8927

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

BANIÇİÇEK KIRZIOĞLU

SÂMİHA AYVERDİ

HAYATI - ESERLERİ

I. CİLT

DOKTORA TEZİ

T-8927

TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. ŞERİF AKTAŞ

ERZURUM - 1990

T. C.
Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi

I. CİLT

I. HAYATI

İÇİNDEKİLER

I. CİLT

ÖNSÖZ

	Sayfa
I. HAYATI	1
A.Aile Çevresi ve Çocukluğu	1-14
B. Mizacı	14-17
C. Mektep Hayatı	17-18
Ç. Yetişme Dönemi -Kaynak ve Değerler-	18-36
D. Yazı Hayatı	36-48
II. ESERLERİ	48
1. Türk Târihinde Osmanlı Asırları	48-50
2. Türk Rus Münasebetleri	50-52
3. Boğaziçi'nde Târih	52-54
4. Ken'an Rifaî ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık	54-55
5. Edebî ve Mânevî Dünyâsı İçinde Fatih	55-57
6. Abide Şahsiyetler	57-70
7. İbrahim Efendi Konağı	70-71
8. Bir Dünyâdan Bir Dünyâya	71-76
9. Hâtıralarla Başbaşa	76-78
10. Rahmet Kapısı	78-79
11. Ne İdik Ne Olduk	79-82
12. Bağ Bozumu	82-88
13. Hey Gidi Günler Hey	88-91
14. Küplüce'deki Köşk	91-93
15. Yer Yüzünde Birkaç Adım	93-96
16. İstanbul Geceleri	96-98
17. Mektuplardan Gelen Ses	98-100
18. Millî Kültür Mes'elelerimiz Ve Maarif Dâvamız	100-103

19. Hicrî 1400 Yıla Yaklaşırken Kölelikten Efendiliğe 103-103
20. Misyonerlik Karşısında Türkiye 103-104
21. Yunus Emre ve İlâhîler 104-105
22. Dost 105-107

III. FİKİR VE İNCELEME ESERLERİNDE TEMEL PROBLEMLER
A- TARİH 108
1. KAYNAKLAR KRİTİĞİ 114-118
2. YORUMLAR 118-127
3. TARİH ANLAYIŞI 127-130
4. SİYASİ VE MEDENİ TARİH ANLAYIŞI 130-137
5. SONUÇ 137-138

B- İSTANBUL 139
I. İSTANBUL'UN TARİH İÇİNDEKİ DEĞERİ VE SAN'ATTAKİ ÜSTÜNLÜĞÜ -genel çizgileriyle- 139
II. SAMİHA AYVERDİ'NİN İSTANBUL'U 147-153
1. İSTANBUL MEDENİYETİ VE ÖZELLİKLERİ 153-159
2. TARİHİ AKSETTİREN BİR MEKAN OLARAK İSTANBUL 159-171
3. İSTANBUL'DA DİNİ HAYAT 171-179
4. EĞLENCE VE ŞENLİKLERİN DÜZENLENDİĞİ YERLER 179-189
5. TEMAŞA YERLERİ VE TİYATROLAR 189-191
6. ESKİ İSTANBUL 191-207

IV. EDEBİ ESERLER 218
A- MENSURELER 218-228
1. HİTAPLAR 228-240
2. TEMALAR 240-255
B- HİKAYELER 255-340

II. CİLT

C. ROMANLAR 341

A Ş K B U D U R 341
I.1. Romanın Kimliği 341-343
I.2. Özet 343-345
I.3. Romanın Tertibi 345-351
I.4. Konu 351-351
I.5. Tema 352-352
I.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı 353-353
I.7. Zaman 354-358
I.8. Mekân 358-374
I.9. Olay Örgüsü 374-376
I.10. Şahıs Kadrosu 376-400

B A T M A Y A N G Ü N 401
II.1. Romanın Kimliği 401-401
II.2. Özet 402-404
II.3. Romanın Tertibi 404-406
II.4. Konu 406-406
II.5. Tema 407-407
II.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı 408-418
II.7. Zaman 418-425
II.8. Mekân 425-437
II.9. Olay Örgüsü 437-441
II.10. Şahıs Kadrosu 441-475

A T E Ş A Ğ A C I 476

III.1. Romanın Kimliği 476-477
III.2. Özet 477-479
III.3. Romanın Tertibi 479-481
III.4. Konu 482-482
III.5. Tema 483-483
III.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı 484-489
III.7. Zaman 489-494
III.8. Mekân 494-505
III.9. Olay Örgüsü 505-507
III.10. Şahıs Kadrosu 507-523

YAŞAYAN ÖLÜ 524
IV.1. Romanın Kimliği 524
IV.2. Özet 525-527
IV.3. Romanın Tertibi 527-531
IV.4. Konu 531-531
IV.5. Tema 532-532
IV.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı 533-539
IV.7. Zaman 539-543
IV.8. Mekân 543-550
IV.9. Olay Örgüsü 550-553
IV.10. Şahıs Kadrosu 553-569

İNSAN VE ŞEYTAN 570
V.1. Romanın kimliği 570
V.2. Özet 571-573
V.3. Romanın tertibi 573-575
V.4. Konu 575-575
V.5. Tema 576-576

V.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı 577-582
V.7. Zaman 582-588
V.8. Mekân 588-600
V.9. Olay Örgüsü 600-604
V.10. Şahıs Kadrosu 604-617

SON MENZİL 618
VI.1. Romanın Kimliği 618
VI.2. Özet 619-621
VI.3. Romanın Tertibi 621-621
VI.4. Konu 622-622
VI.5. Tema 623-623
VI.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı 624-629
VI.7. Zaman 629-634
VI.8. Mekân 634-646
VI.9. Olay Örgüsü 646-649
VI.10. Şahıs Kadrosu 649-665

YOLCU NEREYE GİDİYORSUN 666
VII.1. Romanın Kimliği 666
VII.2. Özet 667-670
VII.3. Romanın Tertibi 670-673
VII.4. Konu 673-673
VII.5. Tema 674-674
VII.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı 675-680
VII.7. Zaman 680-684
VII.8. Mekân 684-696
VII.9. Olay Örgüsü 696-699
VII.10. Şahıs Kadrosu 699-720

MESİHPAŞA İMAMI 721
VIII.1. Romanın Kimliği 721-723
VIII.2. Özet 723-725
VIII.3. Romanın Tertibi 725-728
VIII.4. Konu 728-728
VIII.5. Tema 729-729
VIII.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı 730-736
VIII.7. Zaman 736-740
VIII.8. Mekân 740-752
VIII.9. Olay Örgüsü 752-755
VIII.10. Şahıs Kadrosu 755-771

Ç. ROMANLARIN GENEL DEĞERLENDİRİLİŞİ 771
1. TERTİP BAKIMINDAN 772-777
2. ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI 777-784
3. ZAMAN 784-791
4. MEKAN 791-796
5. OLAY ÖRGÜSÜ 796-802
6. ŞAHIS KADROSU 802-810

V. SONSÖZ 811-816
VI. BİBLİYOGRAFYA 816-838
VII. BELGELER

ÖNSÖZ

Sâmiha Ayverdi'nin eserlerini incelerken hep aynı çağrışımla karşı karşıya kaldım: Bizans Okulu'na bağlı Sicilya'da Monreal Kilisesi'nde bir mozayik; İsa'nın bir elinde Kutsal Kitap var; öteki eliyle de bu Kitab'ı gösteriyor, bizi Kutsal Kitap üzerinde düşünmeye çağırıyor. Ayrıntılar içinde ilgimizi çeken İsa'nın bakışı. Bütün kilise bu bakışla aydınlanmış, bu bakışa göre düzenlenmiş gibi. İsa'nın yerine Muhammed'i, Kutsal Kitab'ın yerine de Kur'an'ı koyarsak Sâmiha Ayverdi'nin eserlerindeki tezi ortaya çıkar. Eserlerinin hareket noktası da evreni aydınlatan böyle bir bakış açısı. Roman, hikâye, hatıra, deneme, tarih, mensur şiir, inceleme ve fikir yazılarında kişilerinin pozisyonu; mekânın değerlendirilmesi; varlık ve insanın algılanışı, duyguların tahlili hep bu bakış açısı ile ilgilidir. Ve bu bakış açısına İslam'ın tasavvufa açık yönü demek hata olmaz.

Sâmiha Ayverdi, yalnızca itibârî, yarı itibârî ve fikrî eserler yazarı değil aynı zamanda, "insan" ve "varlık" kavramları üzerinde düşünen bu kavramların sırlarını araştıran bu konuda dikkate değer görüşler, teklifler ileri süren, dolayısıyla kaleme aldığı eserlerini insan ve varlık problemi üzerine oturtan bir mutasavvuftur da. Bu mutasavvuf san'atkâr, eserlerinde kalp-akıl diyalogunu gerçekleştirirken bir alp-eren tipi olmakla kalmaz, bu tipe bir de çağdaş insanın tavır ve tarzını ekleyerek karşımıza bir "Nesl-i Cedit" temsilcisi ya da yol göstericisi olarak çıkar.

Biz bu çalışmamızda Sâmiha Ayverdi'nin yayımlanmış bütün yazılarını okuduk; hakkında yazılanları gözden geçirdik ve bunları bibliyografya da gösterdik. Bu tezde başlıca gayemiz ise, Sâmiha Ayverdi'yi bütün olarak anlamak ve O'nun eserlerini, bir bütünlük içerisinde hiç bir unsuru dışarda bırakmayacak şekilde incelemektir.

Araştırmamız sırasında gördük ki Yazar'la ilgili yazılar, yalnızca O'nu övmek içindir. O, ya mistik bir kadın san'atkârdır, ya da gençliğin Sâmiha Annesi'dir, bir misyon adamıdır. Biz O'nun eserlerini incelerken, özellikle de itibârî olanlara edebî eser açısından yaklaşıp tahliline gayret ettik. Tarihî eserlerini bir tarihçinin metodu ile tahlil etmeğe çalıştık.

Genelde eserlerini tahlil ederken hakkında yazılanları da dikkate alıp, terkibi oluşturan unsurlar açısından incelemeyi ve bu unsurların eserlerdeki fonksiyonlarını belirlemeyi düşündük.

Sâmiha Ayverdi ile ilgili bu çalışmamız yedi ayrı bölümden meydana gelmektedir:

I. Bölüm'de eser-san'atkâr arasındaki ilişkiden giderek Ayverdi'nin hayatı, mizacı ve mizacına vücut veren çevre ve amiller, san'atını şekillendiren değerleri tespit ettik. Bu durumda hiç şüphesiz "san'atçının kendisi" problemiyle karşılaştık. Daha doğrusu esere giden yol olarak "insan"ı kabullendik. Zaten Yazar'ın da hareket noktasını insan problemi teşkil etmektedir. Ne var ki bu insan genel manada değil Yazar'ın bizzat kendisidir. Tavrımızda, "Edebî eserle insan ayrılmaz" diyen Sainte-Beuve'ün görüşüne bağlandık. Fakat yaşayan bir san'atkârın mahremiyetini zorlamak endişesi söz konusu metotdan tam anlamıyla yararlanmamızı engelledi. Nitekim ilk karşılaşmamızda kendilerine yönelttiğim "Sizinle tanışmak için geldim" ibâresini, "Ben yok, insanlar bir kalem vazifeli olarak dünyaya geliyorlar" cümlesiyle karşıladı. Bu sebeple Yazar'ın kendi hakkında verdiği sarih olmayan bilgiler ile eserlerinden edindiğimiz ipuçları çerçevesinde kaldık.

II. Bölüm'de Sâmiha Ayverdi'nin hâtıra, deneme, biyografi, tarih ve fikir yazılarını ihtiva eden kitaplarını tek tek ele alıp inceleyerek, bunların dikkate değer yönlerini tespit ettik. Bu eserlerden bir kısmını Sâmiha Ayverdi'nin hayatı, tarihi ve İstanbul'u bölümlerinde malzeme olarak kullandığımız için tanıtımları da diğer fikrî eserlere göre daha dar kapsamlı oldu.

"Sâmiha Ayverdi'nin Fikir ve İnceleme Eserlerinde Temel Problemler" başlıklı III. Bölüm de kendi arasında bağımsız olarak tertip edilen iki ayrı alt bölümden oluşmaktadır: Bunlardan ilkini "Sâmiha Ayverdi Târihi" teşkil etmektedir, burada, yitirilmiş zamanın arayışı içinde olan Yazar'ın dünü bugüne taşımaya çalışırken ele aldığı tarihî konuları işleyiş tarzını verecek biçimde bir muhteva oluşturduk. O'nun özellikle tarihî olayları, şahısları ve

mekânları seçerken elindeki kıstasları göstermeğe çalıştık. Böylece "her tarihî olayın değil de bazı belli tarihî olayların ya da tarihî şahısların Yazar'ın ilgi alanına girişi nedendir"sorusuna cevap olacak noktaları tespit ettik. O'nun ele aldığı asıl malzemenin Osmanlı olduğunu gördük. Sâmiha Ayverdi'nin yaptığı elindeki hazır malzemeyi kullanarak mekanik bir uygulama; bu uygulama ile O, idealizme ulaşmıştır. Romantik bir tavır içerisinde olan Yazar'ın bu özelliği dine yaklaşım tarzında kendini gösterir. Ayverdi'ye göre İslâmiyet'e giden yol Osmanlı'dan geçer. Onun için de önce Osmanlı'yı değerlendirir. Bu değerlendirilişte Cevdet Paşa'nın tarihe bakış tavrı ile karşılaşırız: Osmanlı'yı kendi şartları içinde ayıklayarak devam ettirme. İlgili sonuca ulaşmak için de önce O'nun tarihî eserlerini tek tek inceledik. Sonra da sentezi yani "Sâmiha Ayverdi Tarihi" ni oluşturduk.

İkinci alt bölüm olan "Sâmiha Ayverdi'nin İstanbulu'nu yazarken, bugünün dünyası ile ve hayat şartlarından bütün romantikler gibi memnun olmayan Yazar'ı; tasarlanmış, düzenlenmiş, geçmişle mistik tavrın karışımı bir dünyanın doyuma ulaştırdığını gördük. O'nun özlenen dünyasında dekoratif bir görünüş söz konusudur. O, bu dekoratif, mücerret mekânı, reel bir mekân olan İstanbul'da yakalar. İstanbul'u metafiziğin, ütopist bir dünyanın bir taşıyıcısı olarak görür; özellikle de maddenin dördüncü boyutu olan metafizik, yaşanan tarihî olaylarda, bu olayların kahramanlarında ve gelenek göreneklerde yakalanır. Çünkü O, geçmişin ruhunu yaşanılan zamana taşıyan tarih şuurunun, gelenek ve göreneklerin ana dinamizm kazandırdığı inancındadır. Sâmiha Ayverdi'de estetik endişe ile metafizik tavır, tarihî sürekliliğe vücut verir. Bu tarihî sürekliliği yansıtan merkezî mekân da İstanbul'dur. O, İstanbul'da tabakalaşmış bir kültür ve medeniyet birikiminin farkındadır. Bu konuda mekân olarak İstanbul, sahne olduğu hayat tezahürleri dünden bugüne barındırdığı insan çeşitliliği, fizikî ve moral özellikleri tarihî yönü ile dikkatlere sunulduğu için, biz de Yazar'ın İstanbul'u tanıtan, tasvir eden eserlerinde uyguladığı yönteme uygun düşen bir inceleme yolu seçtik; İstanbul'u, İstanbul Medeniyeti'ni verecek tarzda ele alan Yazar'ın şehir portresi yazma yöntemini hareket noktası aldık.

"Sâmiha Ayverdi'nin Edebi Eserleri"nin incelenmesine ayrılan IV. Bölüm de yine kendi arasında bağımsız dört tali bölüm olarak ele alındı. Bunların ilkinde Yazar'ın iki kitap ile dergilerde yayımlanan birkaç mensur şiirini, görüşmemizde kulağıma fısıldadığı "sır"ı da

dikkate alarak san'at eseri açısından değerlendirdik. Bunlardan biz, Yazar'ın şahsiyet, derunî hayat ve uslûbunu bulduk. Nitekim inceleme yöntemimizde bu hususları da göz önünde bulundurduk. Neticede mensurelerdeki poetik unsurun zaman zaman diğer eserlerde de parıldadığı dikkatimizi çekti ve bu durumu yeri geldikçe belirttik.

İkinci alt bölüm de "Sâmiha Ayverdi'nin Hikâyeleri" ne ayrılmıştır. Hikâyeleri biz önce bir genel içerisinde ana hatlarıyla değerlendirip sonra da onları romanlara uyguladığımız yöntemle tahlile tabi tuttuk. Ne var ki kimi zaman hikâye adı altında karşımıza çıkan metinlerde türden sapma durumuyla yüz yüze geldiğimiz için, yöntem değiştirmek zorunda kaldık; ve böylece de metin bizi yönlendirmiş oldu. Olay, şahıs, mekân, zaman, anlatıcı ve bakış açısı kategorilerini içine alan analiz yönteminden başka, serim, düğüm, çözüm ya da durum, çatışma, sonuç sıralanışları da göz önünde bulundurarak incelediğimiz hikâyeler oldu. Hatta masal ve fabl türünde olanlara V.Ja Propp'un "masalların yapısı ve incelenmesi"* prensiplerinden bir kısmını uyguladık.

Üçüncü alt bölümü oluşturan sekiz romanın tahlilinde, her romanı bağımsız olarak ele aldık. Ve yine her romanı -yayın dünyasına giriş sırasını da dikkate alarak- önce dış yapıyı tanıtan tertip ile; özü sergileyen anlatıcı ve bakış açısı, zaman, mekân, olay örgüsü, şahıslar dünyası kategorileri bakımından inceledik. Öte yandan roman yelpazesini oluşturan bu unsurları bir anda bütün olarak gösterebilmemiz için romanı özetledik; konu ve temasını bir veya birkaç cümle ile tanıttık. Her incelememizin girizi olan "Romanın Kimliği"nde, özellikle ilgili romanın edebiyat dünyasındaki akislerini çok kısa çizgilerle verdik. Ayrıca tahlilimizi görüntülemek için tablo, şema ve grafikten yararlandık. Sekiz romanı ayrı ayrı inceledikten sonra tespitlerimizden hareketle, "Romanların Genel Değerlendirilişi" başlıklı ayrı bir netice yazmaya ihtiyaç duyduk. Sonsöz'den sonra incelememizin VI ve VII. Bölümleri'ni de "Bibliyografla" ile; Yazar'ın yakın çevresindeki kişiler tarafından değerlendirilişini veren birkaç yazıyı, Sayın Prof.Dr.Orhan OKAY'a ve bendenize Sâmiha Ayverdi tarafından kaleme alınmış üç mektubu, bir de kendileriyle yaptığımız röportajın yazılı metnini ihtiva eden "Belgeler"e ayırdık.

---

* bkz. bibl. PROPP, V.Ja.

YARDIMLARINI GÖRDÜKLERİME ŞÜKRAN BORCU

Sanʿat ve düşünce dünyasının kapılarını eserleri eliyle bir bir açarak beni kırk birinci kapının eşiğine getiren ve anahtarını da avucuma bırakan İlâ-i Kelimetullah Aşkı'nın velûd sanʿatkârı Sâmiha AYVERDİ Hanımefendi'ye minnettarım.

Çalışmamı yönetmek ve değerlendirmek külfetini yüklenen, metodik eserleri ve doktora dersleriyle bana yol gösteren doktora hocam özgün bilimadamı Prof.Dr.Şerif AKTAŞ'a şükranlarımı sunmakla mutluluk duymaktayım.

Benden manevî desteklerini esirgemeyen ve bir süre doktora derslerine devam ettiğim değerli araştırmacı hocam Prof.Dr. Orhan OKAY'a müteşekkirim.

Tezime gerekli malzemenin sağlanmasında yardımcı olan Sâmiha AYVERDİ Hanımefendi'nin "Sır Kâtipleri" Aysel ve Yüksel BAYRAM çiftine, Meşkûre SARGUT'a; Marmara Üniversitesi Arş.Gör. Harun DUMAN'a; Atatürk Üniversitesi Kütüphane ve Dökümantasyon Dairesi personeline, özellikle de Daire Başkanı Mustafa KOCA'ya; İktisadî ve İdarî Bilimler Fakültesi bilgisayar personeline ve sekreter Cafer ÇAKAL'a şükran borcumu bilhassa ifade etmek isterim.

EKSİK VE YANLIŞLARIM İÇİN BAĞIŞ

Çalışmamın kapsamı göz önünde bulundurularak, eksik ve yanlışlarım hususunda aydınlatılmayı bekler, bunları iyi niyetime bağışlanmasını dilerim.

