Mehmet (2002), **Sevgi ve İlim** , 9. baskı, İstanbul: Dergah Yayınları.

KAPLAN, Mehmet (2006), **Nesillerin Ruhü** , 9. baskı, İstanbul: Dergah Yayınları.

KARAALIOĞLU, S.Kemal (1980), **Sözlü/Yazlı Kompozisyon Sanatı**, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi.

KARABUDA, Güneş (1996), **Uzakların Ötesinde**, İstanbul: İletişim Yayınları,1996.

KEHRER, Günter (1992), **Din Sosyolojisi**, Çev: Semahat Yüksel, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

KIRZIOĞLU, Baniççek, **Samihâ Ayverdi Hayatı- Eserleri (basılmamış doktora tezi)**, Erzurum,1990.

KOÇU, Reşat Ekrem (1965), “AYVERDİ (Samihâ)” maddesi, **İstanbul Ansiklopedisi**, c. VII, s.1664-1667, İstanbul.

KÖPRÜLÜ, Fuad (1981), **Türk Edebiyatı’nda İlk Mutasavvıflar**, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

KUBBEALTI, Akademi Mecmuası (1988), **Yazı Hayatının 50. Yılında Sâmiha Ayverdi Hâtıra Sayısı**, İstanbul.

KUDRET, Cevdet (1980), **Örneklerle Edebiyat Bilgileri II. Cilt**, İstanbul: İnkılâp ve Aka Basımevi.

KUDRET, Cevdet (2009), **Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman, II. Cilt: Meşrutiyetten Cumhuriyete Kadar(1911-1922)**, İstanbul: İnkılâp kitapevi.

KUNDERA, Milan (2005), **Roman Sanatı**, Çev. Aysel Bora, 2. basım, İstanbul: Can Yayınları.

LUKACS, Georg (2005), **Writer and Critic**, Translated by Arthur Kahn, USA: Merlin Press.

LUKACS, Georg (1985), **Roman Kuramı**, Çev. Sedan Umran, İstanbul: Say Yayınları

MEYDAN LAROUSSE (1969), “Samiha Ayverdi” maddesi, c.II. s. 4, İstanbul.

MORAN, Berna (2000), **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 3. basım, İstanbul: İletişim Yayınları.

NARLI, Mehmet (2007), **Roman Ne Anlatır**, Ankara: Akçağ Yayınları.

NAHİFİ, S.; ÇELEBİOĞLU, Â. (2007), **Mesnevî-i Şerîf**, İstanbul: Timaş Yay.

NECATİGİL, Behçet (1998), “Samiha Ayverdi” maddesi, **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü**, 17.baskı,İstanbul: Varlık Yayınları.

OĞUZKAN, Dr. Ferhan; ÖNERTOY, Prof. Dr. Olcay; ÜNLÜ, Mahir;
KOÇAK Sevinç (1998), **Yazın Terimleri Sözlüğü**, Ankara: Kurtuluş Ofset Basımevi, Dil Derneği.

ÖZDEMİR, Emin (1993), **Edebiyat Bilgileri Sözlüğü**, İstanbul: Remzi Kitabevi.

ÖZDEMİR, Emin (1999), **Yazınsal Türler**, Ankara: Bilgi Yayınevi.

ÖZTUNA, Yılmaz, “Ayverdi’nin 50.Yılı”, **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, 1988 S.4, s.55-56.

ÖZTÜRK, Nurettin (2006), “Edebi ve Sosyal Boyutuyla Modern Türk Edebiyatında Tipler”, **Türk Edebiyatı Tarihi**, Cilt 3, İstanbul: İletişim Yayınları.

ÖZTÜRK, Yaşar Nuri (1985), **Kur’an-ı Kerim ve Sünnete Göre Tasavvuf**, 2. baskı, İstanbul: Esmâ Yayınları.

ÖZTÜRK, Yaşar Nuri (1987), **Asr-ı Saadet’in Büyük Kadınları**, İstanbul: Hürriyet Yayınları.