ERZURUM 29 ARALIK 1989 Banıçiçek KIRZIOĞLU

KISALTMA VE İŞARETLER

AŞ	ABİDE ŞAHSİYETLER
ay.	adı geçen yazı
BB.	BAĞ BOZUMU
BBD.	BİR DÜNYADAN BİR DÜNYAYA
BD.	BÜYÜK DOĞU MECMUASI
BT.	BOĞAZİÇİ'NDE TARİH
c.	cilt
EMDİF.	EDEBİ VE MANEVİ DÜNYASI İÇİNDE FATİH
H.	HANCI
HBB.	HATIRALARLA BAŞBAŞA
HGGH.	HEY GİDİ GÜNLER HEY
İEK.	İBRAHİM EFENDİ KONAĞI
İG.	İSTANBUL GECELERİ
k.	kullanılır
KK.	KÜPLÜCE'DEKİ KÖŞK
m.	mensure
MGS.	MEKTUPLARLA GELEN SES
mh.	metin halkası
MKMMD.	MİLLİ KÜLTÜR MES'ELELERİMİZ VE MARİF DAVAMIZ
NİNO.	NE İDİK NE OLDUK
RK.	RAHMET KAPISI
S.	SAYI
s.	sahife
TRMM.	TÜRK RUS MÜNASEBETLERİ VE MUHAREBELERİ
TTOA.	TÜRK TARİHİNDE OSMANLI ASIRLARI

TY.	TÜRK YURDU DERGİSİ
Y.	YUSUFCUK
~	benzerlik ilişkisi
≡	paralellik ilişkisi
≠	karşıtlık ilişkisi
- - - - - ?	sonu belli olmayan
? - - - - -	başlangıcı belli olmayan
———	eşitlik
- - - - -	bitimsiz

I. HAYATI

A. AİLE ÇEVRESİ VE ÇOCUKLUĞU

Sâmiha Ayverdi, XIII.yy.'da Moğol istilası önünden kaçarak Anadolu'ya göçen Oğuzlar'ın Uç-Ok kolundan olan ve Adana bölgesinde hüküm sürmüş bulunan Ramazanoğulları'nın erkek kuşaktan gelen torunlarındandır. Atilla Güner [1] : "Sâmiha Ayverdi, XV. asır sonlarında ismi tarihe karışan Ramazanoğulları'nın kadın kuşaktan gelen torunlarındandır" demektedir. Halbuki Yazar'ın kendi ifadesi bunu doğrulamamaktadır. Bilinen ilk ceddi 1352'de Dulkadır Oğulları'ndan alınan (9 Haziran 1354'de) Türkmen Beyliği'nin kendisine tevcih edildiği Ramazan Bey'dir. [2] Sanatkar, babasının babası Zerdebıyık Hasan Bey için: "Hasan Bey Ramazan Beyzâdeler'denmiş. Ortaasya'dan Adana havalisine göçen Ramazan Oğlu Aşîreti içinden bir kol kopmuş ve Menteşe Oğulları'ndan kız ala ala Bolu'ya yerleşip, yer yurt, çift çubuk sahabi olmuşlar." [3] tespitini yaparken, baba soyunun bir yandan da, Güney-Batı Anadolu'da kurulan ve 1262'den sonra Muğla (eski adı Caria) bölgesini zabteden, 1282'de Sultanhisar'ı (tralles ve Nyss) topraklarına katan Menteşe (Menteşâ) Bey'e dayandırır. Menteşe Bey'in babası, Selçuklular zamanında Melikü'l Sevâil'lik yapmış olan kürt asıllı Hacı Burhaneddin Beydir. [4] (1300-1426) Hatta Yazar, ailedeki sarışınlığın bu soydan kaynaklandığına dair bir de yorum getirir:" Zerdebıyık Hasan Bey'in yedi aylık yetim kalan oğlu, günün birinde Harbiye'den mezun olduğu

---

1 GÜNER, Atilla: Sâmiha Ayverdi, Hayâtı-San'atı-Eserleri (Bitirme Tezi) Erzurum, 1968, II-127.

2 MERÇİL, Prof.Dr.Erdoğan: Müslüman Türk Devletleri Tarihi, İstanbul Üni.Yay. İst.1985, s.314-316.

3 Rahmet Kapısı, s.113.

4 EDHEM, Halil: Düvel-i İslâmiye, s.283-285.

Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi

zaman, deniz mavisi gözleri, köpük köpük sarı saçları ile sanki bir Zerdebıyık Hasan Bey imiş." [5]

Adı geçen Hasan Bey, Harbiye Mektebi'nin ilk talebelerindendir. Girit İsyanını bastırmak üzere gönderilen orduda bulunan ve orada şehit düşen Hasan Bey *, arkasında bir zevce ile, yedi yaşında bir kız ve o zaman yedi aylık bir bebek olan Sâmiha Hanım'ın babası İsmail Hakkı Bey'i bırakmıştır. Piyâde Kaymakamlarından İsmail Hakkı Bey de Balkan Harbi gâzilerindendir.

Öte yandan, İstanbul Kültür ve Sanat Ansiklopedisi'nin Ayverdi Maddesi[6]nde, İsmail Bey'in babasının ataları, bir tarafdan Ramazan Oğulları'na dayandırılırken; diğer taraftan da, Kastamonu, Sinop ve çevresinde bir beylik kurmuş olan ve Türkmen bir aileden gelen Candar Oğulları'nın soyundan kırk beş yıl hüküm sürmüş bulunan İsfendiyar Oğulları'na kadar götürülür. Bu bilgi, Kâzım Yetiş[7]'in Sâmiha Hanım'ın kendisinden beş yaş büyük olan Merhum ağabeyi Mimar Hakkı Ayverdi'den aldığı malumatla benzerlik göstermektedir. Zannımızca, burada adı geçen İsfendiyar Oğulları, Menteşe (Menteşâ) Oğulları ile karıştırılmış olmalı. Çünkü elimizdeki kaynaklarda ve Sâmiha Hanım'ın eserlerinin hiç birinde bu mesele ile ilgili bir nota rastlanmamıştır. Bu durumda Yazar ile ağabeyi arasında bir ihtilaf var gibi görünse de, yine en sahih kaynak Yazar'ın kendisidir.

Gerek Ramzan Oğulları, gerek ise Menteşe Oğulları [8], ülkelerini birçok mimarî eserlerle süslemişlerdir. Ayverdi Ailesi'ndeki mimariye tutkunluk da soya çekim ile açıklanabilir.

Anne tarafından ceddi, Bugün Budin'de medfun bulunan Kanunî Süleyman Ordusu mücahitlerinden şehit (1541) Bektâşî dervişi Gül Baba'ya kadar uzanır. Gül Baba Tekkesi, Gül Baba Türbesi ve Gül Baba isminin etimolojisi hakkında etraflı malumat ve oldukça zengin bibliyografya, Orhan Fuat Köprülü'nün, "Gül Baba" Maddesi, İslam Ansiklopedisi

---

5 Rahmet Kapısı, s.113-119.

* Resimli Türk Edebiyatı Târihi, Fasikül 16, s.1232-1233'de bu şahsın adı, "Albay Hüseyin Bey" diye geçer.

6 İstanbul Kültür ve San'at Ansiklopedisi, c.2 AYV, s.923-924, Ayverdi Mad.

7 YETİŞ, Kâzım: Sâmiha Ayverdi'nin Eserleri'nde Millî Kültür Mes'eleleri ve Tasavvuf Düşüncesi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Yeni Türk Edebiyatı Sertifikası), İst. 1974.

8 UZUNÇARŞILI, Ord.Prof. İsmail Hakkı: Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu Devletleri, 3.b s.Atatürk ve AYK. TTK.Yay.VIII Dizi-sa.2 al, Ankara 1984.

1964, Cüz 38, s.832-834'de kayıtlıdır. İlgili maddede aynı adı taşıyan üç kişinin mevcut olduğu tespit edilmiştir. Bunlardan ilki : XVI. asırda yaşamış bir Bektâşî dervişi olan Gül Baba'nın tarihi şahsiyeti, rivayetlere dayanır. Evliya Çelebi'nin babasından aktarılarak verilen malumata göre, aslen Merzifonlu olan Gül Baba, Fatih Mehmet Devri'nden Kanunî Süleyman Devri'ne kadar, birçok gazalarda bulunmuştur. 1541 (h.948)'deki Budin Fethi'ne katılan Gül Baba, o sırada şehid olmuştur. Fethi müteakip, Kanunî Süleyman'ın da bulunduğu cenaze namazı Ebüssu'ûd Efendi tarafından kıldırılmış ve Gül Baba Budin'de defnedilmiştir. (Seyyahatnâme, VI, 225)

İsbarta'nın Uluborlu Kazası'na bağlı İligüp Köyü'ndeki, Veli Baba Dergâhı'na âit kayıtlar arasında ele geçen bir şecerede verilen bilgi ise; aslı adı Cafer olan Gül Baba, Gül Dede diye anılmıştır. 1541 (h.948)'de Kanunî Süleyman'ın daveti üzerine Budin Fethi'ne iştirak etmiş ve fetih sırasında şehit düşerek orada gömülmüştür. (Tahir Erdem, Gül Baba, Ün.Mec.İsbarta, 1935 II.Sayı 19, s:270).

Tarihî kaynaklara göre, Fatih Mehmed zamanında yaşayan bir Gül Baba daha vardır ki, Gül Mehmed Dede denilen bu şahıs, Şirvan'dan Anadolu'ya gelmiş, Fatih'in İstanbul'a yaptırdığı camide sekiz yıl tefsîr ve hadîs okutmuş; Padişah'a da tefsîr dersleri vermiştir... Bu durumda aynı adı taşıyan bu iki şahıs zamanla tek bir menkîbe haline gelmiştir. Gül Baba'nın "Misâlî" mahlaslı şiirler de yazdığı bilinmektedir. Evliyâ Çelebi'nin Bektaşî tâcı ile süslü olarak tasvir ettiği Budin'deki Türbe'nin sandukası bu gün harap olmuştur.

Ayrıca, II.Bayezid Devrinde İstanbul'da yaşamış diğer bir Gül Baba daha vardır: Rivayete göre de Galatasarayı'ndaki Enderun Mektebi'nin bu şahsın tavsiyesi ile kurulduğu kaydedilmektedir. Bu durumda, menkibeleri birbirine karışan "Şehit Gül Baba" Sâmiha Ayverdi'nin ulu dedeleri olmaktadır: Dervişlik cehverinin, Yazar'a bu orjinden intikal ettiği inancındayız.

İlgili bilgileri, uzak geçmişini Ortaasya devresi'nden başlatan Sâmiha Ayverdi'nin tespiti ile özetleyelim: "Ramazanoğulları'ndanız. Bir ceddimiz yeniçeri, bir ceddimiz Macar ellerinde yatan Gül Baba, büyük babam şehîd, babam gâzi. Ecdâdımız ölüm dirim mâcerasını bu topraklarda yaşamış, hayat ve bekâ oyununu bu topraklarda oynamış. Bir Ortaasya damgasını taşıyan bize ne düşer, artık onu siz hesap edin. [9] Ayrıca Yazar Gül Baba hakkında

---

9 Millî Kültür Mes'eleleri ve Maarif dâvâmız (Gazeteci Neriman Malkoç'un Suallerine Cevap), s.385.

şu bilgileri verir:

"İşte Fâtih, Bâyezid, Selîm ve Süleyman Hanların yanında dervişleriyle berâber düşmana kılıç üşüren, cenk meydanlarına bir haşır ve hesab günü kutsiyeti getiren Gül Baba...

Yedi gün yedi gece sürecek fetih şenlikleri yeri göğü seslendirir, dağ taşı kaplayan ordular ilk cuma namazını kılarken, Gül Baba'nın cenâzesi karşısında el bağlayan binlerce gazi arasında pâdişah da bulunmaktadır. Budin'in dağlarına, bağlarına sığmayan bu cemâate Ebussuud Efendi imamlık eder.

Evliyâ, Gül Baba Tekkesi'ni şöyle anlatır. "Horoz kapısı dışında Veli Bey Ilıcası yanına bağlı, bağceli bir bayır üzerinde mâmur bir tekkedir. Dervişler gazâya giden sülehâ-i ümmettir. Kış ve yaz, meydanlarında gûnâgûn şamdan, çerağ, kandiller, gülbedanlar ve buhardanlar bulunur. Bu tekke, Gazi Mihal-Zâdelerin hayrâtı olup âyende ve revendeye nîmet-i nefîsesi mebzûldür. Bizzat Gül Baba çimenlik ve çiçeklik içre, kurşun örtülü bir kubbede medfundur." 10

Sâmiha Hanım'ın annesinin amcası İbrahim Efendi, Gül Baba'nın torunlarındandır. Gül Baba Vakfiyeleri'nin mütevelliliğini yapmıştır. Meclis-i Mâliye Reisi olan bu şahıs, İbrahim Efendi Konağı'nda: "... otantik ve yaşanmış bir devrin gerçek ve yaşanmış hayat tablosu" şeklinde ve soylu, devlet sahibi bir âilenin merkezdeki kişisi olarak ele alınır, yakın akrabasına göre mevkii ve şahsiyeti tespit edilir:" Meslek ve cemiyet hayatının muhteşem ve mağrur efendisi İbrahim Efendi'nin yakından uzaktan, âilesinden, işinden eşinden ve dostundan hemen de sevip bağlanmış olduğu bir kimsesi yoktu.

1909 senesinde İbrahim Efendi seksen, kardeşi Hilmi Bey'in torunu Sâmiha Hanım ise dört yaşında bulunuyordu. Oyun ve eğlence zamanlarını, büyüklerinin yanında geçirmekten hoşlanan bu küçük kız da, annesinin amcası olan İbrahim Efendi'yi herkes gibi tanıyordu. Hatta biraz herkesten fazla." 11

Baba evi ile Amca İbrahim Efendi konağının sadık yolcularından olan bu küçük kız : "Bu büyük amcadan pek hoşlanmazdı... İbrahim Efendi'de Hilmi Bey'in torununun asıl yadırgadığı, hayata karşı takındığı serkeş tavır ve yaşama hususunda gösterdiği direnme idi. Seksen sene, ona asla ihtiyarlığı kabul ettirememişti. Şâyet küçük kız, İbrahim

---

10 Türk Tarihinde Osmanlı Asırları, C.I, s.357-358.

11 İbrahim Efendi Konağı, s.7-8.

Efendiye ihtiyarlık kondurup yaşlı bir insan olarak görebilseydi, mutlaka onu severdi. Zira çevresinde bulduğu veya tahayyül ettiği eski zaman ihtiyarlarının hemen hepsi de, sanki yaşlı olarak doğmuş bir rahatlık içindeydiler... Halbuki İbrahim Efendi fethedilmez gurur kal'esi içinde kendi kendini hapsetmiş gibiydi." [12]

İbrahim Efendi ile Hilmi Bey ve ortanca kardeşleri Bâise Hanım'ın babaları, yeniçeri ortalarından birine bağlı Gediz Derebeylerinden Tiftik tâciri Ali Bey isminde varlıklı ve nâmuslu bir kimsedir. Yine anne tarafından büyük vâlideleri olan Hilmi Bey'in karısı Hâlet Hanım, Mısır Vekili Hacı Süleyman Ağa'nın torunudur. Hacı Süleyman Ağa'nın karısı ise Zekiye Hanımefendi'dir. İbrahim Efendi, Bâise Hanım ve Hilmi Bey'in anneleri, Firûze Sultan'la Hekimoğlu Ali Paşa'nın kızıdır. Genç yaşta eşi Râtibe Hanım'ı kaybeden İbrahim Efendi bir daha evlenmemiştir. Şevkiye ve Şükriye adlı iki kızı olmuş daha sonra Şevkiye'nin kızına Râtibe adı konmuştur. Hilmi Bey'in torunu ise Sâmiha Ayverdi'dir.

Sâmiha Hanım'ın çocukluğunda derin izler bırakan İbrahim Efendi Konağı, Şehzâdebaşı'nda olup Kalenderhâne Câmii önündeki meydana bakmakta; Hilmi Bey'in evi ise konağın hemen arka sokağındadır. Sâmiha Hanım'ın çocukluğu, baba evi ile üçgenleşen bu mahallelerde geçmiştir. İbrahim Efendi Konağı ile İmparatorluğun çöküşü arasında bir paralellik yakalayan Yazar, Türk-İslam sentezini aksettiren kültürü ile İstanbul medeniyetini ve âile çevresini tanıtmak için bu konağı, itibârî bir dünyânın merkezî mekânı olarak seçer. Konakta yaşamış ya da bu konakla irtibatı bulunan kişiler, kimi zaman romanlarının itibârî dünyâsına yerleştirilmişlerdir. Yeri geldikçe bunlara işaret edilecektir. Bu sebeple romanlarındaki kişilerle ilgili satırlar hâtıra özelliği taşımaktadır.

İşte Sâmiha Hanım böyle bir muhit içinde dünyâya gelmiş; Şehzâdebaşı gibi o günün karakteristik bir semtinde İstanbul Medeniyetini, İstanbullûyu; Hâlet Hanım'dan şifahî kültürü, İbrahim Efendi Konağından Türk'ün bir merkez etrafında toplanma psikolojisini ve Osmanlı soyluluğunu yaşamış; ve yine İmparatorluğun dağılışını bu konakta müşahâde etmiştir.

"Kalender, zevkeh̆li, nüktedân, ve hayatı hafiften olarak gününü gün etmeyi, ciddî mes'elelerden uzak durmayı seven babasının selamlık odası sohbetlerini hafızasına işlemiştir:" O devirlerde Selamlık Odaları bir nevî akademi taslağı sayılsa revâ idi. Bu küçük

---

12 a.g.e., 3-8.

ve hususî toplantılar, san'at, fikir, cemiyet ve siyâsî sohbetlerine açık merkezcilerdi." [13]

Batmaya Gün ile Yolcu Nereye Gidiyorsun romanlarının odak mekânlarından olan babanın selamlık odası hakkındaki bilgiyi biraz daha ayrıntılı olarak Rahmet Kapısı'nda buluruz:

"Şehzâdebaşındaki evimizde, babamın selâmlık odası, bahçeye bakan aydınlık ve şirin bir yerdi.

Çok neş'eli, iyiliksever, dürüst, fakat ağır ve üzücü mevzulardan uzak kalmaya dikkat eden keyf ehli babamın arkadaşları ile selamlık odamız dolar taşardı. Kahkaha sesleri eksik olmayan bu odada çok ciddî mes'eleler de konuşulurdu.

Çoğu babam gibi asker olan misafirler arasında, devamlı olarak gelenlerden babamın en sevdiği sınıf arkadaşı Ziyâ Paşa, Ahmet İzzet Paşa, Hilmi Paşa, Çürüksulu Mahmud ve Ahmed Paşalar, Alâaddin Paşa, Şâir Yüzbaşı Ali Nüsret Bey, Hoca Ressam Ali Rıza Bey, Ressam Reşid ve Ressam Sâmi Beyler, hep tabildot misâfirler meyânında idiler.

Bir de konu komşu ve zuhûret kabilinden gelenler de vardır ki, bu yüzden, o devrin insandan insana yayın yapan bu toplantılara, sohbet ve muhabbet meclislerinden biri dense sezâ idi." [14]

"Çocukluğum, bir Gürcü, Çerkez, Habeş, Zenci ve Arnavut vatandaşy çevresi içinde geçti. Çatımızın altındaki bu ayrı ırk ve coğrafyadan gelmiş kimselerin hepsini, Türk olan anam babam gibi soydaşım zannedirdim. Zira büyüklerimden de onlara karşı olan muamelesinde, ayrılığa delâlet edecek en küçük bir imâdan dahi eser bulunmazdı." [15] derken de kesin olarak ırkını tespit etmiş olur.

1906'da İstanbul'un Şehzâdebaşı'nda Kalender Semti'nde Toprak Sokak'ta doğan Sâmiha Ayverdi, Şehzâdebaşı ile ilgili hâtırlamalarını birbuçuk yaşına kadar götürür: "Ben, Şehzâdebaşı'ndaki evimizde doğdum, yaz mevsimleri hâriç, ondört yaşına kadar olan bütün bu çocukluk devremi, hep aynı evde geçirdim. Taşlıklar, taş odalar, kilerler, mutbaklar, yükler, dolaplar, sandık odalarının arasını bir örümcek ağı gibi ören hareketli ve tasasız günlerim, sevinçlerim, üzüntülerim hep aynı çatının altında geçti." [16]

---

13 Bir Dünyâdan Bir Dünyâya, s.45-46.

14 Rahmet Kapısı, s.94-95

15 Yer Yüzünde Birkaç Adım, s.191-192.

16 Rahmet Kapısı, s.125-126.

Yazar, o devrin Şehzâdebaşı'nı bir zevk ve eğlence merkezi olarak idrâk eder: "Niçin ilk adımı bu semte attım? Şehrin merkezî bir noktası olduğu için mi? Yoksa Şehzâdebaşı denen bu durakta, bir zamanlar hiç sönmeyen bir zevk ve safâ ocağı tüttüğü için mi? Öyle bir zevk ve eğ lence ocağı ki, kaynattığı aşa şehrin her semti el uzatır, her köşesi parmak değdirir, her tarafı çeşnisine bakardı." [17]

Ayverdi, Şehzâdebaşı dekorunda hep birbuçuk yaşından itibâren hayâtını sahne sahne hatırlayan kendi çocukluğunu görür. Hatta eski İstanbul'u onun gözü ile seyreder.

"Beni bir kere bile ayağımla yatağa gitmeye bile bırakmayan , kucağında götürüp masallarla uyutan babam, hayatının mihveri imişim gibi üstüme titreyen annem, büyük babam, büyük annem, bacım -çok şükür halâ hayatta olan dadım-" [18] diyen Sâmiha Ayverdi, tatlı bir bilinçaltı ile sık sık çocukluk yıllarına eğilerek o dönemlerin sevgi atmosferini yeniden yaşamakla kalmaz, kendisine kucak açan yakınlarının da zaman zaman fizikî ve ruhî portrelerini çizer: "Aslında annem, asîl bir ruhun sahibi idi. Bir kere masumdu. İhlâslı idi. Mahzurlu, ters karar ve davranışları hep gayr-i irâdî idi; "A... ben ne dedim?" diye söylediği bir sözün muhatabını üzdüğünü gördüğünde, bu şaşması cidden samimi idi. Evet ezel hamurunu yoğururken ona, riyâ, yalan, gıybet ve dünyâ hırsı gibi çirkinliklerden bir nebze olsun katılmamışı." [19]

Yazar büyükannesinden de şu cümlelerle söz ediyor: "Büyük annem hamiyetli, imânlı, dürüst ve ahlâklı büyük kadındı. Biz torunlarına yaşadığı tarihi yaşattı." [20]

Sâmiha Ayverdi bir başka yazısında büyükbabasını tanıtıyor: "Büyük babam güzel bir ihtiyardı. İnce uzun bir kameti vardı. Ciddî idi. Vekârlı ve kelâmı az insandı. Çok dürüst olduğunu da seneler sonra öğrendim..." [21]

O, çocukluk yıllarında, Ağabeyisi Ekrem Hakkı Ayverdi'yle ilişkisini de anlatmayı ihmal etmiyor: "Ağabeyimi çok seviyordum. Onun beni sevdiği muhakkaktı. Başkalarının ağabeyleri küçük kardeşlerini paylıyor, hattâ itip kakıyor, dövüyorlardı. Ağabeyim ise beni bir kere bile terslememiş, azarlamamıştır. Sonra arkadaşlarıyla oynarken beni de çağırıyor, aralarına alıyordu. Bunun bir tenezzül, hattâ lutuf olduğunu pekâlâ da hissediyordum.

---

17 İstanbul Geceleri, s.25.

18 Mektuplardan Gelen Ses, (Gülşen ve Doktor Tarık'a), s.90.

19 Rahmet Kapısı (Güzeller Güzeli Annem ve Nazmiye Kız), s.53.

20 Mektuplardan Gelen Ses, (Tarık ve Gülşah'a), s.48.

21 Bir dünyâdan Bir Dünyâya, s.22.

Çünkü o yedi ben ise iki yaşında idim. ...

Gene çok sonradan anlayabileceğim gibi o, yalnız beni değil, uzak yakın, kimseyi kıskanmıyacak, hased gibi, riyâ gibi, iki yüzlülük gibi, iç karartıcı duygulara bîgâne kalmayı bilen asîl ve zengin bir ruhun adamı olacaktı." [22]

Dayılar hakkında da şu bilgiler verilir: "Esad Segay Bey, en küçük dayımdı. Ağabeyi Cemal Bey ise, dayılarımın en büyüğü idi. Her ikisi de büyük annemin kardeşi idiler. Annemin kardeşi Doktor Server Hilmi Bey ise ortanca dayımdı." [23]

"...dalgalı, siyah saçlı, mavimsi damarlı, benbeyaz dişli, al hâreli; renkli Türk güzeli dayım." [24]

Sâmiha Ayverdi yukarıdaki ifadelerde de görüldüğü gibi yakın akraba çevresini tek tek tanıttıktan sonra, onları bir bütün içerisinde değerlendirir: "Büyükbabam, büyükannem, dayılarım, annem, annennemin dadısı, ve daha çevremizin nice iyilikle örnek denecek insanları hep iç cenginin kahramanları idiler." [25]

Bir Dünyadan Bir Dünyaya adlı eserinde Yazar, birbuçukla on iki yaş arası çocukluk hatıralarını yaş dilimlerine ayırarak verir. Her dilimin oyun, dikkat, yorum, idrak ediş, ilgi alanı, arkadaşlıkları ve zevkleri nakledilir. Çocuklukla ilgili tasavvur ve tahayyül gücünün ilk belirtilerini birbuçuk yaşına kadar götürebilen Sâmiha Ayverdi, bu ilk hayallerinin mekânını tespit etmekte güçlük çekmemiş, zamanını tayinde büyüklerinin anlatmalarından faydalanmıştır.

Kendisinin "yatışmaz duygusu" olarak nitelendirdiği mazi tahassürü ile çocukluk hâtıralarını birlikte idrak eder: "... en küçük yaşından beri sığ ve satıh üstü kıymetlerle arası açık olan bu çocuğun yatışmaz bir duygusu da mâzi tahassürüdür. O kendisini bilmediği zamanların hasretini çekerek, dünyâya gözünü açmış ve bu dünyânın bilinecek büyük sırlarının da o bilinmezlik muamması olduğuna karar kılmıştır... Bir mola taşı gibi o mâzi aşkının üstünde durmuş, hep ona yaslanmış, ancak orada, ağırlıklarından, yüklerinden zahmet ve meşâkkatlerinden sıyrılıp, dinleneceği köşeyi bulmuştu." [26]

---

22 a.g.e., s.5-6.

23 Rahmet Kapısı, s.66-69.

24 a.g.e.,s.173.

25 a.g.e., s.66-69.

26 İstanbul Geceleri, s.26.

Çocukluk yıllarından oluşmaya başlayan bir bilgi müşâhade, intiba ve duygu... birikiminin Yazar Sâmiha Ayverdi'ye malzeme olduğunu kendisi şu cümlelerle ifade ediyor: "O senelerin sonradan tahlilini yaptığım zaman, ucuzuna ve kolayına eğlenmeyi reddederek, bir küçük dimağın ileride develope edebilmek üzere, fotoğraf çeker gibi durmadan negatif levhalar tesbit etmiş olduğunu ve asıl sevki bu hafıza mahzenine istifler yapmakta bulmuş olduğunu farkettim." [27]

Çocukluk yıllarına ait hatıralarında O'nun ilgi çekici bir çocuk mizacı aksettirdiği görülür; çocukluğunun en belirgin iki çizgisi dinlemek ve düşünmektir: "Gerçekten de bütün gayretlere rağmen uyutulamıyordum. Ama ağlamıyor, sadece dinliyor ve düşünüyordum." [28] Dinlemek fiilinin gelecek için bir malzeme oluşturduğu, düşünmenin ise, bu malzemeyi yorumlayıp tahlil imkânı hazırladığı söylenebilir.

Mesud çocukluğundan, güzel bir rüyâdan zorla çekilip uyandırılmış gibi ayrılan Sâmiha Hanım, hayatta tattığı ilk acıyı sütten kesilme olayı olarak dikkatlere sunar; bunu da bir hikâye örgüsü ile anlatır. [29] Çocukluk belleğinde iz bırakan ikinci önemli olay ise Beyrut'tan gelen iki yolcu, iki yakın akraba ile karşılaşmasıdır; ki birbuçuk ile üç yaş arası hafıza malzemesine istifler yaptığı bu kısa hayat diliminin çocuk psikolojisi de tespit edilir: "Hemen karyoladan süzülerek aşağı indim ve oturma odasının kapısını açarak içeri girdim. Bir tarafta kınalı saçları ile güler yüzlü bir ihtiyar kadın, diğer tarafta, lacivert üniforması içinde, genç sarışın bir asker vardı.

Son derece sevinmiştim. Demek isimleriyle kulağım dolmuş olan hacı annem ile küçük dayım, bu ana oğul idi. Beni, kendi kendime aşağı inmiş görmekle odadan kopan telaşlı kıyamet bile neş'emi kaçırmamıştı: "Nasıl da karyoladan indi. Kim uyandırdı? Ayakları da çıplak..." söylenenenleri hem duyuyor hem de duymak istemiyordum. Demek şimdiye kadar hiç yalnız aşağı inmemiştim. Şu halde bu bir istiklâl alâmeti idi.

Ama geçirecek vakit yoktu. Şu yeni gördüğüm akrabalarla selamlaşmak lâzımdı. Her ne kadar tatlı ve sevimli olsa da, ihtiyara değil gence yakınlık duymuştum.. Çünkü çocukluk ihtiyarlıktan fazla gençliğe yakındı. Buna cinsin cinse tabii çekilişi de denilebilirdi. Böylece de oda halkının mes'ud bir şaşkınlıkla birbirine baktığı kararsızlık ânında kararını vermiş,

---

27 Bir Dünyâdan Bir Dünyâya, s.12.

28 a.g.e., s.2.

29 a.g.e., s.3-7.

koşup dayımın kucağına atılmıştım." [30]

"Genç, çok güzel ve bir o kadar da evlâdlarına âşık bir ananın kolu kanadı altında olan her çocuk gibi mes'uddum. Henüz düşünecek değil, düşünülecek yaşta olmak güzeldi. Kim bilir, bu saadetin içinde gizli bir gurur, ana muhabbetinin tadına doyulmaz mest edici lezzeti de vardı.

Hele, çevresinin mâbûdesi gibi sevilen güzel bir kadının, çocukları cömertçe bahşettiği sevgi ile saâdetlenirken, büyükanneler, babalar, dadılar, bacılar ve bütün bir muhit tarafından da alâkalı görmek tatlı idi. Hele o zamanlar, annemi sevgileri çemberi içine almış olanların, kardeşimi de beni de, annemnemin evlâdları, sevgililerinin sevgilisi olduğumuz için benimsemiş oldukları yolunda bir şüphenin hatırıma gelmemesi ne hoştu" [31] tespitinden de, Sâmiha Hanım'ın hep çevresinden yakınlık, şevkat, sevgi, ilgi gören mutlu bir çocukluk hayatı yaşadığı dikkatleri çeker.

Sâmiha Hanım âile çevresindeki kişilerin fizikî ve ruhâ portrelerini çizerken, özellikle babasını madde plânında, annesini ise mânâ planında tanıtıp değerlendirir: "Ama şimdi, Tanzimat sath-ı mâalinde hızla madde dünyâsına kayan kayarken de kendisi ile olan bağları koparırarak dış tabiatın emrine giren bir yeni aydınlar sınıfı vardır ki, işte babam ve arkadaşları, Hilmi Paşa hâriç, daha çok bu münevverler kadrosuna yakın idiler." [32]

Ne var ki baba ölürken madde ile mânânın bir bütün olduğu gerçeğinin farkına varmıştır:

"Seneler ne çabuk geçmişti. Bir gün, beklenmedik bir gün, babasının sesi genç kızına haykırdı: Beni de senin yoluna al.

Kız koştu ve babasını kucaklarcasına yakalayıp kendine çekti. Ama onunla yarış eden ecel de, koşup gelmekte gecikmemişti. Ne ki yine de yarışı babası kazanmış, zirâ ecelden evvel fânilikten bâkîlik yoluna düşmüş, geç de olsa, o ölümsüzlük dünyasına adımını atmıştı.

Ecelin gücü de sözü de topraktan hâsıl olan maddeye geçerdi. Ama maddesi ruhlanmış olana ölümün ne gücü yeter ne de sözü geçerdi.

Demek ki baba da, yıllar yılı o iki nirengi noktası arasında gidip gelmiş, düşünmüş,

---

30 a.g.e., s.10.

31 a.g.e., s.33.

32 a.g.e., s.2.

kollamış, tartmış, ölçmüş ve nice zamandır karşıdan baktığı mânâ dünyâsına yaklaşmış, yaklaşmış, sonunda da aradaki o soğan zarı kadar kalmış mesâfeyi aşacak son adımı atmıştı." bu sözlerin devamında Yazar, eserlerinin temel tezi olan bildiriyi dikkatlere sunar: "Dünyâ dünya olalı, ruhla beden, mânâ ile madde arasındaki harbin bitmez tükenmez gâzîleri ve şehîdleri vardı. Artık bu teselli yeter olsun ki, baba, o gözle görünmeyen muhârebeyi, aldığı yaralara berelere rağmen, zaferle bitirmiş bulunuyordu." [33]

Bu arada Sâmiha Hanım'ın çocukluğunda iz bırakan iki ayrı mekândan söz etmek yerinde olacak: Bunlardan ilki olan Çamlıca'daki Sâmi Paşa Köşkü bir edebiyat mekânı olarak tanıtılır: "Bir tabiat müzesine benzeyen köyün, Büyükçamlıca yokuşu üstünde her zaman oturup üstünde dinlendiğimiz bir set vardı. Eski bir köşk bahçesi olduğuna delâlet eden fıstık ağaçları ile kırmızı toprağa mozaik gibi yapışık, yer yer kalmış eflâtun çiçekli çimlerden gayrı, geçmişinden haber veren başka bir işaret yoktu..."

İşte burası, bir zamanlar şiir, edebiyat, hattâ siyâset hasbihallerine sahne olmuş Sâmi Paşa Köşkünün hazin bâkiyesiydi. Onun ancak Abdulhak Hamid'in dilinde mısralaşan birkaç çizgi ile tanıyorduk. [34]

İkinci mekân ise, hem büyüklerin hem de küçüklerin eğlence yeri olarak kaydedilir: "Denize açılan rıhtım kapısının dış tarafında fındık dallarından yapılmış iki kanepe vardı. Dört gözle beklediğimiz bu sevimli dayı bize geldiği zaman, beraberce oraya çıkar ve karşılıklı otururduk. Fakat tam kanepeye yerleşir yerleşmez, muzipliğe başlayan ve kendi oturduğu taraf için: Burası daha güzelmiş der ve ben de inanarak: Öyle ise oraya geçeyim, derdim. Yer değiştirir değiştirmez: Yok burası daha güzelmiş...der böylece de bıkıp usanmadan kalkıp otururken çocuklaşmaktan zevk alarak çocuk keyfine hizmet ederdi." [35]

Selâmlık bahçesinde bir de asma kabağı çardağı vardı. Aşağı doğru uzayan kabakların bir gecede ne kadar boy attığını öğrenmek ev halkı için meraklı bir eğlence olmuştu. Akşamdan dikilen bir değeneğe işaret konur ve ertesi sabah çardağın altına koşanlar kabakların en az bir el basımı uzadığını tesbit ederlerdi. [36]

---

33 a.g.e., s.147.

34 a.g.e., s.103.

35 a.g.e., s.12-13.

36 a.g.e., s.12-13

Sâmiha Ayverdi'nin kişiliği, İbrahim Efendi Konağı adlı eserde ayrıntıları ile tanıtılan dört ayrı mekânda oluşup gelişir. Bunlar: Büyükbaba Hilmi Bey ile Dayı Cemal Bey'in evleri ve İbrahim Efendi Konağı ile onun komşusu İbrahim Paşa'nın konaklarıdır.

Genelde, çocukluğunun kışlarını Şehzâdebaşı'nda, yazlarını Anadolu Hisarı ve Çamlıca'da geçiren Yazar'ın tabiatla ilk teması, Anadolu Hisarı'nda, büyük ve eski bir meşrûta yalının çevresindeki kırlarda olmuştur: "Anadolu Hisarı'nın benim için belki de zevkli olduğu kadar kârlı olan hâtırası, tabîatın dilsiz dilindeki musikîyi hissedişim olmuştur. Deniz, ağaç, çiçek, kuş ve hayvan sürülerinin meydana getirdiği yekpâre âhenk kadar, insanoğlunun duygu zembereğini kımıldatacak daha üstün bir haz tanımıyordum.

Akşam olup da yemek faslı başlamadan evvel kırların sesi başlardı. Bazen bunu büyükler de fark eder:

- Bu gece ağustos böcekleri gene pek çoşkun.. derlerdi.

Amma benim için bu tek veya çift notalı sesler, yalnız böceklerin değil, kırların, ağaçların, kuşların hülâsa bütün bir tabîatın iç çekişi, nefes alışı, yaşadıklarının, canlı olduklarının belirtisi idi.

Şimdi düşünüyorum da belki bunlar bir şeyi terennüm ediyor, nebâtî şuurlarını gücüne, bir hasret ve bir vuslatı ilân ediyorlardı.

Nice zaman sonra idrak ettim ki her yaradılışın kendi kabiliyeti ölçüsünde bir hasreti ve vuslatı vardı.[37] Böylece, maddeden -görünenden- mânâya-görünmeyene- doğru çekilişi bir buçuk iki yaş arasında tadan Sâmiha Ayverdi tabiatı tasavvufî bir duyuşla yorumlamaktadır.

Sanatçı üç yaşında iken de yine Anadolu Hisar'ında sonbahar ile ilgili intibalarını bize Elhân-ı Şitâ'yı hatırlatan bir duyuş ve dikkatle tespit eder: "Güz mevsiminde kışla yazın kavgasını seyretmek mümkün hattâ mukadderdi. Çiçekler, kışın kapıdan baktığını görür gibi âdetâ korku ile birbirlerine sokulur, kaçacak kıyı bucak ararlardı. Yapraklar el çırpar, dallar ise köşe kapmaca oynayan çocuklar gibi oradan oraya kaçışırlar, nihâyet hava durulur, güneş yırtılan bulutların arasından bakışını çıkarır, sonu uzlaşmalarla biten aşk kavgaları gibi, hırpalamalar, öldüresi eziyetlerle tabîatı didik didik eden fırtına durur, fakat bu sükûnete bu barışa hiç de güven olmazdı. Üç gün beş gün sonra tabîat tekrar somurtur ve o zaman, bir mevsim evvel ihyâ ettiği güzellikleri imhâya hazırlanmışcasına yeniden hiddetlenir, verdiklerini almaya başlayarak tepeden tırnağa hiddet ve şiddet kesilirdi.

---

37 a.g.e., s.14-15.

Yağmurdan sonra hava açacak, yeşillikler dirilip tazelenecek, sıcaklar kesilip banbaşka bir letâfetle dağların bayırların yüzü gülecekti. Öyle ya, toprağı nazlı vücudları ile yaran sarı ve mor çiğdemler kırlara revnak verecek, yaz ile kış arasının köprüsü olan güz, iki yüzlü adamlar gibi, kışa benzerken yaza dönecek, yaz günlerini hatırlatırken, yağmurlarla ağlayacak, fırtınalarla dertlenip yolunacak, ama gene de bir yolunu bulup gülümsemeğe uğraşsa da, âkibet kışın mağlûbu olup pençesine düşecekti. [38]

Öte yandan Sâmiha Hanım, çocukluk zevklerini, çocukluğundaki oyun mekânını, her türlü canlı ile iletişim kurabildiğini de şöyle anlatmaktadır: "Dörtkardeşler, sihirkâr Boğaziçi'nin kuytu ve sıcak bir köşesi idi. Hayranı olduğum tabiat güzelliklerine doymaz gözlerle baktığım hâlde, bir yandan da çocukluğun îcablarından ayrılmaz idim.

Meselâ buraya gelip de, deredeki kurbağalarla oynamak nasıl olurdu? Büyüklerin îkazlarına rağmen, henüz istihâlelerini geçirip son şeklini almamış küçücük kurbağa yavrularını bir avucumdan ötekine geçirerek oynamak, vaz geçemediğim zevkimdi.

Amma yalnız kurbağalarla haşır neşir olmazdım ki... Hemen her çeşit böcek ve hayvanlarla da aram iyi idi. Herhâlde onlar da benden hoşlanıyordu. Kedi, köpek, kuzu, oğlak, sıpa ve taylarla yârenlik ettiğim gibi, solucan, sümüklü böcek, kaplumbağa ve kirpileri de rahatlıkla elime alırdım." [39] Yedi yaşına ait intibalarını ihtiva eden bu dikkat Yazar yirmi yaşına geldiğinde de gündemdedir: "Hayvanlarla bir çeşit yakınlık ve ahbaplığım olduğu gibi, onlar arasında da benimle dostluk kurmaktan hoşlananlar vardı. Bir ara hastalanmıştım. Yaşım da yirmi sularında idi. Mevsim yaz ve bahçemiz de müsâid olduğundan yirmi gün kadar ağaçlar arasında yattım. Bu müddet zarfında, bir köpek, bir kedi ve bir de tavuk, etrafımda âdetâ kımıldamadan oturdular. Kedi ile köpek, dolaşıp gezmeği seven hayvanlardı. Tavuk ise, ancak geceleri tüneğine yapışır gibi durarak uyurdu. Amma, yanımdan ayrılmayan bu tavuğun yanıbaşımda çökerek oturması garipti. Fakat daha da garibi, köpek şöyle bir kımıldayıp yanıma fazlaca yaklaşacak olsa, azametle yerinde kalkıp ağır o tarafa gelir ve gagası ile köpeğin kafasına vurduktan sonra gene dönüp eski yerine çökerek otururdu.

Hastalığım, yiyip içmekte de aramı açmış olduğundan, bu hayvancıklar, bir nafaka derdinde de olmadıkları halde, aradaki ahbaplığın tek yaklaştırıcı sebebi, dostluktan başka ne

---

38 a.g.e., s.19-20.