ÖZTÜRK, Yaşar Nuri (1989), **Mevlâna ve İnsan**, İstanbul: Hürriyet Yayınları.

ÖZTÜRK, Yaşar Nuri (1991a), **İslami Kavramlar Ansiklopedisi Cilt 1**, İstanbul: Hürriyet Yayınları.

ÖZTÜRK, Yaşar Nuri (1991b), **İslami Kavramlar Ansiklopedisi Cilt 2**, İstanbul: Hürriyet Yayınları.

ÖZTÜRK, Yaşar Nuri (1995), **Temel İslami Kavramlar**, İstanbul: Hürriyet Yayınları.

POLİTZER, G., (1996), **Felsefe'nin Temel İlkeleri**, 12.Baskı Çev. M. Erdost, Ankara:. Sol Yay.

RİFÂÎ, K., (2009a), **Şerhli Mesnevî-i Şerif**, 3. basım, İstanbul: Kubbealtı Neş.

RİFÂÎ, K., (2009b), **Sohbetler**, 3. basım, İstanbul: Kubbealtı Neş.

STEVIĆ, Philip (2004), **Roman Teorisi**, 2. basım, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara: Akçağ Yayınları.

TAĞIZADE KARACA, Nesrin (2006), **Edebiyatımızın Kadın Kalemleri**, Ankara: Vadi Yayınları.

TANSEL, Fevziye Abdullah (1983), **İyi ve Doğru Yazma Usulleri III. : Edebiyat Kompozisyon İlmi Araştırma ve Metodları**, 2.baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

TANSEL, Fevziye Abdullah (1985), **İyi ve Doğru Yazma Usulleri I-II : Kompozisyon Tashih ve Müracaat El Kitabı**, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

TEKİN, Mehmet (2002), **Roman Sanatı 1 (Romanın Unsurları)**, 2. basım, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

TODOROV, Tzvetan (1995), **Yazın Kuramı**, çev. Mehmet Rifat- Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

TOLSTOY, L. N. (2009), **Sanat Nedir?**, 2. baskı, çev. Mazlum Beyhan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Türk Dil Kurumu (1998a), **Türkçe Sözlük 1 (A-J)**, 9. Basım, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türk Dil Kurumu (1998b), **Türkçe Sözlük 2 (K-Z)**, 9. Basım, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türk Dil Kurumu (2005), **Yazım Klavuzu**, 24. Basım, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

ULUDAĞ Süleyman (2007a), **Sufi Gözüyle Kadın**, 4. baskı, İstanbul: İnsan Yayınları.

ULUDAĞ Süleyman (2007b), **Tasavvufun Dili- Makam ve Marifet**, İstanbul: Mavi Yayıncılık.

ULUDAĞ, Süleyman (2008a), **İslam-Siyaset İlişkileri**, 2.baskı, İstanbul: Dergah Yayınları.

ULUDAĞ, Süleyman (2008b), **Tasavvuf Kültüründe Keşif ve Keramet**, İstanbul: Sufi Kitap Yayınları.

ULUDAĞ, Süleyman (2009a), **Dört Kapı Kırık Eşik**, İstanbul: Dergah Yayınları.

ULUDAĞ, Süleyman (2009b), **İslam Düşüncesinin Yapısı**, **Selef/Kelam/Tasavvuf/Felsefe**, 5.baskı, İstanbul: Dergah Yayınları.

ÜLKEN, Hilmi Ziya (2007), **Türk Tefekkür ve Kültür Tarihi**, 2. baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

WELLEK, R. , WARREN A. (2001), **Yazın Kuramı**, Çev. Yurdanur Salman, Suat Karantay, İstanbul: Adam Yayınları.

YALÇIN, Alemdar (1988), **Tiyatro**, Ankara: G.Ü. Basın Yayın Yüksek Okulu Yayını.

YALÇIN, Alemdar (1992), **“Tarihî Romanlar”, Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1920-1940)**, Ankara: Günce Yay.