39 Rahmet Kapısı, s.60.

olabilirdi." [40]

Diğer çocuklarla oynanan oyunlar ise, o günün ortamına uygun düşen savaş oyunları olduğu dikkatlerden kaçmaz: "Oyun muharebe oyunu idi. Evde ne kadar kesici alet varsa, bıcak, makas, balta, keser ortaya çıkmıştı. Hudutlar çizilmiş, iki tarafın kumandanları tayin olmuş ve kullanılmamak kaydı ile de olsa, her çocuğun elinde bir makas, bir bıçak, muharebe oyunu başlamıştı." [41]

Yazar, ölüm kavramıyla, dört yaşına bastığı sene yüz yüze gelmiş: "Köklerimden bir kök olan anamın babası" dediği büyükbasının ölümü ve 31 Mart Vak'ası suçlularının idama götürüldükleri gece uykusundan uyanarak işittiği ebeveyninin : "Asmaya götürüyorlar." sözleri onu, bu kavram üzerinde düşünmeye yöneltmiş: "Evet, ölüm nedir biliyorum, büyükbabam ölmüştü işte. Ama öldürmeyi bilmiyordum. Daha doğrusu bilsem de sevmiyordum. Kelebekleri tuttuğum zaman incinmemeleri için avucumu gevşek bırakıyor, bu yüzden de çok defâ kaçırıyordum. Böceklere ise basmamağa dikkat ediyor, karınca yuvalarının yakınına ekmek kırıntıları koyarak onları şevk ve hararetle zahîrelerini yuvalarına taşımalarından büyük zevk duyuyordum." [42], sözleriyle 31 Martçıların asılmaya götürülüşlerini , târihî bir levhâ olarak çocuk dikkatleriyle gösterir ve böylece de, kendi çocukluğunun arasından bize devrin siyâsî olaylarını verir.

B. MİZACI

Sâmiha Ayverdi'nin mizacını, hem kendi ifadelerinden hem de, O'nu eserleriyle birlikte tanıyan kişilerin değerlendirmeleriyle tespit edelim:

Osman Yüksel Serdengeçti'nin * "Evliyâ" diye nitelendirdiği Sâmiha Hanım'ın karakterini Agah Oktay Güner: "Otuz yıla yakın fikir alış verişi gönül alışverişi, dostluk içinde bir tek gün gıybet ettiklerini, bir başkasının noksanından bahsettiklerini görmedim. Bölüşmeyi seven, insanları seven, mümkün olanı değil insanlara, kurda kuşa vermeyi zevk

---

40 a.g.e., s.61.

41 Bir Dünyâdan Bir Dünyâya, s.67.

42 a.g.e., s.29.

* 1947'de yayın hayatına giren Serdengeçti Mecmuası sahibi ve yayınlayıcısı.

bilen bir ahlâkın sahibi olarak tanıdım ve öyle yaşadılar." * cümleleriyle ifâde eder.Kendileri ile bir sohbetlerinde, babasının kendisini fevkâlâde sevdiğini ve kendisine o kadar çok kurdela hediye ettiğini ifâde etmiştir: "Babacığım artık kurdelâ koyacak yer kalmadı Lütfen zahmet etmeyin" dedikleri akşam babaları yine bir kurdelâ getirmişler. Evin büyük boş odalarından birisinin sessiz köşesinde 4 yaşında çocuk olmalarına rağmen hiç kimsenin görmediği saatlerde çekilir ve Allahım bu sevgiyle sen beni şımartma diye dua ederlermiş. Kendisini yakından tanıyanların çok açık bir biçimde müşâhade edecekleri bu müstesna tevazu Sâmiha Hanımefendi'nin şahsiyetinin temel ifadesidir."

Agah Oktay Güner bir başka konuşmasında da Sâmiha Hanım'ın annelik vasfını belirtir: "Sâmiha Hanım bir bakıma vatan anadır. Kendisini yakından tanıyanlar, kendisini sevenler, "Anne" derler ve bir annenin şevkatinde, muhabbetinde, hazında, faziletinde hayatın müşküllerini lif lif çözen bir büyük muhabbeti bir sonsuz gönlü yaşarlar.

Rahmetli Nihat Sami Banarlı Hocamla bir gecenin geç saatinde konuşurken, "Dünyada tevazûu kudreti ile birleştirilmiş ve kudretin tevazûu içinde var olabilmiş, Sâmiha Hanım gibi bir insanı tanımadım.

İnsan oluşunun sorumluluğu içinde, insana ve evrene karşı yüklediği yükümlülükleri yerine getirmek için yaşamaktadır: "Ayasluğ Efes olmuşsa Sâmiha Ayverdi Hanımefendi uykusuzdur. Fatih'deki ağaçlar kesildiği zaman yaşlı gözleriyle yeni fidanların peşindedir. Hapishaneye kaderin hangi cilvesi ile düşmüş bir insanın kendisinden bir kitap istediği zaman onu yoklamak O'nun görevidir. Evine mektup getiren postacının benzi soluksa onun ilacını, aşını, ekmeğini düşünmek O'nun vazifesidir. Sâmiha Hanım bu vatan için yüreği çarpan, eser veren, göz nuru döken insanları takip eder ve onların bütün başarılarında, bütün buhranlarında yanında olmayı, insan olarak yaradılmanın haysiyet borcu bilir." *

Yazar'ın mizacı ile ilgili bir başka yorum da İzet Melih Devrim tarafından yapılır: "Gözlerinde mistik aşk ve feragatin aksini, kâinâta yüksekten bakışını, derûnî ateş ocağından gelen nuru görürsünüz. O, konuşurken ve yazarken mevzuu ne olursa olsun, dâimâ

---

* 26 Nisan 1986 Cumartesi Günü Türk Edebiyatı Vakfı'nda (7 Büyükler Toplantısında) Dr. Agah Oktay Güner'in Konuşması'ndan. 7 Büyükler: Münevver Ayaşlı, Sâmiha Ayverdi, Zeki Ömer Defne, Cemil Meriç, Elif Naci, İsmail Baha Sürelsan, Vasfi Rıza Zobu.

* 29 Kasım 1986 Cumartesi, Türk Edebiyatı Vakfı'nda Yapılan Konuşmadan.

"mürşidinin tesiri altındadır. Sükûtunda, istikrakında dahî ruhaniyet sezilir." [43]

Ahmet Kabaklı, Sanatkâr'ın mizacını, O'nun eserlerinden hareketle değerlendirir: "İstanbul'un medenî ve tabiî güzellikleriyle, içinde olgunlaştığı konaklı, yazlıklı yüksek zümrenin törelerine bağlı görünen bu hanım romancı, gerçek ferâgatin, şöhreti hiçe sayarlığın derinliği içindedir. Ortada yalnız eserleri görünüyor, kendisi yok gibidir." [44]

Gazeteci Selahattin Güngör, Ayverdi'nin mizacını, yine Ayverdi'nin sözleri ile göstermeğe çalışır: "Bir sohbette: kitaplarımdan bahsederken: "İnanın ki, kitaplarımdan bahsedilmesi bana âdetâ gîran gelir... Hayatta böyle bir cephem olduğunu düşünmek bile istemem. Birisi yanımda yazılarımı beğendiğini söylediği zaman, büyük bir suç işlemiş kadar mahçup olurum. Çünkü bence hayatta gaye, ne muharrirlik, ne san'atkârlık, ne de kâşifliktir. En büyük hüner, iyi insan olabilmektir. O büyük varlık da sanırım ki, bizden bunu istiyor." [45]

Öte yandan Yazar'ın Mektuplardan Gelen Ses kitabından aldığımız aşağıdaki iktibasların O'nun mizacına ışık tutacağı kanaatindeyiz. O, günlük hayatında ne kadar dakik olduğunu şöyle ifâde eder: "Ne yapayım ki benim lügatimde "gecikmek" kelimesi pek mevcut değil. Tez canlı olmak, her zaman için makbul sayılmayabilir. Amma, şu küçük dünya yüzünde, Allah, beyaz, siyah, sarı ve bakır rengi insanlar yaratmış olduğu gibi, çeşitli huylardaki kullarla da saltanatını göstermiş." [46]

Torunu Sinan'a yazdığı mektubunda sıraladığı iyi huyların Sâmiha Hanım'ın mizacını oluşturan başlıca özellikler olduğunu söyleyebiliriz: "Riyasız, dolambaçsız, art düşüncelerden ve küçük hesaplardan arınmış insanlara hayranımdır. Sizi, sadece evlâd olarak değil, bu saydığım vasıfların insanı olarak da gördüğüm için karşınızda dilim çözülüyor ve konuşuyorum işte." [47]

Her hâlükârda şükretmesini bilen bir insan sıfatı ile, en küçük olaylardan büyük sonuçlara ulaşır: "Geçen gün elimden anahtarımı düşürdüm. Şöyle elimle yokladım bulamadım. Onun üzerine, eğilerek baktım, biraz ilerde, halının püsküllleri arasına girmiş;

---

43 Sâmiha Ayverdi, Yeni Sabah, 18 Mayıs 1952.

44 Türk Edebiyatı, c.3, s.430.

45 İstanbul Ekspres, 5 Nisan 1952.

46 Mektuplardan Gelen Ses, (İst.10.12.1979, Târık ve Gülşah'a), s.57-58.

47 a.g.e., (İst.27.2.1979, Sinan'a), s.61.

aldım ve Allah'ın iki göz vermiş olmasına şükrederek aldım. İnsanoğlu, kendisine ihsân olunmuş nimetlere ne derece kanıksamış... Sâde bunların şükrünü edâ edebilse öyle bahtiyar olacak ki..." [48]

Torunun şahsında gençliği görüp onlara bir mürebbî pozisyonunda öğüt verirken , mizacının derviş yanını da göstermiş olur:

"Hadisleri zorlamak bizim işimiz olmamalı. Hâline râzı ol... Sabır her zorluğun anahtarıdır. Dûr-endîşe ol, basîretli ol, teenni göster. Çileler ve ızdıraplar, onları iyi karşıladığımız takdirde birer mânevi hazine demektir. Karı, yağmuru, fırtınayı yemeden gül fidanı çiçek açar mı? Kaldı ki, bu güne kadar hep lûtuf kulu oldun. Gene de olursun inşallah.

İstediğin kitapları söyle bana da gönderebilirim. Bizim her nefesimizin başkalarına faydalı olması, dervişlik şiârımızın elifbâsı sayılır."[49]

C. MEKTEP HAYATI

Sâmiha Ayverdi, kısa bir dönem süren ve 1921'de biten resmî öğrenimini İnas* Nümune Mektebi'nde yaptı. Daha sonra öğrenimini özel olarak sürdürdü. Muhitinden aldıklarını zengin bir kütüphane ile geliştirdi: " Bir zamanlar kütüphânemizde Servet-i Fünûn Cildler'i vardı. Çocuklukta, en iyi arkadaşım kitaplar olduğundan, bu seviyeli mecmuadan çok hoşlanırdım.

İşte elimden düşmeyen o servet-i fünûn Ciltleri'nden biri de şu anda misâfiri olduğumuz Hollanda'nın Vilhelmina isminde ha~rikulâde güzel ve genç kraliçesinin resmi vardı. Bakmaya doyamaz, tacına ve ihtişamlı kıyafetine rağmen, tabiî ve sade halini zevkle seyrederdim." [50]

Sâmiha Hanım için asıl okunması gereken "aşk kitabı"dır: "Küçük kız! mektebe başladığın hocan ilk iş sana harfleri öğretmişti. Az sonra bu öğrendiğin harfleri birbirine çarpma temrinleri yaptın ve böylece kelimeler meydana çıktı. Sonra bunları sıraladın ibare oldu.

---

48 a.g.e., (İst. 16.4.1976, Sinan'a), s.34.

49 a.g.e., (İst.31.3.1976, Sinan'a), s.32-33.

* "Kızlar, Kadınlar" anlamında.

50 Yer Yüzünde Birkaç Adım, s.116.

Artık büyüdün; mektep bitti, şimdi yeni bir der aneden içeri giriyorsun.... Yalnız, ıztırap denen bir harf vardır ki, bunu hepsinden evvel öğrenmeye çalış; zira onu ihtiva etmeden mâna kazanmış hiç bir kelime, hiç bir cümle yoktur.

Eğer ıztıraba yer vermemiş bir ibareye rastlarsan, korkma: "Bunun aşk kitabında yeri yok" diye haykır. [51]

Kendisi ile yapılan bir mülâkatta öğrenimine dâir şunları söyler: "... evde okudum.. Ben bir buçuk yaşından beri hayatımı safha safha hatırlarım. Ve kendime gelmeğe başladığım zaman, dünyanın sırrını düşünmeye başladım. Satıh üstü kıymetlerle aram hiç bir zaman iyi gitmedi. Düşünmek ihtiyacı en büyük zevk oldu bana.... küçük yaşımdan beri edebî eserler de okurdum. On yaşımda iken bile polisiye romanlara tahammül edemezdim!" Bu hareket noktası daha sonra onun eserlerinin mihrakını teşkil etmiştir.

D. YETİŞME DÖNEMİ - KAYNAK VE DEĞERLER

Yazar'ın kültürüne yön veren ilk kaynakları tespit edecek olursak; bunların ilkini şifahî kültürün oluşturduğu görülür ki, biz ilgili kültüre halk kültürü de diyebiliriz.

1. Ninniler

"Uyumamakta direnen bir çocuğu uyutabilmek için elbette çok uğraşılmış, her çevreye başvurulmuştu. Neler yapıldığını hatırlamıyorum. Yalnız annemin veya dadımın ninnileri, zihin mekanizmamı çalıştıran elastiki vuruşlar halinde, hâtıraların istif edildiği bir merkezi harekata geçirmiş bulunuyordu.

Adetâ ilâhî bir zevkle dinlediğim ninni : "Kov bostancı danayı, yemesin lahanayı..." derken, bostancının danayı, çitten mi yoksa kapıdan mı kovaladığını düşünüyordum.

Yahut aynı sesler "elma yanaklı bebek..." ninnisini söylerken,. bebeğin yanağının, elmaya benzediğini değil de elmadan bir yanağın nasıl olabileceğini kendi kendime soruyordum.

Her iki ninnide de zihin aynamda oynaşan akislerinin gerçekliğine inanıyordum. Zîrâ inanmamak diye bir şüpheyi tanımıyordum. Hele insanlara inanmamak, sözlerini ihtiyatla

---

51 Yusufcuk, s.27.

dinlemek fâciasının dünyâda hüküm sürdüğünü hiç mi hiç bilmiyordum. [52]

Bu hâtırada ilgimizi çeken nokta, Yazar'ın çocukla, insan kavramlarını ayırışı yanında çocuk psikolojisinin de verilişidir. Böylece yazar, ninninin zihin mekanizmasını çalıştırması üzerindeki etkisini de tespit etmiş oluyor. Ayrıca O, ninnilerle kendisine bir dünya kurar.

2. Seyyid Battal Gâzi Hikâyeleri

Babasının eski emireri aşçı Süleyman Ağa'dan dinlediği menkîbeler, hamâsi hikâyeleri, onun çocukluk yıllarının bilinç-altında iz bırakarak, bir vatan millet sevgisi, mânâ sevgisi oluşturmuşlardır ki, çocukluk yıllarına eğildiğinde , Süleyman Ağa ve anlattıkları, hâtıra ekranında canlanıverir: "Yalının harem bahçesinde, ne kadar itimada lâyık olsa da, aşçı uşak geçemezdi. Onun için Süleyman Ağa'nın yanına ben gider ve dizinde otururdum, onun dedesinden babasından duyduğu hamâsi menkibeleri, bilhassa Seyyid Battal Gâzi'den hâtırında kalan hikâyeleri tatlı tatlı nakletmesini, yarı anlar yarı anlamaz dinlerdim. Ama kulağımda kalan ve âdetâ zihnimde hâk olmuş bir cümlesi vardır ki, bu kahramanlık masallarını bitirdikten sonra mutlaka bir boy onu tekrarlardı: Ben onlar gibi ya gâzi olsam ya şehîd! [53]

3. Rumeli Muhacirlerinin Anlattıkları

Sâmiha Hanım'ların evinde hâyatının yirmi altı senesini geçiren eski Zağra'nın Hanımoğulları soyundan gelen âilenin ve muhitin kendisine Fatiş dediği Fatma Hanım'ın anlattıklarını O; 'Açtığı hayâl ufuklarından hakîkate geçit veren o masallarda eski Türk âilelerinin çocuklarına ikramlarının en güzeli, en bulunmazı değil miydi?" [54] cümlesi ile yorumlar. Rumeli Muhacirlerinden duyduklarının kendi karmasına* neler kattığını da tespit eder: "Henüz Fatiş'in annesi hayatta iken kendisi de henüz bizimle aynı çatı altında yaşamaya başlamadan evvel, gelip haftalarla kalırlar ve biz çocuklar da, onlardan ne çok masallar dinler, ne çok bilmece öğrenirdik." [55]

O, böyle bir tipi Mesih Paşa İmamı'nda canlandırır. Bir Rumeli muhaciri olan

---

52 Bir Dünyâdan Bir Dünyâya, s.2-3.

53 a.g.e., s.8.

54 a.g.e., s.34.

* Bütün bir karekter ve mizaç anlamında kullanılmıştır.

55 Bir Dünyâdan Bir Dünyâya, s.59.

kayınvalide Pembe Hanım, kitaplardan ve mekteplerden öğrenilmeyen zengin irfanı ile, torunu ve onun arkadaşlarına eski Zağra'nın şifahî kültürünü, hamasî destanlarını çoşku ile aktarır. Hattâ onların ruhundaki vatan ve millet aşkını körükler.

4. Büyükannesinden Dinledikleri

Sâmiha Hanım, büyükannesinden dinlediği 93 Harbi'nin fâcialarını ile Trablusgarb Savaşı Muhacirleri arasında bir bağlantı kurarken, çocukluğunda biriktirdiği bu malzemeyi Mesih Paşa İmamı'nda vak'anın yönünü değiştiren bir unsur olarak da kullanır: Halk arasında 93 Harbi denen 1877-78 Türk-Rus Muharebesini görmedim, bilmem. Bu târihlerde annem de henüz dünyâya gelmemiş olduğundan o da bilmez.

Amma ben bu muhârebeyi nasıl bilmem derim? Büyükannemin anlattıklarıyle görmüş kadar biliyorum. Dirâyetli ve hamiyetli bir kadın olan büyükannemin ağzından öylesine dinledim ki, tıpkı 1914 Cihan Harbi'nin aç, çıplak, yaralı diyâr gariplerini tanıdığım kadar, onları da yakından tanıyorum. O kadar ki, Çengelköyü'ndeki köşklerine aldıkları muhacirler ile yaşamış gibiyim." [56]

Ağabeyisinin: "Anneciğim, İtalya Trablusgarb'ı işgâl etmiş, Muharebe başlamış." sözleri henüz sekiz yaşında olan küçük Sâmiha'ya büyükannesinin anlattıklarını çağrıştırır: "Ancak bu nahoş olduğunu anladığım havidisle derhal zihnimde bir tedâiler zinciri şakırdamaya başladı. İşgâlin ne demek olduğunu biliyordum. Büyükannemin dilinden 93 Harbi'nin fâcialarını az mı dinlemiştim. Yaralı, hasta, perîşan, aç sefil kafilelerin yerlerini yurtlarını bırakıp bir felâket hâlinde vatanının herhangi bir köşesinde sığınır oldukları, hafızamın silinmez çizgilerinden değil miydi?" [57]

Sâmiha Hanım anlatılanlar ile müşâhadelerini birleştirirken, her zaman olduğu gibi, karşılaştığı büyük ya da önemsiz gibi görünen bir olaydan da bir sonuca ulaşır ya da ders çıkarır. Savaş yıllarına ait şu küçük hatıra buna örnek olarak verilebilir: "Birara gözüm, boşaltılmak üzere köşkün kapısına bırakılmış kavun karpuz küfesine ilişti. Zifirî karanlığı yırtan bir şimşek gibi zihnimde ânî bir çakış oldu ve hayâlimde hazin bir manzara aydınlanıp, tekrar karardı. Ve bana: "Bundan sonra bize küfe ile kavun karpuz gelmez" diye

---

56 Mektuplardan Gelen Ses, s.48.

57 a.g.e., s.47-48.

düşündürdü." [58] Kitâbî kültürle beraber bu aktarma ve müşahadeye dayanan hatıralar ilerde O'nun eserlerine kaynak oluşturmuşlardır.

5. Masallar

"...masalları ile biz kız çocukları ağzına bakturan heyacanlı bir Anadolu Kadını dediği Mehmed Ali isminde bir çocukluk arkadaşının annennesi kasdedilerek: "Tek yumrukta kal'a kapılarını açan yiğitleri, her Allah deyişte on kâfiri birden tepeleyen kahramanları anlatırken, iri yarı cüsseli sanki daha büyür, kabarır, genişler o yiğitler, o kahramanlar kendisi imişcesine çoşup taşarak, kocaman gövdesi, oturduğu minderden aşağı kayardı." [59]

Evin gedikli misafiri Fıtnat Hanım'dan dinledikleri: "Tekerlemeli, mânili ve hayâl gücüne ufuk açan o hârikulâde masalların cazibesinden kurtulup Fıtnat Hanım'ın dizi dibinden ayrılmak âdeta emr-i muhal olurdu."

Üç Turunçlar, Peri Padişahları, Kel Oğlanlar, Sırça Saraylar, Kırkhâremiler ve daha neler, ne kıvrak ne zekâ kurcalayıcı hikâyeler." [60]

Tespitlerde de görüldüğü gibi, Sâmiha Hanım'ın kültürünün çoklukla Türk'ün geleneksel şifahî kültüründen kaynaklandığı dikkatimizi çekmekte; bu şifahî kültür O'nda, bir zihniyetin, bir medeniyetin bir dünyâ görüşünün ifâde bulması şeklinde tezahürüne sebebiyet vermektedir.

6. Aşk ve Genç Kızlık Dönemi *

Ta çocukluk yıllarında "Dünyânın bilinecek büyük sırrının da bilinmezlik muamması olduğunda karar kıl(an) Sâmiha Ayverdi, : "... Onun için bu küçük hayat yolcusu boy atıp, çağı gençlik durağına vardığı zaman da, sırtında taşıdığı hayât emânetiyle semtten semte, meclisten meclise, düşünceden düşünceye, zevkten zevke ettiği seyyahatlerin sonunda, bir mola taşı gibi hep o mâzi aşkının üstünde durmuş, hep ona yaslanmış, ancak orada

---

58 Bir Dünyâdan Bir Dünyâya, s.33-34.

59 Mektuplardan Gelen Ses, s.47-48.

60 Bir Dünyâdan Bir Dünyâya, s.34.

* Ayverdi'nin bu değerle karşılaşması, O'nun genç kızlık dönemine rastlar. Bu sebeple biz buraya "genç kızlık dönemi" ibaresini koymayı uygun bulduk.

ağırlıklarından sıyrılıp dinleneceği köşeyi bulmuştur." [61] cümleleriyle genç kızlık dönemi yaşama biçimini şekillendiren endişeyi ve zevki sezdirir.O, bazen, Batmayan Gün'ün Aliye'si, bazen da Yolcu Nereye Gidiyorsun'un Adli'si kişiliği ile karşımıza çıkarılır.

Yirmi iki yaşında kendini garip bir derviş olarak idrâk eden Sâmiha Hanım; bu yaşı, kendini bilmek için bir takım sorular sorup cevaplarını aramağa başladığı hayatının başlangıcı olarak görür. Böylece tasavvufî uyanışına da işaret etmiş olur: "Yirmi iki yaşında, cahil ve garip bir derviş kişi idim. Sorulursa derviş ne demek ben kim oluyordum? Neydim? Nem vardı? Hiç... Malı sanı olmayan bir Allah'ın garibi idim." [62]

O'nun "Tarihin kaydettiği en müstebit hükümdarı:" olarak nitelendirdiği "aşk"a ilk uyanışı yirmi yaş civarındadır:" Gurbet, gurbet... dedikleri nedir bilir misiniz?

Bunu siz bilmiyorsanız ben biliyorum dostlarım. Çünkü ben tam yirmi sene gurbette gezdim. Daha dünyâya ilk gözümü açıp, anam beni göğsüne bastığı gün, ilk gurbet acısı ile ağlamıştım. Ama niçin ağladığımı o zaman kendim de farkındamıydım sanki?

Ezel gününde bir aşkın tad ile uyanan ruhum, bu dünya gecesinde yeni bir uyku devresine girdi. Uyudum. Yirmi sene bu uyku içinde gurbet rüyası görerek sayıkladım, söylendim, ağladım. Kim bilir belki de beni ilk uykumdan uyandıran beyaz kanat, tekrar gelip yüzüme nazlı nazlı dokunmasaydı, bu dayanılmaz gurbet acısı ile kıyamete kadar uyuyup kalacaktım.

Yeniden gözümü açar açmaz karşımda bir hayal belirdi. Ona sordum:

- Sen kimsin?

- Aşk ! dedi ve kulağıma eğilerek:

- Bu dünyada en büyük marifet küçülmektir. Küçül! küçülmekten korkma.. bil ki insanlar, küçüldükleri nisbette büyürler...

Canım sıkılmıştı. Ne ise ki şaşırmadım:

- İyi ama, beni uykumdan uyandırırken ilk söz, büyümeği istemek şirkinden sakınmamı söylemem olmamış mıydı? diye bağırdım.

Gülümsedi. Meğer bu, onun beni ilk sınaması imiş. [63]

---

61 İstanbul Geceleri, s.24.

62 Rahmet Kapısı, s.59.

63 Yusufcuk, s.52.

7. İstanbul Zevki

Sâmiha Ayverdi, 21 Kasım 1905'de İstanbul'un Şehzâdebaşı semtinde Kalenderhane Camii ile Şehzâde Camii arasında bulunan Toprak Sokağı (bugünkü adı Delikanlı Sokağı) da doğar. Bir İstanbul Hanımefendisi olan büyükannesi Zekiye Hanım'dan İstanbul'un kendine has yaşayışını, kültür ve medeniyetini, sosyal ilişkilerindeki davranış şekillerini alır. O'nun doğum tarihini göz önüne alırsak; İstanbul'un dört devrini yaşadığı dikkat çeker. II.Abdulhamid, II. Meşrutiyet, İttihat ve Terakki devirleri ile Mütareke Yılları ve sonuncu olarak da Cumhuriyet devri.

1969-1980 yılları arasında inceleme ve sağlık sebepleri dolayısıyla yurt dışı seyahatlerini hesaba katmaz isek, resmî bir vazifesi olmayan Sâmiha Ayverdi'nin hemen bütün hayatının İstanbul'da geçtiği görülür. Zengin bir âileye mensuptur. Akrabaları da varlıklı insanlardır. Bu itibarla hayatı konaklarda, yalılarda geçmiştir. Eserlerinde İstanbul medeniyeti ile şekillenen bu zengin çevrenin İstanbul üslûbu yaşayışı canlandırılmıştır. O : "İçtimai seviye ve görgü tasnifinde aristokrasinin saygı, alâka ve güven mihraklarından birini teşkil eden" [64] bir âilenin tanınmış bir İstanbul çocuğu, bir İstanbul kızı, bir İstanbul Hanımefendisidir. O'nun İstanbul çocuğu olması önemli bir noktadır. İstanbul'a bir İstanbul'lunun bakış açısı ile bakar ve insanımıza İstanbul kürsüsünden seslenir. Ayverdi için İstanbul Müslüman Türk medeniyetinin mücessem bir şeklidir. Nitekim İstanbul Geceleri, Boğaziçi'nde Târih ve İbrahim Efendi Konağı adlı eserlerinde hep İstanbul'u ve İstanbul'luyu anlatılır. Romanlarının mihrak mekanı İstanbul, özellikle de Boğaziçi'dir; şahıslar İstanbul'un eski ya da yeni değerleri ile yetişmişlerdir. Eserlerin bütünü bizde bir İstanbul sevgisi bir İstanbul düşüncesi oluşturur. Hatta bizi bir İstanbul'lu kimliğine büründürür.

Sâmiha Ayverdi'nin üslûbunda, yaşayışında İstanbul'lu olma çeşnisi vardır. Estetik bir mekan olarak algılanan bu mahalde yaşayış stiline işaret edilir: "İstanbul'da çok oturan misafirlere vaktin geciktiğini zarâfetle hatırlatmak için, ev sahibi tarafından bir de "git kahvesi" ikrâm etmek âdeti olduğu "da İstanbul'un şekillenmiş görenek lerinden biridir." [65]

"Amma İstanbullu'nun meyveden evvel ve kahveden sonra ikrâm ettiği harup, koruk, demirhindi, ahududu, gül, gelincik, vişne bütün o îtinâ ile hazırlanmış şerbetlerden başka,

---

64 İbrahim Efendi Konağı, s.9.

65 İstanbul Geceleri, s.106.

misafirine bir ikrâmı daha vardır: Boza." [66]

Yazar'ın dile yönelişlerinde de bir İstanbul zevki söz konusudur; halktan kişilerin kimi kelimeleri hatâlı söyleyişleri yorumlanır. Zaman zaman da bu tür söyleyişlerden zevk alır:

"Amma karısına seslenirken, bizim Hanife Hanım dediğimiz kadını o Henife diye çağırıyor.

Neden bizim evde Hânîfe olan bu güler yüzlü kadın kendi evinde Henîfe idi? İhtiyar baba oğullarını okutup yazdırmıştı amma muhakkak kendinde bir eksik taraf vardı. Acaba o da oğulları gibi okuyup yazmış olsaydı bizim gibi konuşur muydu? Meselâ bizim toprak dediğimi o torpak diyordu.

Besbelli ki Hanîfe hanımın da okuyup yazması yoktu. Ama oğullarının üstüne titremesini biliyor ve hepsini de seviyordu. Hele bir tanesinin adı hiç dilinden düşmüyordu. Ne ki Hanife'yi Henîfe diyen kocası gibi, o da bu çok sevdiği evlâdının adını yanlış söylüyor. Bizim evde Rıdvan denen genci o, Iradvan diye çağırıyordu." [67]

8. Güzel San'atlardan Gelen Unsurlar

a- Musikî

Yazar'ın Cihangîr Zikri ile ilgili cümlelerinde ve yine aşağıya alacağımız iki iktibasta kullandığı "güftesiz beste", "güfteli beste", "nakarat", "melodi", "içli san'atkâr", "cura çalmak", "Acemaşîran üstünden âheste âheste söylediği bu türkü", "içli, yanık âhenk", ve "rast ses" söz grupları, O'nun klasik Türk musikîsi, tekke musikîsi ve halk musikîsine vakıf olduğunu göstermektedir. Sonra, ilerdeki sahifelerde tanıttığımız Yunus Emre ve İlahileri adlı eser de bu açıdan değerlendirilebilir.

"Boğaziçi'nin Rumeli sahilleri "güftesiz beste" gibi gönlümüze dolarken; Cihangir'de bizi "güfteli bir beste" karşılar: Bu tasavvuf musikîsi ile karışmış olan Cihangir zikri'dir" : Akıntıya karşı gitmek isteyen büyük küçük yelkenli teknelri yedekte çeken hamlacıların tâ Cihangîr tepelerine kadar çarpan : Eyyâm ola yel ese ... âvâzelerinin, gemici ağzında heyâ mola yel ese .. nakaratı içinde tekrarlanan melodiyi, işte içli san'atkâr (Halveti tarikatından Şeyh Hasan Burhaneddin Cihangîr) bu çoşkun îman adamı, tevhîd sesleriyle birleştirerek

---

66 a.g.e.,s. 32.

67 Bir Dünyâdan Bir Dünyâya, s.4-5

muhteşem bir beste meydana getirmiştir" [68] tekke musikisi ile ilgili bilgileri ihtiva eden bu cümleleri, İstanbul Geceleri'nde esrarkeşleri anlatırken kullanılan ifadelerle birlikte düşünelim. Görülüyor ki ondaki musikî kültürü geniş bir perspektifi içine almaktadır:

"Yalnız dalga zamanlarında kadına gösterdiği bu keskin zaafı, mûsiki için de duyan esrarkeş, cura çalıp türkü söylemeyi de sever, hattâ âni bir dehâ şûlesi göstererek bu türkülerin beste ve güftesini bir çırpıda ortaya koyduğu da olur.

Esrarkeş oturmuş çekerler demi
Gelene geçene atarlar yemi
Cimi laklak lak, cimi laklak...
Cimi laklak, cimi laklak...

Acemaşîran üstünden âheste âheste söylediği bu türkünün ara nağmesi, bütün esrarkeşler tarafından içli, yanık ve âhenkle dakikalarca tekrarlanarak devam eder... [69]

Sâmiha Ayverdi, bildirisini ve yüklendiği misyonu bile bir musiki terimi ile ifade eder: "İnsanlık âlemi, bir uyarıcı, bir oldurucu ve rast sesin, hakîkate açılmış bir muhabbet kapısının yokluğu ve ıztırabı içindedir." [70]

b. Mimari

Sâmiha Ayverdi'de mimârî, bağımsız bir konu gibi işlenirken İstanbul Medeniyeti'ni vermekte ana unsur olarak kullanılır. Bu mimârî, fethedilen her beldenin, özellikle de İstanbul'un taşını toprağını Türk yapan bir millî belde, bir vatan mimârîsidir: "Bin yıllık Bizans'ın mîmârî geleneğini bir kalemde silip, tarihî tekamülün hudutları içinde yoluna devam eden Türk sanatı, bir gelini süsler gibi giydirip kuşatmağa başladığı İstanbul'da da, değil Bizans mimârisini taklîd etmek, teknik bakımından dahî ondan ayrılıp, şahsî karakterinden şaşmamışdı. Meselâ şehrin eski sahiplerine asırlar boyu cazip gelen tuğla, Türklere hiç hoş görülmemiş olmalı ki, derhal abidelerini taşla yapmağa koyulmuşlardır. ...

Etik ve estetik kemâle yönelmiş Osmanlı mimarisinin bereketleri, o zamana kadar Anadolu'da ve Rumeli'de, bu husus iki ayrı taht şehri ola Bursa ve Edirne'de muzaffer ve mağrur âbidelere sahip bulunuyordu. Delet ve cemiyet ölçüsünde azametli adımlarının sesi dünyanın her tarafından duyulan Osmanlı İmparatorluğu, şüphe yok ki, mimârîde de diğer

---

68 Boğaziçi'nde Târih, z.127.

69 İstanbul Geceleri, s.85.

70 Abide Şahsiyetler, s.41.

sanat kollarına muvâzî seyir tâkip edecekti." [71]

"Fakat Türk mimârîsi, farazâ gotik eserlerdeki tezyinatın, mimariyi zayıflatması gibi tereddütlü bir zemin üstünde kalmamış, plan kuvveti ve sadelik yanşı içinde kıvam ve karar bulmuştur." [72]

Bir dünya görüşü ve hayat felsefesinin cemiyet şartları içinde kalıplanıp ifâdelenmesi demek olan mimârî'nin bakış açış içinde, mekânlar tanıtılırken; mesken psikolojisini halleden eski mimari geleneği de tespit edilip, ilgili evler bu geleneğin ışığında tanıtılırlar.

c- Resim

Sâmiha Hanım'ın eserlerinde İstanbul, idealleştirilerek, güzel bir görüntü olarak verilirken, kelimelerle resim yapan bir ressam yazarın, büyülü fırça dokunuşları, renkleri, çizgileri, ışıklar ve gölgeleri ile biçimlenerek kimi zaman empresyonist, kimi zaman klâsik tablolar halinde ortaya çıkar. İstanbul medeniyetini yapan değerler hep resimin bakış açısı içinde tasvir edilir:

"Güneş, İstanbul'un üstüne düşmüş de mürekkâbatı etrâfa sıçramış gibi, şehri bir ateş ve bir renk ummânına batırmıştı. Aldan mordan, sarıdan turuncudan yuğurulmuş bir pembe buğu, o kubbeler ve minâreler diyârından tâ bize kadar uzamış, bizi de içine almış, ayak seslerimizi bile yadırgatacak bir sükûn ve saygı tekliffini de sanki kanatlarında getirmişti.

Bilmem ki, sarı yosunlu kayanın üstünde ne kadar kaldık? Tekrar aşağı inmeğe başladığımız zaman, artık İstanbul, kundaklanıp beşiğine yatırılmış bir çocuk gibi, sisten yorganına sarılmış, baş ucuna da yıldızdan kandilleri yakılıp bırakılmıştı." [73]

d- Edebiyat

Anlatımında bir stilist olan Sâmiha Ayverdi, söze dayanan san'atların bütün imkân ve donelerinden faydalanmasını bilmiştir. Eserleri taranacak olursa, "Sâmiha Ayverdi'nin Türk Edebiyatı Tarihi" adı altında bir çalışma ortaya çıkabilir: Tasavvuf Edebiyatı; Halk Edebiyatı özellikle de Türk temaşa sanatı ve Karagöz; Divan Edebiyatı; Tanzimat Edebiyatı'ndan enstantaneler; Fars Edebiyatı'ndan seçmeler söz konusudur. Genelde eserleri şiirlerle

---

71 Boğaziçi'nde Târih, s.22-23.

72 İbrahim Efendi Konağı, s.124.

73 İstanbul Geceleri, s.189-190.

yaldızlanıp, atasözleri ile mühürlenirken, uygun anekdotlarla, mitolojik aktarmalarla mânâ derinliğine ulaşılır.

Çağrışım dünyâsı yoğun olan, bir şahsiyet ve yerli renk kazanmış kimi kelimelerin de ruhî ve fizikî portreleri tespit edilip dünyâları tanıtılır." Eskiden devlet teşekkülleri içinde çalışan bu memur sınıfını "kâtip" kelimesiyle isimlendirmek âdetti. Zaten halk psikolojisinde "Kâtip" lâfzının çok geniş ve popüler, aynı zamanda sevimli olan mânâsı çok derindi. Hatta medhedilmek istenene "kâtip gibi yazısı var" ifâdesinden yana zengin olana "kâtip gibi konuşuyor". Bilgi ve talâkat ölçüsünde de "Kâtip gibi adamdır; kâtiplikte şsizdir" "Yollu hükümlerle, hüner, bilgi anlayış ve irâde örneği olarak hep "kâtip" misal gösterilmişti.

Bu kelime edebiyatta, hattâ mûsikî tarihimizde bile ayağını basmış bir eski âşina değil midir? Hele eski devirlerin piyasa şarkılarından:

Üsküdar'a gider iken aldı da bir yağmur
Kâtibimin setresi uzun eteği çamur...

diye başlayıp her mısrasında bir başka tamamlayıcı çizgi ile, kâtibin zerâfeti, giyinişi, tavrı ve edâsı âdetâ resmedilerek, buna kıvrak, akıcı bir beste de bulan espirili halk sanatı, kâtip kelimesini kullanmak için, günlük ve cârî hayatta ona daha ne canlı mevkiler vermişti.

Dedelerimiz binip mesîrelere gittikleri yarım ay şeklindeki yuvarlak zarif arabaların ismi "kâtip odası" idi. Belki genç, şûh, mûzîp fakat hünerli ve sanatkâr bir kadının oya çeşitlerine kendi icâd edip ilâve ettiği bir oyaya "kâtip çimdiği" diye taktığı isim, şahsî bir hâtıranın hudutlarından ne kadar aşkındı.

Evleneceği duyulan bir adam hakkında ilk sual "asker mi, kâtip mi? denmesi, her sivilin aşağı yukarı kâtip olması ihtimâlini hâtıra getirmez miydi?" [74]

"Kâtip" kelimesinin yukarıda çizilen portresinde de görüldüğü gibi, kelimenin çevresinde iç içe bulunan hayaller, kişilerde uyandırdığı duygular, anlamında bulunan unsurlar ve anlam çerçevesi yanında, popülaritesi de verilir; kavramsal muhtevâ yanında, kelime ile birlikte gelen özel ve genel tasavvurlar, duygu değeri ve ruhî unsurlar da tespit edilir.

---

74 İstanbul Geceleri, s.166-167.

Kelime ile birlikte gelen duygu ve ve tasavvurlar; kelimenin gerçek değeri dışında kalan değerlerden, çağrışım ve uzak çağrışımlardan, değişik kavram birleştirilmelerinden, yeni bağdaştırmalardan; anlam olaylarından; uyaktan faydalanılarak çoğu zaman söz şiire dönüştürülür.

"Tundan tuna gitmeyi, renkten renge girmeyi, senden değil derlerse, ya ben kimden öğrendim?

"Yetmiş iki milletle, yetmiş türlü mezheple, izzet zillet mihnetle, vahdet hasret hicretle, hasret hasret hasretle, haşr neşir olmayı, senden değil derlerse, ya ben kimden öğrendim." [75]

Hatta Sâmiha Ayverdi'nin fikrî yazıları okunurken, okuyucuda, kendisindeki benzeri duygular uyandırılıp, heyecanlandırılır. Bunun için de, etkili kelimeler seçilir. Sonuçta O'nun dili : "Heyecan dilidir" hükmüne ulaşılır: "Ey insaf, seni neden kaybettik? Ey mâzî, seni neden unuttuk? Ey güzellik, seni neden tepeledik? Ey sevgi, sana neden yüz çevirdik?"[76]

Kelimelerin güzel ve etkilileri bilinçli olarak seçilirken; sözün dile getiremediği duyurulmaya çalışılır: "Kaplumbağa, yumurtalarına gözlerini diker ve yavrularını bu sûretle çıkarırmış derler. Şerîat de tam mânâsı ile mutlak hakikati hâmil bir cevher külçesidir. Eğer bu lâhûtî varlığa kalb gözü dikilirse, hakîkatın inkişâfı başlar. Cihan birlik cihânıdır. Kesret, çokluk ise birliğin ışık dalgaları, vahdet kesretin beşiği, tasavvuf da bu zevki anlayıp tadmak ilmidir." [77]

Aynı alan içinde yer alan kelimeler bir zincirin halkaları gibi birlikte kullanılır: "Ağaç sevgisi iliklerine işlemiş Türk zevki, Boğaz dağlarını, kestane, meşe, karaağaç, gürgen dışbudak, ıhlamur, akasya ve erguvanlar ile doldurmuş; vâdilerini, karaçalılar, kocayemişleri, pırnallar, yaban gülleri, katır tırnakları ile bezemişti. Bu ormanların ve koruların içinde, mevsimine göre sülün, keklik, bıldırcın, tavşan, üveyik, karatavuk, güvercin avlanır; pırnallı vadilerde bülbül ispinoz, iskete, serçe, filurya, saka, baştankara eksik olmazdı."[78]

Tasvir, gösterme ve anlatmalarda edebiyat terimlerinden faydalanılır. "Haliç'in, saraylar, köşkler, yalılar ve kasırlarla giyimli kuşamlı kıyılarında, bir canlı şiirin tek mısrası imiş

---

75 Hanc, b.30.

76 İstanbul Geceleri, s.99.