YALÇIN, Alemdar (2005), **Çağdaş Türk Romanı 1946-2000**, 2. Basım, Ankara: Akçağ Yayınları.

YARDIM, Mehmet Nuri (2000), **Romancılar Konuşuyor**, İstanbul: kaktüs Yayınları.

YAVUZ, Hilmi, (1987), **Yazın Üzerine**, İstanbul: Bağlam Yayınları.

YETİŞ, Kâzım, (1993), **Samiha Ayverdi, Hayatı ve Eserleri**, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yay.

YETİŞ, Kâzım, “Samiha Ayverdi, Hayatı ve Eserleri” **Türk Edebiyatı** 1984, S. 127.

YILDIRIM, Doç. Dr. Ali, “İslâm Edebiyatı Geleneği ve Samiha Ayverdi”, **Kubbealtı Akademi Mecmuası, Yazı Hayâtının Ellinci Yılında Samihâ Ayverdi Özel Sayısı**, 1988, S.4, s.101-104.

ÖZET:

‘Samiha Ayverdi’nin Romancılığı’ adlı bu tezde, Türk Edebiyatı’nın önemli kalemlerinden olan yazarın, *Aşk Budur*, *Batmayan Gün*, *Ateş Ağacı*, *Yaşayan Ölü*, *İnsan ve Şeytan*, *Son Menzil*, *Yolcu Nereye Gidiyorsun*, *Mesih Paşa İmamı* adlı romanları, Roman Çözümleme Yöntemi ¹¹ adlı eserin öngördüğü terimler dizgesi ve tasnif sistemine uygun olarak incelenmiştir. Eserler, ‘Anlatıcı tipi’, ‘Bireysel ve toplumsal konular’, ‘Zaman’, ‘Mekân’, ‘Kişiler kadrosu’, ‘Romanların adlandırılması’, ‘Olay kurgusu’, ‘Metinlerarasılık’, ‘Dil ve üslup’ başlıkları altında ele alınmış; edebî, tarihî, kültürel, felsefî art planları ile kurgusal yapıları gözönüne konulmuştur. Böylece, Tasavvufî temellere dayanan manevî bir arayış içerisine giren bireyin yaşantısını; mânevî arayışının öncesi ve sonrasını içine alan bir çerçevede öyküleyen Ayverdi’nin romanlarına derinlik ve sanatsal boyut kazandıran niteliklerin anlaşılması amaçlanmıştır. Yazarın kültürel, tarihî, dinî, felsefî birikimlerden yararlanma biçimi üzerinde özellikle durularak; bu birikimlerin konu düzleminden kurgu düzlemine geçen etkinliği irdelenmiştir.

¹¹ ÇETİN, N., (2009), **Roman Çözümleme Yöntemi**, 9. baskı, Öncü Yay., Ankara 2010.

ABSTRACT:

This thesis named ‘Samiha Ayverdi’s Novelist’; *Aşk Budur, Batmayan Gün, Ateş Ağacı, Yaşayan Ölü, İnsan ve Şeytan, Son Menzil, Yolcu Nereye Gidiyorsun, Mesih Paşa İmamı* named novels of one of the most important writers of Turkish Literature has been examined in accordance with the terminology and classification system that the Novel Analysis Method foresees. The novels have been approached under the titles of ‘Narrator Type’, ‘Individual and social issues’, ‘Time’, ‘Location’, ‘Character team’, ‘Naming of the novels’, ‘Plot’, ‘Intertextuality’, ‘Language and genre’; and literal, historical, cultural, philosophical backgrounds and structures have presented. Thus, it has been aimed to understand the qualities that give Ayverdi’s novels a deep and artistic dimension in which Ayverdi narrates the life of an individual that seeks a spiritual quest based on Sufism in a framework that includes the before and after of this spiritual quest.

In our study we have emphasized the way the author utilizes her cultural, historical, religious and philosophical background and examined the efficiency of these backgrounds that pass from the argument to the construct.