77 Bir Dünyâdan Bir Dünyâya, s.79.

78 Boğaziçi'nde Târih, s.56.

gibi, Sütlüce sâhiline çizilmiş olan Ebussuud Bahçesi ile Boğaz'ı tepeden gözleyen Fındıklı Bahçesi, birer küpe misâli, şehrin iki ayrı kulağına takılmıştı." [79]

"Amma Boğaziçi şiirin şâh beyiti olan; piyâdelerdi." [80] "O devirlerde ibâdethâne demek, içtimâî hayatı bütünüyle düşünüp cevaplandıran bir manzumenin şah beyti demekti. Bu bakımdan Üsküdar topraklarında daha ne medreseler ne çeşmeler ne mektepler ne câmiler vardır ki, "tahrîri melâl" verdiği için söyleyip saymaya uğraşmamak belki daha doğru." [81]

İstanbul'un kimi semtleri temsilcileri olan yazar ve şairleri ile tespit edilir: "Bebek-Rumeli Hisarı zirvesinden denize doğru süzülürken karşımıza bir zarif köşk daha çıkar: Aşiyan. Çok zaman Tevfik Fikret adıyla yanyana zikredilen Aşiyan.

Bu zevkli şâir, mısralarına sesi, sözü, âhenk ve zarâfeti toplamasını bilen sanatkâr, aruz atına ustaca binen bir süvârî, vezin ve kafiye dizgilerine hâkim oluşu ile sanatı, tasarrufunda tutmasını bilen adamdır. ..." [82]

Sonra Ayverdi'nin kültürüne kaynaklık eden babasının selamlık odası sohbetleri anlatılırken bu oda bir edebiyat mekânı olarak tespit edilir.

9- Dini Hayât ve Tasavvuf

Sâmiha Ayverdi, İstanbul Medeniyeti'nin yaşandığı ve Türk-İslâm Kültürü'nün bir sentezini yaşatan konakta âile muhîti içinde kendi kendini yetiştirdi. Fakat Sâmiha Ayverdi nin asıl rûhî ve mânevî gelişmesi Kenan Rifâî'nin irşadları ile olmuştur.*

Milli kaynaklarımıza inilmesinde, tarih ve edebiyat kültürü edinmesinde kendisine temel bilgileri Kenân Rifâ'i vermiştir. Sâmiha Ayverdi, Dayısı Server Hilmi Bey'in Galatasaray Lisesi'nde arkadaşı gönül-deşi olan Kenân Rifâ'iyi çocuk yaşında tanımıştır. Kenan Rifâ'i'nin tasavvuf etrafında formüle olan görüşünü talebesi Sâmiha Ayverdi şöyle özetler: "Kenan Rifaî devrinin anlayışını irfan seviyesini olduğundan bir adım daha ileri götürmek, insanlığın yüzünü ferdî dert ve davalardan menfaatlerden kurtararak kitle namına

---

79 a.g.e., s.90.

80 a.g.e., s.47.

81 a.g.e. s.388.

82 a.g.e. s.211.

* Ken'an Rifâî hakkında bilgi için bkz.: Sâmiha Ayverdi, Nezihe Araz, Safiye Erol ve Sofi Huri tarafından hazırlanan (Kenan Rifai ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık, İstanbul, 1951, 509 sahife) kitap.

ve onun menfaatleri yolunda kullanmak, beşeriyeti yekpare bir bütün ve ferdi bir bütünün yalnız bilkuvve değil bilfiil de bir parçası haline getirmek ve ferdin gözünü, gönlünü, elini, dilini küçük zaaf ve zevklerden kurtararak ona en güzel, en doğru, en iyi olan kemalin, mütealin hasret ve iştiyakini aşılamak istiyordu... Kitle üzerinde yapmak istediği operasyonda insanları evvelâ kendi kendileriyle barıştırmayı, sonra da cemiyetle olan münasebetlerindeki âhenk ve adaleti tesis etmeyi ilk adım olarak kabul etmiştir.

Bunun için de karıncadan Süleyman'a, her yaradılmışı sevmiş, saymış ve bu ihtiramda çokluğun bir perde, birliğin asıl oluşunu görüp göstermiştir. ..... Bizce, onun asıl yaptığı iş insanlığın zuhurundan beri terakküm eden malzemeyi, çerden çöpten temizleyip kendi şahsiyeti sözgecinde, yani bir manada 20 inci asrın kritik gözünden geçirdikten sonra yeni şartlara ve yeni vaziyetlere göre şekillendirilip kıvama getirilebilmesidir." [83]

Dost'un eserleri insanlardı. Karşısına aldığı istidat sâhiplerini, bir cevâhirci hüneri ile işleyip, her birinden âbideler vücûda getirmekte tekti, eşsizdi." [84]

Sevgi ahlâkı diye adlandırabileceğiz Dost'un ahlâkı ile mizacının en bariz özellikleri de şu cümlelerle tanıtılır: "Dost'un, insanlarda gizli ve gömülü kalmış istidat ve güçleri uyandırıp açığa çıkararak işler hale getirmekteki üstün sezgi ve mahâretinin bir benzeri yoktu. Belki sâhibine dahî mâlûm olmayan, tohum halindeki derunî kuvvetleri, zorlamalara, tazyiklere başvurmadan, sevgi ve iman kıvılcımı ile uyandırıp, meş'ale haline sokuyor, böylece de, nice uyuklayan iç kuvvetlerden âbideler meydana getirerek beşeriyete hediye ediyordu. .. Dost'un kütleleri tevhid anlayışında birleştirmek ve uyandırmak yolunda kullandığı harç, sevgi ve imandı vesselâm." [85]

Bu durumda Sâmiha Ayverdi, Kenân Rifâî'nin maksat ve gayesinden metodik bir şekilde haberdar olan şuurlu bir zümre içinde yer almakla kalmamış, davasının aktarıcısı, savunucusu, mücahiti ve öncüsü olmuştur. Kenan Rifâî'nin talebelerinden Meşkûre Sargut*, Sâmiha Ayverdi'yi İNSAN--I KAMİL olarak vasıflandırır. Sâmiha Ayverdi, ilâhî rahmet olarak yaşamaktadır. Etrafına dâima iyilik, hayırseverlik, yardımlaşmayı öğretir. Umûmun hayrına olan her türlü işleri yılmadan yerine getirmek ve cemiyeti tekâmüle sevketmek

---

83 a.g.e., 105.

84 Dost, s.35.

85 a.g.e., s.45.

* SARGUT, Meşkûre: İNSAN-I KAMİL, İstanbul 2 Mart 1984. İki Sahifelik fotokopi halinde bize elden verilen bu yazı, çalışmamıza eklidir.

hususunda hiç bir aksama göstermeden gayret kuşağını beline kuşanmış olan hâlis bir insandır. İnsan'ı Kâmil'dir. Hocasının emeklerinin ve nefeslerinin bir tekini bile dahi zâyi etmemiştir. Dağarcığında bulunan ilim, irfan, edep, hikmet, feyz ve muhabbeti, sebil hâlinde, cemiyete dağılmaktadır. Etrâfına ve elinin değdiği her yeri, her şeyi ihyâ etmektedir.

Hocasının elinde bir kalemdir ki; Hak ve hakîkatın müdâfii kesilmiştir. Hocasının elinde bir neydir ki; Hakk'ın sesini, her yerde ve her zaman muhteşem nağmelerle duyurmuş; kulaklarındaki beşerî paturtuyı izâle etmiştir. Sâmiha Ayverdi, Hocamın mânevî haşmetini ve azametini aksettiren bir ayna olduğu için o aynada görülen nakış, İnsan-i Kâmil nakşıdır... gerek tarihi bilgisi, gerek tasavvufî anlayışı, gerekse şahâne san'atı ile cemiyeti dalâletten ve zulmeten hidâyete ve aydınlığa çağırmaktadır. Onun sesine kulak vermek bahtlılığına erenlere ne mutlu... Ve o ayna karşısında kendini süsleyebilenlere ne mutlu...

Kendisi ile yaptığımız bir mülâkatta* Mürşîd'i Ken'an Rifâî'ye dair sorularımızı şöyle cevaplamıştır:

S.: - Ken'an Rifâî ile münasebetlerinizi anlatır mısınız?

C.: - Hayâtımın bütününde sârî olan ve cârî olan bir gerçeği ne kalemin ne de kelâmın dile getirmesi muhâl olduğuna göre, sadhezar hamdolsun ki bu Efendi'ye bende olmak nasîbi ile taltif edilmiş bulunuyorum.

S.: DOST (Ken'an Rifâî) tan Siz'e intikâl etmiş yazı malzemesi var mı?

C.: Baştan aşağıya.

S.: İrfan Paşa* tarihtir, milli kültürdür, geçmişin hâlde devam eden yönüdür. O, eserleriyle Aliye'yi şekillendirmekte ve Aliye'de yaşamaktadır. Aliye yaşadığı zaman dilimi içinde İrfan Paşa'yı arar. İrfan Paşa Aliye'de yaşlı olan Dr. K. da varlığını sürdürmektedir. Dr.K. ve İrfan Paşa Ken'an Rifâî olabilir mi?

C.: Olabilir.

S.: Mesihpaşa İmamı'nda Marangoz Tahir'i aydınlatan DOST?

C.: Evet (Ken'an Rifâî kasdedilmektedir.)

Görülüyor ki, Ken'an Rifâî'nin Sâmiha Ayverdi üzerinde derin bir te'siri vardır. Hatta

---

* İstanbul, 2 Ağustos 1987'de Yazar ile yaptığımız mülâkat. Mülâkatla ilgili sorular kendilerine yazılı olarak verilmiş, cevapları da yine yazılı olarak alınmıştır. Yirmi altı sorudan üçü cevapsız bırakılmıştır. Üç daktilo sahifesi halindeki mülâkat metni çalışmamıza eklenmiştir.

* Batmayan Gün romanının şahıslarından.

buna, hoca-talebe; mürşid-mürid münasebeti de diyebiliriz. Yeri geldikçe işaret ettiğimiz gibi Ken'an Rifâî Yazar'ın roman, hikâye ve mensurelerinde tip, karakter, ilham kaynağı olarak da görülmektedir. Hattâ bir mânada Sâmiha Ayverdi'nin hayatına yön veren de O'dur. Ken'an Rifâî'nin ölümünden sonra O'nun davasını devam ettirmiş ve fikirlerini yaymıştır. Sâmiha Ayverdi'nin 'ruhî akrabaları' O'nu Ken'an Rifâî'yi yansıtan bir ayna olarak idrâk ederlerken; O da "Ben yok kalem var." [86] sözü ile kendini Hocası'nın elinde bir kalem olarak görmektedir.

16 Yaşında bir kaymakamla evlenen Yazar, düşünce, duygu, yaşama tarzı yönünden anlaşamadığı eşinden, beş yıl sonra ayrılmış; ve o günden sonra hayatını hep tetkik ve tetebbu ile geçirmiştir. Nitekim bilgi birikiminizi nasıl elde ettiniz?"[87] sorusuna verdiği cevap bu kanaatimizi kanıtlamaktadır. "Araştırıcılık, dikkat ve fikri takip." Bu evlilikten, bugün tehzip san'atında yurt içi ve yurt dışında açtığı sergilerde şöhret yapmış Nâdide adlı bir kızı ve ondan da Ergün Göze'nin damadı mimar olan Sinan ve bir de kız torunu vardır.

10. Doğu-Batı Kültürü

Sâmiha Ayverdi'nin eserlerinde, nakiller yapılarak veya tenkit edilerek geçen isimlerin bir kısmını buraya aktararak, O'nun Doğu ve Batı dünyasından kimleri tanıdığını da belirtip, kültürünün zenginliğini de göstermek istiyoruz: Mevlâna, Yunus Emre, Bâkî, Dede Efendi, Mehmed Akif, Yahya Kemâl, İkbâl, Nihat Sâmi Banarlı, Ömer Hayyam, Fuzulî, Hâfız, Sâdi, Beyazid-i Bistâmî, Mimâr Sinan, Tâcîzâde Cafer Çelebi, Ebülfedâ, İbn-i Batuta, Peçevili İbrahim Efendi, Tarihçi Dursun Bey, Aşık Paşazâde, Muhiddin-i Arabî, Buda, Şems-i Tebrizî, Molla Cami, İbn-i Rüşd, İbn-i Haldun, Dört Halife, Ahmed'er Rifâî, ... otuz altı Osmanlı Sultanı, Namık Kemâl, Ziyâ Paşa, Abdülhak Hamid, ... Özellik ile Mevlâna ve Mesnevi üzerinde durduğu, Yunus Emre'ye ayrı bir yer ayırdığı dikkatleri çeker.

Batı kültüründe ise şu isimleri verebiliriz: Pierre Cornaille, Sokrates, Mark Aural, Durkkeim, Shakespeare, Diyogenes, Bergson, Eflatun, Proklos, Pisagor, Hume, Diderot, Denis, Antonios, Bertrand, Russel, Villiem Blackm, Frankler, Gustav Le Bon, Voltaire, Heine, Villion, Gibcon, Rembrant, Hammer, Seely, Deny, Dr.Stanoye Stannoviteh, Kostantin Profigenet, Gibb, Stephan Zweig, Lady Montaque, İncil, Tevrat, Zebur, Kuran.

---

86 a.g.m.

87 a.g.m.

Öte yandan yazar, Scepticisme, Ateisme, Positivisme, Pragmatizme... gibi felsefi akımları da roman kahramanlarını konuşturarak özetler. Yine romanlarında, Naturalizm, Romantizm ile ilgili tespitler de yapılır.

Dikkat edilirse, eserlerinde geçen bu isimler O'nun bir Doğ-Batı sentezinden yana olduğunu göstermektedir. Bu konudaki: "Doğu-Batı sentezi hakkında düşünceleriniz? Eserlerinizi bu sentez etrafında izaha çalışmak sizce hatalı olur mu?" sorumuza: "Farklı medeniyetleri aynı teknede karıp karıştırmak böylece de bu terkipten hayırlı bir dül almak, Türk-İslâm âlemine yeni bir ufuklar açmak olacağından bundan müstağnu olunmaz." cevabını vermiştir. Bu cevap da gösteriyor ki, Sâmiha Ayverdi, Doğu-Batı ayırımı yapmadan "araştırıcılık, dikkat ve fikri takip ederek" bir bilgi birikimine sahip olmuş ve bu bilgi birikimini 'DOST' dediği Ken'an Rifâî'den intikâl eden malzeme ile yoğurup şekillendirmiştir.

"Küçük yaşımdan beri edebî eserlerde durdum. On yaşında iken bile polisiye romanlara tahammül edemezdim. Hiç bir şeyin tam olarak tesiri altında kalmadım. Ancak okuduklarım şahsî bir terkip halinde uzun bir fabrikasyondan sonra benden dışarı fırladı diyebilirim." [88] Mesnevî, Divan-ı Kebir... Ve her şey.." diye dile getirdiği kültürünü yapan kaynaklara: "Mümkün olduğu kadar dünya edebiyat ve fikir cereyanlarını takip ederim. Amma şarktan vazgeçemem. Muhiddin Arabî, Sadi, Hafız Şirazî.."yi de ekleyerek, kendisini Şark'a sevkeden âmili de açıklar: "Bir insanda kendi manasını konuşturabilmek için, onu kendisine talim edecek bir üstada muhtaçtır. İnsan kendi kendine herkesden yakın olduğu halde, en uzak olduğu kıymet yine kendisidir. Binaaneleyh kendini kendine gösterecek bir hocaya ihtiyacı vardır. Bu en büyük zarurettir." [89] San'atçı burada hocasının ismini vermediği halde yıllar sonra bu mürşidin ismini her defasında söylemekten kaçınmaz; bu yol gösterici şahsiyet Ken'an Rifâî'dir. Talebe, bir ruh fatihi olan Dost dediği hocasının yaratıcı şahsiyetini: "Dost'un eserleri insanlardı. Karşısına aldığı istidat sahiplerini bir cevahirci hüneri ile işleyip, her birinden âbideler vücûda getirmekte tekti, eşsizdi." [90] sözleri ile belirtir.

Fransızcayı iyi bilen yazar, Arapça ve Farsça metinlere de aşinadır. Bir ara gençliğinde keman çalışması yapmış, ve klâsik Türk Müsikisini yakından tanıma fırsatını bulmuştur.

---

88 Kendimir: Kıymetli Hocamız Sâmiha Ayverdi Diyor ki, Edebiyat Alemi, 14.7.1949.

89 a.y.

90 Dost, s. 35.

Nitekim O'ndaki musikî kültürünü eserlerinden tespit etmek mümkündür. "Güzel san'atlarla ilişkiniz?" sorusuna da: "Tabiat bir güzel san'atlar mektebi olduğuna göre, bütün yaradılmışlarda bir güzellik aramaktan daha tabii ne olur?" demiştir. Gerçekten de eserlerinde, resim, mimârî, musikî, edebiyat, hat, mühürcülük san'atlarından gelen motif ve terimlere çok yer verildiği görülür.

Bütün yerleşik hayatı İstanbul'da geçen Yazar, Şehzâdebaşı, Çamlıca, Anadolu-Hisarı, Beylerbeyi, Erenköy, Çarşamba; bugün oturduğu Fatih gibi semtlerde kalmış ve çok sevdiği bu şehri tarihi içinde tanımıştır. Bu sebeple de eserlerinde merkezî mekân olarak İstanbul'u tespit etmiştir. İstanbul, hâlk daha çok geçmişteki görünüşü ile ele alınmıştır. Yitirilmiş zamanın arayışı içinde olan Yazar, bugünden düne hicret ederek dünü bugüne taşımaya çalışmış; tasarlanmış, düzenlenmiş, geçmişle mistiğin karışımı bir dünyayı İstanbul'da yakalamıştır. Onun için İstanbul bütün hayatının geçtiği reel bir mekândır da. Bütün eserlerinin ortak noktasını oluşturan İlâ-i Kelimetullah bildirisi İstanbul Medeniyeti'nin yaşandığı bu atmosferde şekillenmiştir: "Üstünde yaşadığımız yıldızın da, bütün yıldızların, evvelin âhirin, sâhirin bâtının efendisi ile biliş tutup onun yâr-i gar olmak gibi birlik cenneti varken, kesret cehenneminde demir atıp kalmak reva mı?" [91]

Sâmiha Hanım'ın ; tabiatı, kendini, insanı bir kitap olarak okuyup anlamaya çalışması da eserleri için zengin bir stoff oluşturmuştur." Devletlim ! evvelâ karşıma şu kâinatı kitabını açtın ve:

- Oku ! dedin.

Ben, acemi fakat çalışkan bir talebe gibi, onu kelime kelime hecelemeğe başladım. Dostlarım buna şahittir. Bir kır çiçeğinde, bir çiğ tanesinde bir incecik şu sırlılısında, zevkte, tebessümde hep senin parmak izlerini görerek hızlı hızlı okuyor ve yanımdakilere söylüyordum.

Fakat bunlara, bu güzellikleri doymadan sahifeler karşımda dönüyor, bütün telaşıma rağmen, zahmette, meşakkatte, göz yaşımda ıztırabda gene senin dehana ve hünerine şahid oluyordum. İşte böylece de gece demiyor, gündüz demiyor, önüme ne gelirse okuyor, okuyordum.

Nihayet yorgunluğuma acımış mıydın, neydi? karşıma gelip bana dedin ki: -Kâinat kitabını okumak uzun sürer; kendi kitabını oku!

---

91 Rahmet Kapısı, s. 238

Bu, o büyük kitabın hülâsası idi; onu da güzelliklerden çirkinliklerden, zevklerden, acılardan izler, eserler, görüntüler vardı. Belki hakikaten bu, ötekinden küçüktü; ancak kâinat kitabına sığmayan büyüklükler buna sığmıştı.

Şaşırmıştım. Ben bunu, bu karmakarışık, sökülmez, ezberlenmez çetin kitabı nasıl okurum, diye düşünürken, gene karşıma geldin ve bana:

-Kendi kitabını okumak uzun sürer, beni oku! dedin.

- Seni mi, devletlim? Acaba bu cihanda seni okumuş kim vardı ki ben bu bahtiyarların arasında sayılayım? Benden bir olmazı istemekle, beyhude didinip tebah olduğumu mu istiyorsun? diye haykırdım.

O zaman tekrar yanıma geldin, Hayır, hayır.. yanıma gelmek te ne demek? Gözüm oldun, dilim oldun, tenimdeki canım oldun ve bunları, benim yerime kendin okudun." [92]

Bütün bu kaynaklardan edindiği bilgi ve zevkle eserlerini kurarken, dilin zaman içinde kazandığı anlam ve ses değerlerini iyi kollar; dille ilgili unsurlar arasında sürekli bir seçme ve ayıklama yap tığı da dikkatlerden kaçmaz. Bu konuda birikim ve sentezden hareket ederken, sözün anlamlarına ferdî bir renk de katar. Zaten O'nda birçok kelime sembol olarak kullanılır. İmparatorluk Türkçesi ile yazan Sâmiha Ayverdi, bu Türkçeyi inciten yöre ağızlarına tahammül edemez; bu tür konuşmaları bir eksiklik olarak nitelendirir:

"Rumeli ile başlayan Rumeli ile devam eden ve Rumeli ile biten acılı bir sohbetten sonra, nihayet kahveci bir rüyâdan uyanırcasına kendine geliyor ve (a) nın başına (h) harfi ilâve ederek tatlı bir Rumeli telâffuzuyla: -Kahve mi, çay mı, hayran mı istersiniz? diye soruyor." [93]

Çoğu zaman dilimize girmiş yabancı kelimelerin halk ağzında söylenişleri asullarıyla birlikte tespit edilirken, ilgili konuda yakınlarının uyarıları da aktarılır:

... dayım, zarif ve nâzik huyu ile bana doğru eğilerek: "Sâmihacığım, bak nasıl ki ney üfleyene neyzen diyor isek, boru çalana da borizen denir. Halk ağzında bu, gide gide borazan olmuş. Peki kabul edelim olsun varsın. Ama bir daha kimsenin yanında borazan çalınıyor diyerek yanlış konuşup mahçup olmayalım. Çalınan borudur, çalan borazandır." [94]

---

92 Yusufcuk, s.3-4.

93 Hatıralarla Başbaşa, s.46.

94 Rahmet Kapısı, s.217.

E. YAZI HAYATI

1. İlk Yıllar

Sâmiha Ayverdi; "Bana ilk defa yazma arzusunu ilham eden şey nedir bilir misiniz? Bir gün prensip ve duygularıma hiç uymayan bir kitap okumuştum. Bu kitabı okur okumaz, orada kanaatime aykırı gelen şeyleri reddedebilmek için kaleme sarıldığımı gayet iyi hatırlıyorum." [95] derken, edebî ve fikrî ihtirasını harekete geçiren itici gücün mahiyetini anlatmış olur.

İstanbul Ansiklopedisi'ne verdiği cevapta, eserlerini yazdıran saikayı şöyle açıklar. "Toprak altına gömülmüş bir tohumun zamanı gelince inkişafı nevinden, günün birinde kendimi bu tarlada sürmüş bulduğum zaman buna ben de şaştım, ezel tasarrufu beni o tarlanın bir köşesine götürmüş olabilir; fakat onun sürüp gelişmesinin saiki, lütfeden de benim sırrım olarak yine ben de kalsın." [96] Bu açıklamada dikkatimizi çeken: edebiyat dünyasının, bir tarla olarak simgelendirilmesi, sanatçının da bu tarlada bir sürgün mertebesinde bulunmasıdır; bu sürgünün sürülüp gelişmesinde saik ise, bizce Kenan Rifâî olmalı.

İlk yazınız? sorusuna: "Denize bıraktım." karşılığı da oldukça anlamlıdır: (attım değil 'bıraktım') Böylece Yazar, edebiyat denizine ilk damlasını karıştırmıştır. Uzun yıllarını Hocası Ken'an Rifâî'nin notlarını yazmak ve derlemekle geçirerek, O'nun terbiyeci irşâd ve kabiliyetini, sevgi ahlâkını da kendinde göstermiştir.

Sâmiha Ayverdi, kendi kendine sorduğu: "Niçin yazıyorum? u da şöyle cevaplar: "Niçin Hepsinin içine yağmuru toplıyan bir çocuk gibi, bu akıp giden selin altına neden ben de testimi koyuyorum? Bahusus bu zavallı kaba bir tekme vurup kırmak istediğim halde, elimi ayağımı tutan da kim? söyle bari ona su boşaltanın kim olduğunu söyle!

Bilirim her zaman ben sorucuyum, sen de susucusun. Hakkın var. Bu hitap yetmez sorguların karşılığı söz olmaz ki.. Zaten hangi kelâm, hangi sırrın düğümünü çözmüştür? Neden acaba bunu bilirim de gene de sorar, sorarım? Gecenin sisleri çimenlerin kulağına çiğ tanelerinden küpelerini takarken, nasıl onlar bezentilere karşı koyamıyorlarsa, ben de her gecenin seherinde yüreğimin her bir telini bir sorgu damlacığının aşağı çektiğini

---

95 Güngör Selahattin, Sâmiha Ayverdi İle Bir Konuşma, Ekspres, İstanbul, 5 Nisan 1952.

96 İstanbul Ansiklopedisi, Sâmiha Ayverdi Mad. s.1664. niçin yazıyorum?

görürüm."[97]

Nasıl yazar? sorusunun cevabını yine sanatkârdan öğrenelim: "Şu genç adam yazı yazarken kalemlerini çok basturır ve çok kırar. [98] görülüyor ki sanatkâr yazarken kesif bir yazma ihtirası içindedir.

Sâmiha Ayverdi, 1937'de Aşk Bu İmiş romanı ile, yazı hayatına sanat eseri vererek girmiş; 1950'lere kadar bu tutumunu devam ettirmiş; daha sonra da fikrî yazılara yönelmiştir. Bu yönelişte gazete ve mecmualara da yazı yazmasının rolü olsa gerek. Ayrıca, Hocası Kenan Rifâî'den üstlendiği "İlâh-i Kelimetullah" davasını da ön planda yürütmesi söz konusudur. Gazete ve mecmua yazarlığı onun ferden cemiyete doğru açılmasına zemin hazırlamıştır. Cemiyetimizle ilgili olup da ele almadığı mesele yok gibidir. Yerine göre, anma günlerinde, eğitim ve öğretime, âile ve kadına, toplumsal yardımlaşmaya, gençlik problemlerine, Türkçülük ve milliyetçiliğe, siyonizme, İslâmi hareketlere, dile, azınlıkların ticârî zihniyetlerine... ve bunlara benzer çeşitli konularla ilgili yazılar yazmış, konuşmalar yapmış, gerektiğinde bu konularda kanaat ve tekliflerini bildirmiştir.

Yazı hayatının ilk yıllarında (1938-1950 arası) tasavvuf ve ilâhi aşkı konu olarak işleyip ve davasını yürütmek için eserler veren Sâmiha Ayverdi, 1951'e kadar -Son romanını 1948'de vermiştir- derunî dünyasına tesir eden, şahsiyetini yoğuran Hocası Kenan Rifâî ile karşı karşıyadır. Bu devrede roman, hikaye, mensur şiire ağırlık veren sanatkâr; edebî neviler bakımından birliğe doğru yol almış, bu eserlerle şahsiyetinin ve dünya görüşünün de sentezini oluşturmuştur.

Kandemir'in, Sâmiha Ayverdi'nin yazı hayatının ilk yılları ile ilgili tespitlerine göre, Sanatkâr'ı bir hamlede roman yazmağa sevk eden sebeplerden birincisi, O'nun ilk mürebbi ve mürşidi olan Mesnevi, ikincisi ise, adını vermediği, duygu ve düşüncelerini rencide eden okuduğu bir kitap olmuştur. İlk edebî eseri, Aşk Bu İmiş romanının oluşumunu da Yazar şöyle açıklar: " "Subkonisyans uyanışları beni forme eden bir mistik havadır. İsanların da büyülenmesi için maddesiyle mânasının bir sulh ve anlaşmaya varması icap ettiğine kaniim. Bu kanaat bir sanat ihtiyaciyle karışınca bir eser meydana gelebilir." [99] Bu açıklama Sâmiha Ayverdi'nin bir ihtiras adamı olduğu belgelemektedir. İç hürriyetini kazanmış olan

---

97 Yusufcuk, s.7.

98 Yusufcuk, s.31.

99 Kandemir, Kıymetli Hocamız Sâmiha Ayverdi Diyor ki, Edebiyat Alemi, 17.7.1947.

Sanatkâr'ın şahsiyeti eserlerinde tanımladığı "hür adam" * kavramı ile aynileşmektedir. O, "Bütün kudretini konusu üzerinde yoğunlaştırır; ihtirasın ve aşkın kudretiyle ilmini iman haline koyan, fikrî fiille birleştiren, davasının gördüğü ahlâkî ve siyasî neticelere kadar inmek cüretini gösteren insandır; şekle değil tecelliye (emanation) ye bakar." [100] Sâmiha Ayverdi'nin roman kahramanları aşk konusunda kendilerini yok ederek "ölmeden önce ölmek" mertebesine yükselip, sonsuz birliğe ulaşırlar.

Sâmiha Ayverdi'nin ilk fikir yazıları -roman ve hikâyeleri dışında kalanlar- 1956-1957 yıllarında Havadis gazetesinde yayınlanmıştır.

2. Sonrası

Yazı hayatında, 1950'li yıllarda başlayan ikinci merhaleye girdikten sonra -ki, 1951'de Kenan Rifâî'yi kaybetmiştir- yavaş yavaş, yukarıda belirttiğimiz gibi, cemiyet meselelerine yönelmiştir. Konularının merkezinde artık cemiyet vardır. Bu cemiyetin öncelikle tarihî tekamülünün ele alınması gerekir.

a- Halk-ı Cedîd ve Bir Teklîf

Bir Halk-ı Cedîd'in geleceğinden umutlu olan Sâmiha Ayverdi, gerek sanat gerekse fikrî eserleri ile, yeni nesil üzerinde etkili olmak için sürekli yazar. "Bugüne kadar kitaplarımızın, memlekete bir hizmeti olması için Allah'ın gayret sarfettirdi. Bereket sekiz kitabımızdan hiç telif hakkı almamıştım. Amma sırf bu işle ekmek yiyen büyük kitle, fikir mahsûlüne, bir duvarcı, bir seyyar satıcı kadar karşılık almazsa, o memlekette irfana rağbet olur mu" [101]

"Allah'ın bir lutfu eseri olarak meydana çıkan o küçük kitap, İslâm âleminde, tahminin çok ilerisinde bir hoşnutluk hattâ sarsıntı ve şaşkınlık meydana getirdi. Müslüman coğrafyasının her tarafından gelen mektup ve haberler, istikbâl adına bir yatırım ve itici bir teselli mâhiyetinde... Bu vazifeyi veren ve yaptıran Allah'a hamd ü senâlar." [102]

---

* "Eski insanlar arasında hür adam çoğunlukta idi. Bir istiklâl, huzur ve hürriyet içinde yaşayan, böylece de, Allah'a ve insanlara karşı utanılıp çekinilecek bir iç ve dış bozuklukları olmadığı için rahattılar." Rahmet Kapısı, s.125.

100 ÜLKEN, Hilmi Ziya: Aşk Ahlâkı, Ülken Yay., 4.baskı, İst.1981.

101 Mektuplardan Gelen Ses, (İst. 22.3.1976, Patmos'taki torunu Sinan'a yazılan mektuptan) s.31.

102 a.g.e.,s.82. İktibasta söz edilen eser "Kölelikten Efendiliğe" kitabıdır.

cümlelerinde de görüldüğü gibi, dine yaklaşma, mazi ve halden alınan hızla geleceğe yönelme tarzındaki romantik tutumu O'nun göze çarpan yanıdır. Ele aldığı malzeme Osmanlı'dır. İslâm'a giden yol Osmanlı'dan geçer, onun için de önce Osmanlı'nın değerlendirilmesi lazımdır. Orijinal Türk san'atı da, bu malzeme içinde yer alır. Osmanlı'yı, kendi şartları içinde ayıklayıp devam ettirmeyi düşünür. O'nun romantizmi arkasında realizm vardır. Eserlerinde bir tez söz konusudur; bu tez 'madde-mânâ-insan' sentezi olarak tespit edilirken, mânâya öncelik ve hâkimiyet tanınır; sonra da bu sentezi, ferdten cemiyete, cemiyetten millete, milletten, bütün insanlık âlemine teşmil kılmak, tarzında yorumlanabilir.

Madde-mânâ-insan üçgeni içinde ise fikrini derinleştirip çok boyutlu bir hale getirir. Eserlerinde, dün yaşamış fakat bugün benzerine nadir olarak rastlanan tasavvur halinde bir insan vardır. Bu insan "Halk'ı Cedid"e örnektir. Bu Halk-ı Cedîd'ki, Garb'ın irfan ve medeniyetini de iyi bilen, gelişmiş bir Türk-İslâm terbiyesi ile oluşacaktır. San'atçının kendisi de yaşadığı devrin insanı değildir. Belki de tasavvur ettiği insan modeli kendisidir. "Ben yok kalem var" der. Gayesinin, belleğiği prensiplerini edebiyatın hemen her türünde vermeğe çalışmıştır. Yaşadığı dünyâda hep bir mânâ boşluğu bulmuş, eser ve konuşmaları ile boşluğu doldurmak istemiştir. Yirminci Yüzyılda yitip giden insanın arayışı içinde yazmış, konuşmuş, tasavvur ettiği insanla çevresinde ya da tarihte karşılaşınca da onu "Abide Şahsiyet" olarak göstermekten geri kalmamıştır. Halk-ı Cedîd, yitip giden medeniyetin de yeniden kurucusu olacak; böylelikle Türk-İslâm toplumunda Rönesans gerçekleştirilecektir.

Türk-İslâm toplumunda Rönesans'ı yapacak olan Halk-ı Cedîd'in zaman ana tarafından dünyaya getirilişi umudunu sergileyen Yazar, bir dirilişi inanmaktadır. Bu diriliş, uzak geçmişte kalan destan devrinin yerini bugün, iman devrinin almasıyla gerçekleşecektir: "Eski ve eskilik damgası taşıyan her şey ölmeğe mahkumdur. Ya ölmüş ya da ölecektir. Ölenin de dirilemiyeceğine göre bu dağılıp çürüyen bünyeyi bir yeni kalıbın içine dökmek, bir yeni nizamla yeni baştan inşa etmek gerek. Tıpkı durmaksızın kendi kendini yenileyen tabiat gibi, bir yeniden doğuş beklemek ve hazırlamak lâzım.

Ölmek dirilmek, eskimek, yenilenmek, kıyametin bir türlüsüdür. Onun için gözleri gönüllerine açık olanlar, "Halk-ı Cedîd"i biran görür ve yaradılış âleminin her lâhza bir

başka libâsa bürünüp bir gûnâ boy gösterişini seyrederler." [103]

Sâmiha Ayverdi, evreni, insanı ve Tanrı'yı tasavvuf perspektifi içinde ele alırken, târihî tasavvuf felsefesini çağımıza uygulamak ister. Bu perspektif içinde yetişecek olan nesil de 'Halk-ı Cedîd'dir."*

Aliye Cahitoğlu'nun: "Peki Türk sesisini ne şekilde yükseltecek? sorusuna: "Önce kaybetmiş olduğumuz müesseseleri, bugünün şartlarında yeniden ele almak lâzım. Tabiî bu sözün maziyi aynen getirmek şeklinde alınmaz, zaten mazi aynen ayağı kalkmaz. Memleketin bugünkü realitelerine uygun olarak taptaze bir diriliştir mevzu bahis olan." [104]

Sâmiha Ayverdi, Tanzimat hareketini gayesine ulaşmamış bir Türk Rönesansı diye adlandırırken; bu hareketin başarısızlıkla sonuçlanmasının sebebini, atılımın hızını, Türk'ün geçmişinden değil de Garb'tan alışı olarak yorumlar:" Halbuki Türk Rönesansı diyebileceğimiz Tanzimatın temelleri kurulurken bu iflasın üstüne geçirilen basma kalıp kaftanın adına Garplılaşma denecekti. Halbuki bizim Garplılaşmaya değil, oluş ve yükseliş devirlerimizin zihnî ve ruhî dinamizmini ihyâ etmeğe ihtiyacımız vardı. Zira o devirlerin Osmanlı İmparatorluğu, Yalnız Türkler için değil bütün dünya için örnek medeniyetin tâ kendisi idi." [105]

Yazar, Millî Kültür Mes'eleleri ve Maârif Davamız adlı eserinde Türk'ün Rönesansı'nı bir başka türlü ifade ederken, teklifinde kararlı olduğuna dikkatleri çeker: "Ve derinlerinde gizlenmiş (Burada Türk milleti kasdediliyor) olarak bekleyen millî cevheriyle yüz yüze gelip bir bâ'-ı bâ'del- mevf hamlesiyle, yeniden dünya nizamının içinde bir muvazene unsuru olmak imtiyazını elde edebilsin." [106]

b- San'ata Dair Düşünceleri

Sâmiha Ayverdi, san'at eserleri arasında sekiz roman bir de hikâye kitabı yayınlamıştır.

---

103 Boğaziçi'nde Târih, s.32-33.

* Halk-ı Cedid (خلق جديد) hem yeniden doğuş hem de yeni nesil, doğuşu gerçekleştirecek nesil, anlamında kullanılır.

104 CAHİTOĞLU, Aliye: Sâmiha Ayverdi, Kültür Hayatımız Mefluç Vaziyette, Yeni Haber, 25 Kasım 1986.

105 Millî Kültür Mes'elelerimiz ve Maarif Da'vâmız, (Yeni İstanbul Gazetesine verilen röportajdan) s.397.

106 a.g.e., (Kubbealtı Akademi Seminerlerinin Açılış Konuşması) s.186.

Roman ve hikâyelerinin itibarî dünyâsında yaşayanlar, kurmaca tipler değil, reel dünyâdan, san'atçının kendi çevresinden alınmışlardır. Hemen her romanında Hocası Ken'an Rifâî, bir başka isimle okuyucunun karşısına çıkarılır. Ateş Ağacı'nda "Cemil", Son Menzil'de "Ekmek Haydar", Yolcu Nereye Gidiyorsun da "Sinan" ... gibi. Yayınladığı sekiz romanının tarih sırasına göre incelenmesi, bize yazarın hayatındaki merhaleleri verecektir. Böylece bu kronolojik inceleme, cemiyet ve insanımızın geçirdiği, siyâsî, felsefî, dinî buhran ve değişiklikleri gösterecektir. Roman, hikâye ve mensurelerinin hepsi de mistik düşünceyi ifâde etmek bakımından özellik taşırlar. Bu konuda Necip Fazıl Kısakürek şu tespiti yapar: "Sâmiha Ayverdi, maddî eşyanın bittiği deri üstü hadiselerin tükendiği ve zâhir ufuklarının sona erdiği noktaya bitişik âlemin serden geçti bir meczubudur.

... her şeyin üstünde, samimiyetle malik olduğu cevher, (öteler) den ve (gizli) den ses alabilme değeri, şimdi onu kadın ve erkek romancılarımızın arasında bana birdenbire hafiflik ve basitlik ananesine zıd ve cins bir plânda gösteriyor." 107

İlgili san'at eserlerinde yan temi, nesiller arasındaki fikrî, his ve dünyâ görüşü bakımından oluşan ayrılık ve kopukluklar ve bu yüzden âilenin, cemiyet hayatının fizikî çözülüşüdür. Romanları arasında "seyyalevî" diyebileceğimiz mistik bir bağ vardır. Bu eserlerde içleri Yazar tarafından yönlendirilen ve yine O'nun his ve fikirleri ile beslenen bir terkip sezilir:

"- Şu mecmuada bir roman tâkîb ediyorum. Bilirsin, ben böyle şeyler okumam ama, geçenlerde bir dişçi arkadaşı kabinesinde beklerken içim sıkıldı da okumaya başladım. Ondan beri de tâkîp ediyorum. Fakat azizim, bu muharrirler ne der düşünceli adamlar...

- Ne gibi?

- Ne gibi olacak... düşünceyi bir mevzûa bağlamak kadar gülünç şey olur mu?

- Hislere de fikirlere de bir şekil vermek, îcâb edince elbette onları vak'anın içine yerleştirmekten tabiî ne olur?

- Ne garib mütâlâa!

- Ne demek istediğin anlaşılmıyor ki...

- İşine gelmiyor da onun için...

- Saçmalarına başladın gene. Ben muharrir miyim ki işime gelmesin?

---

107 Kısakürek, Necip Fazıl: Bir Kadın Muharrir, Son Telgraf, 21 Haziran 1942.

- Değilsin ama, hepiniz de bir muharririn duygularını vak'alar içine koyması, bağlaması gibi, hayatta kayıtlarınız, ölçüleriniz, hudutlarınız var.

- Meselâ senin karın, çocukların, inandığın saçma prensiplerin var."[108]

Mukaddes Kitaplar'dan, yerli ve yabancı şâir, filozof ve tarihin tanınmış devlet adamlarından ... alınarak 'epigraphe' (mühr) gibi kullanılan parçalar, eserlerinde 'birliğe', 'sentez'e yönelik bir özellik oluşturlar. Ki, bu özellik sayesinde biz O'nun eserlerini okurken Şark ve Garp kültürüne mensup san'at, ilim ve siyaset adamlarının isimlerini de öğrenmiş kültürümüzü zenginleştirmiş oluruz.

Yazar'ın, olay, eşya ve tabiatı kavrama, anlama mekanizması, mânevî âlemi (Au-delâ) ifâde edecek tarzda kullanmaya elverişlidir. Böylece iş hayatı, zaman zaman, eserlerindeki 'Tehvîd' bildirisi gibi vahdete ulaşarak bir seyyaliyet kazanan Yazar, hem ifâde vasıtalarını zenginleştirmiş, hem de eserlerinde, dıştan içe içten dışa giden bir yapı özelliğine yol açmış olur. Bu durumu müşahhastan mücerrede, mücerreden müşahhasa şeklinde de ifâde edebiliriz. Böylece hemen her eserinde mistik yolculuğa çıkan Sâmiha Ayverdi'nin eserlerinde temel noktalar, kültür tarihine, önemli kaynaklara, dinî, tasavvufî, psikolojik, sosyolojik, tarihî ve estetik araştırmalara dayanmaktadır. Yazar, öncelikle, his ve fikirlerini sorgularla tespit eder; tezatları gösterir; mukayeseler yapar; hükme ulaşır; tekrar mukayeselere geçer. Hep aynı fikir ve his, bir başka edebî türde, bir başka cümle yapısında, bir başka simgede çeşitli tonlarla karşımıza çıkarılır. İç derinliğinde ve dış dünyada yakaladığı sırların düğümünü çözmek için ilgili sorgular, zihnî mekanizmayı sürekli tenakkuz halinde tutar. İç derinliğinde ve dış dünyâda yakaladığı sırların düğümünü çözmek için kimi zaman kelimeler yetersiz kalır: "Kızcağız gene bilmez ki, bu ele avuca gelmez kuşlar gibi, kelimeleri, sözlerin zincirine bağlanmış hisler de, onları böylece tutup yakaladığımız zaman bize küser, güvenir ve bütün kudretlerini kaybederler. İşte bu yüzden o, vakit vakit yakalamak istediği kuşlar gibi, ele dile gelmiyen hislerini de tutup bir kâğıdın üstüne sıralayarak, gece perceresinin altına gelen sevgilisine uzatır. Lâkin kız, gönlü boşluğunda uçuşup öterken o kadar ateşli o kadar canlı olan duygularını bir kâğıda bağladığı zaman asla beyenmez. Onlar, içini yakan ateşin yanında buz gibi soğuk, cansız ifadelerdir." [109] : "ele avuca gelmez kuşlar"a benzettiği kelimelerin, söz zincirine bağlanmış hislerin yazıya dönüştürülmesi onların bütün

---

108 Batmayan Gün, s.77.

109 Yusufcuk, s.5.

kudretlerini kaybetmesine sebep teşkil eder. Durum böyle iken Sâmiha Ayverdi niçin yazar? Cevabını kendisinden alalım: "Niçin niçin yazıyorum? Tepsinin içine nisan yağmuru toplıyan bir çocuk gibi, bu akıp giden selin altına neden ben de testimi koyuyorum? Bahusus bu zavallı kaba bir tekme vurup kırmak istediğim halde, elimi ayağımı tutan da kim? Söyle bari ona su boşaltanın kim olduğunu söyle.

Bilirim, her zaman ben sorucuyum, sen de susucusun. Hakkın var. Bu bitip yetmez sorguların karşılığı söz olamaz ki.. zaten hangi kelâm, hangi sırrın düğümünü çözmüştür? neden acaba bunu bilirim de gene sorar sorarım? .... benim de sorgularımın tanelerini, bir cevabın beceriksiz eli derleyip hal edemez.

İnsan bana, şebnem, kendisini bir anda kurutacak güneşi beklediği gibi, ben de içimin esrar taneciklerini silip yok edecek o zuhurun teşnesiyim." [110] İç derinliğini kelimelerle dışa vurmak ve bir çocuk hayranlığı ve meraki ile nihayetsiz sorgularına cevap bulmak, böylece bitip tükenmeyen sırları çözebilmek umuduyla yazar. Bu çözüm için de sürekli iç beniyle diyalog içindedir.

Bir çocuk gibi sürekli soru soran, fakat, cevabını başkalarından beklemeden, kendisi arayan Sâmiha Ayverdi'nin eserlerinde bir fikir ve duygu yoğunluğu vardır.

San'atçının yaşadığı bir gecelik ruh hali, his dünyasında yeni bir ufuk açar; fantastik evrene doğru yolculuğa çıkmasına sebep teşkil ederek; O'nu san'atın gayesine ulaştırır. Bu noktada biz, Sâmiha Ayverdi'nin 'Şâir' kavramı ile karşılaştırırız: "Şair bir gecesini de bizim çatımızın altında geçirdi. Kırk kapılı peri saraylarının sırları gibi, belki onun da kırk hazinesi olan muhteşem, saltanatlı, çoşkun bir his âlemi var. İşte şâir mısraları buhurdanına bu kilitli kapıların içindeki sırlardan birer tutam atarak yakarken, derin derin içimize çektiğimiz büyülü tütsü, kıvrılıp bükülüşünün hayranı olduğumuz efsanevî raks onun bize bu muhteşem saraydan uğurlanmış birer armağanıdır.

Şâir, efsanevî sarayın efsanevî kapılarını sanatı eli ile bir bir açarken, tarihe, maziye, soylu hatıralara, aziz fikirlere, asîl çilelere, şevkatin, ıztırabın, hüznün, kaygı ve tasanın en gizli en işlemez köşelerine seferler yapıyor ve nal seslerinin musikisi saz şairlerine hamaset destanları yazdıran kahramanlar gibi, zaman oluyor ki dalga dalga taşıp sanat bulutlarının erişilmezliklerine yükseliyor.

Ama gene zaman olup, sanat bulutlarının erişilemezliklerine karışan, bir an geliyor,

---

110 a.g.e., s.7.

bütün şiddet bütün dehşeti ile çamurlara, sufliyet ve zilletin derinliklerine iniyor. Ne yazık , ne yazık ki o da bizim gibi zaaflarının, arzularının, ihtiraslarının kulu olan bir zavallı...

Bir eli kadehini dudağına götürürken, öteki eli, dizini yumrukluyor ve bir an hislerimizi secdeye vardıran mısraların döküldüğü dudaklarından, en beklenmedik gayz fırtınaları esmeye başlıyor. Bir rakibin, bir çekemezin üstüne savrulan korkunç, amansız bir kasırga kesiliyor.

Gene mutlak tecerrüdünün safasında, her kayıddan azade ve mustağni sandığımız şair, zaman geliyor ki, bize hayranlık ve haz ürpertileri veren şiirlerine kafiye denemekten yorulan başını, fanilerin en zavallı hissi olan, alkış ve sitayiş paturdıları ile dinlendirmekte zevk buluyor.

O, beğenilmezse küsmeyi, takdir görürse sevinmeyi de çok iyi biliyor.

Ne yapsın, ne yapsın..Ömrü boyunca kırk kapılı sarayın bir kapısından ötekine geçmekle vaktini tüketmiş; amma hiç birinde hiç bir defa, sarayın sahibine rastlamamıştır. Bazı bazı sesini duyar, adını işitir gibi olmuş, amma hiç bir gün, hiç bir defa, onunla yüz yüze, diz dize gelmemiştir.

Şair, tılsımlı sarayın kırk kapısının birinden ötekine geçerken, gönül istiyor ki ona, yüz karalarımızı yıkayacak olanın gizlendiği kırk birinci kapı da açılıversin.

Her noktasını tanıdığı bu sarayın, her tarafında gezinmesine izinli olduğu bu kâşenenin bir gizli, bir görünmez köşeciği olduğunu bir bilse, ah bir bilse ...

Ona bu gizli kapıyı hem göstermek hem de göstermemek istiyorum. Bir kere görecek olsa, artık öteki kapıları açmaz olacak; ihtirasları, gılzet ve ayıpları ile beraber, belki kafiye ve vezin endişeleri de, kendi tozlarının bulutu içinde görünmez olan süvariler gibi, kaybolup gidecek ve hiç bir teşebbüs, hiç bir zor, onu bu son girdiği kapının kulu olmaktan ayıramıyacaktır." [111] Görülüyor ki, 'şair' arayış içerisinde olan bir masal kahramanı halet-i ruhiyesi ile san'at yolculuğuna çıkarken; masallardaki 'kırk kapı'nın arkasındaki sırları çöze çöze "kırk birinci kapı"nın varlığını sezmiş, fakat bu kapı ile yüz yüze gelmemiştir. Gelse, kırk bir kapılı saray (kâinat olabilir)ın sahibinin bu son kapının arkasında olduğu gerçeği ve bu gerçekle karşılaşması O'nu 'salık'a ulaştıracak, benliğini yapan bütün fazlalıklardan arınacaktır.

Ayverdi şiiri: "...nebatta çiçek, ağaçta meyve gibi, insanda rûhî oluşların en nâzik, en zarif ve bilhassa esîriliğinden gelen bir hassâsiyetle küsmeğe meyyal bir ifâdesi, açılışı,

---

111 a.g.e., s.95-96.

goncalanışıdır." [112], şeklinde tarif ederken, san'atkâr ile şiir arasındaki irtibatı da sezdirmeye çalışır: "Şiir, şahsiyetin ademden zuhûra kaçışı gibi bir nevi önüne geçilmez psikolojik isyan olduğundan, şâirin san'at fenomeninde, hüviyetinin ipuçlarını bulmak, böylece de hükümdârın hayâtı içinde zihnî ve ruhî yapısiyle karşılaşmak bakımından çok mühimdir."[113]

Ayrıca şiirin san'atkârın şuuraltında doğuşu hadisesini de şöyle ifâde eder: "Çok defa kendinin de farkında olmadığı bir anda şuûraltından şuûra, oradan da zuhûr meydanına fırlatıp kendini atan san'at vibrasyonlarının hücûmuna maruz kalır ve bu akışın önüne geçmek için bir mani kuvvete de sahip değildir. Olgunlaşmış bir meyvanın, dalını terkedip toprağa düşmesi gibi, o da tabiatın ikliminde gelişen duygu hevenklerini sapır sapır insanların kucağına döker." [114]

Bu noktadan giderek Sâmiha Ayverdi'nin "sanatkâr" kavramına yaklaşımını tespit edelim: "O sadece kendine düşeni yapmakla mükellef bir vazîfe sevdâlısı idi. İsterse arkadan gelecek olanlar bu eserleri didiklesin, bir laboratuvar malzemesi gibi her zerresi üstünde başlarını eğip faydalansın.

San'atkâr, toprağı belleyip süren çiftçi, münâkaşa ve tahlilini yapan ise, onun ardı sıra giden ve toprak altından çıkardığı nesneleri toplayıp beslenen leylek gibidir. Onun için de san'atkârın hayâl ve dehâ sabanı ile sürüp ektiği topraktan çıkan nafakayı, arkasını tâkîp eden tahlilcilere terkederek yürüyüp gitmesi olağandı." [115] Burada karakteri dikkatlere sunulan Türk san'atkârıdır ki bu karakter ruh zerafetinin bir göstergesidir. Durmadan yaptığı ile övünen Batılı ile, eserinin altına imzasını atmaktan çekinen Doğulu arasındaki en açık fark bu noktada kendini göstermektedir.

Sâmiha Ayverdi; Türk san'atkârının eserine vücut verirken sergilediği hasbî tutumu da dile getirir: "Bakınız ki nelerim var göresiniz... İşte balmumunu oyar gibi yont up mermerden cennet bahçeleri düzdüğüm çeşmelerim, şadırvanlarım, minberlerim, selsebillerim... İşte âşık gönlü gibi sarmaş dolaş sülüs, nesih, tâlik yazılarım... İşte tahtaları dile getirip rahle yaptığım, kapı yaptığım, kürsü yaptığım oyma işlerim... Asırlara gülümseyerek bakan türbelerim, sebillerim yüzlerini peçeleyen pirinçten dökülmüş

---

112 Ebedî ve Mânevî Dünyâsı İçinde Fatih, s.193-194.

113 a.g.e., s.11.

114 a.g.e., s.242.

115 Hatıralarla Başbaşa, s.17.

şebekelerim.. Altın, gümüş, bakır, cam eşyâlarım, sinilerim, leğenlerim, ibriklerim taslarım... Kadın ellerinin birer zevk ve hüner şâhidi olan rengârenk çevrelerim, yağlıklarım, peşkirlerim, oyalarım. Altın ipliklerden, gümüş tellerden dokunmuş kumaşlarım, kadifelerim, ipliklerim, rüyaya benzeyen bürünceklerim...

Hele ve hele taşları canlandırıp âbideleştiren hanlarım, hamamlarım, saraylarım,sahil saraylarım, kervansaraylarım, câmilerim, medreselerim, çeşmelerim..." [116]

San'atkâr ile yaşadığı zaman arasındaki ilişkiye de dikkat çeken Yazar bu konuda şunları söyler: "San'atkâr ile yaşadığı zaman arasında dostluk ve akrâbalık vardır. O'nun için de düşünen, duyan, hayâl eden ve kararlayıp onu şekil ve kalıba bağlayan dimağ, elbetteki idrâkinin ve rûhunun beslediği devrin izlerini, o iz ve bereketleri tevsîr edenden daha üstün beyân kudretine sahiptir."[117] Bu dikkat bize Büyük İskender'in, Hocası Aristo'ya, "Târihi yapan benim yazan siz." sözünü hatırlatmakta; Sâmiha Ayverdi'nin buna benzer tespiti de: "III.Sultan Ahmed devrinin târihini Râşit yazmıştır. Ama o devrin gerçekten yazan, Nedim'in gazelleri değil midir?" [118] cümlesi ile ifade edilmektedir.

65'li 66'lı yıllarda, misyonerler, Hıristiyanlığa davet için Sâmiha Hanım'a mektup üstüne mektup yazarlar ve bu durumdan 'Misyonerlik Karşısında Türkiye' kitabı doğar. Kendisinin 'Her satırı ile otantik olmaya çalışan bir fikir kitabı" dediği ve târih felsefesine doğru bir hamleye giriştiği Türk-Rus Münasebetleri ve Muharebeleri de bu serinin araştırma eserlerindendir. Ahmet Kabaklı bir konuşmasında O'ndaki sorumluluk duygusunu, bildirisine kalemine adayışını anlatır: "Sâmiha Hanım bir Alperen'i andırıyor. Alperen, yani irşâdiyle ve ordusuyla hizmet ediyor. Hem bir yiğit hem bir nefes, hem bir fikir adamı. Bir manâda Battal Gaziyi andırıyor.

İstanbul surlarına dayanmış, Viyana surlarına dayanmış, İslâm hükümdarlarına Sâmiha Hanımefendi mektup yazıyor ve mektubunda diyor ki, Bu kadın da kimdir? diyeceksiniz. Ben filânım, size şu vesile ile yazıyorum. Benim kim olduğum önemli değil, yalnız sizin tuttuğunuz bu dünyada şu tarzda yaşamamız önemlidir. Sizin önünüze çıkan bu büyük ganimeti bu tarzda kurtarmanız yahut beşerin hayrına kullanmanız önemlidir. Kur'an ahlâkı ile ahlâklanalım diye mesaj veriyor.

---

116 a.g.e., s.18.

117 a.g.e., s. 18.

118 a.g.e., s.18.

..... Misyonerlerle mücadelede, Türk Maarifinin kurtarılmasında Fatih'in anlatılması da kendini görevli sanmış. Hep böyle yaşıyor ve böyle büyük ciddiyetle mes'eleleri ele alıyor."[119]

c. Aldığı Ödüller

Libya'nın 1980'de İspanya'nın Sevil şehrinde düzenlediği A Communication Prepared Forthe İslamic Conference (İslam Konferansı için bir Hazırlık Toplantısı) na katılmak üzere davetli giden Sâmiha Ayverdi bu toplantı ile ilgili notlarını Yeryüzünde Birkaç Adım adlı eserine almıştır.

Hicret'in 1400. Yıldönümü münasebetiyle Kölelikten Efendiliğe kitabı için 1978 de Türkiye Millî Kültür Vakfı Armağanı ile onurlandırılmıştır. Ayrıca 1984'de yine Millî Kültür Vakfı tarafından kendilerine Türk Millî Kültürüne Hizmet Şeref Armağanı verilmiştir.

5 Mart 1988 de Aydınlar Ocağı Genel Merkezi Yazar için bir gün düzenlemiş, konuşmalarla O'nun çeşitli yönleri üzerinde durulmuş ve kendilerine bir plaket sunulmuştur.

1986'da da Boğaziçi Gençliğine Hizmet ödülü'nü almıştır.[120]

ç. Bugün

Resmi bir görevi olmayan Sâmiha Ayverdi, İstanbul Belediyesi ve Kültür Bakanlığı'nın bazı komisyonlarında geçici olarak görev yapmış; VI. Maarif Şûrâsı'na Havadis gazetesini temsilen katılmıştır.

İstanbul Fetih Cemiyeti, Türk Ev Kadınları Derneğinin İstanbul Şubesi gibi bazı cemiyetlerin faal üyeliğini yapmış; Milliyetçiler Derneği İstanbul Şubesinde konferanslar vermiştir.

Havadis, Büyük Doğu, Türk Yurdu, Resimli İstanbul Haftası, Fatih ve İstanbul, Anıt, Selamet, Haber, Türk Hanımı, Ölçü, Hür Adam, Tercüman... gibi mecmua ve gazetelerde yazıları yayınlanan Sâmiha Ayverdi, bugün hâlen kurucuları arasında bulunduğu Kubbealtı Akademisi'nin yayın organı Kubbealtı Akedemi Mecmuası ile Türk Edebiyat ve Türk Dünyâsı Târih Dergisi'nde yazı hayatını sürdürmektedir.

---

119 26 Nisan 1980, Türk Edebiyatı Vakfı'nda yapılan 7 Büyükler Toplantısı'ndaki Konuşma'dan.

120 Tercüman, Boğaziçi Hizmet Ödülleri Dağıtıldı, 1 Aralık 1986

II. ESERLERİ

II. ESERLERİ

Sâmiha Ayverdi'nin edebî eserleri, tezimizin esas bölümlerinden birini teşkil edeceğinden burada, monografiyi tamamlamak için edebiyatın dışındaki eserlerle yarı itibârî olanları tanıtmakla yetineceğiz. Tarih, biyografik tetkik, otobiyografi, portreler, hâtırat, seyyahat notları, deneme, mektup, kitap ve broşür halinde yayınlanmış fikrî eserleri tek tek ele alıp inceleyerek, bunların dikkate değer yönlerini tespit ettik. Bu eserlerden bir kısmını, Sâmiha Ayverdi'nin hayatı ile; "fikir ve inceleme eserlerinde temel problemler" ana başlığı altında yer alan tarihi ve İstanbul'u bölümlerinde malzeme olarak kullandığımız için söz konusu eserlerin tanıtımını da diğerlerine göre daha dar kapsamlı tuttuk.

1- TÜRK TARİHİNDE OSMANLI ASIRLARI

Üç cilt halinde düzenlenmiş olan Türk Târihinde Osmanlı Asırları'nda Selçuklu ile Osmanlı imparatorluklarının maddî, mânevî oluşumları anlatılıp, derunî maceralarının tahlil ve terkibi yapılır; içtimâî, iktisâdî, hukukî, dinî, bedîî, kültürel, etnik şart ve mekânların seyri verilir.

Eserin adı Türk Târihinde İslâm Asırları olabilirdi. Çünkü, Türk târihinde Osmanlılardan önceki kısım, Şark'da İslâm ile başlayan Rönesans ve İslâmiyet'in Karşılaştığı Üç Büyük Tehlike: "Şîa, Hiristiyanlık, Siyonizm" konusuna ayrılmıştır. Ayrıca, Türk tarihinde Osmanlılardan evvelki kısımda yalnızca, Selçuklulara yer verilir. Bu da Yazar'ın bizi, daha ziyade muayyen bir coğrafyada tecessüm etmiş yeni bir milliyet gibi almasındandır. Yeni millete Osmanlı adının verilmiş olması Tanzimat'tan hattâ Namık Kemâl'den gelme bir gelenektir.

Târihi, içindeki tasavvuf ve *İlâ-yi Kelimetullah aşkı* ile seven Sâmiha Ayverdi, şahsiyetleri ve devirleri muayyen bir ahlâkın perspektifinden ele alıp değerlendirir. Kendi ahlâk ve politika fikrine uymayan hadiseleri redde çalışır. Tarihçilerin, özellikle de Bizantinistlerin aleyhteki hükümleri ya da iddeaları için savunmaya geçer. Türk târihinde Osmanlı asırlarına olan sevgi ve inancı sebebiyle "Halk terbiyesini mazî terbiyesi ya da târih şuûru gerçekleştirecektir" kabulü ile târihini yazar. Tanzimat'la İttihat ve Terakki hareketlerine çok önem verir. Öyle ki, Osmanlı İmparatorluğunun yıkılışını bunlarla izah eder. Seçilen târihi olaylar, söylentiler, anetdotlar, şahsiyetler... İslâm'a hizmetleri veya İslâm'la ilgili oluşları açısından ele alınırlar. Sosyolojik dikkatler, tarihten örnekler verilerek sergilenir. Yeryüzünde saf ırkın, saf dilin, saf kültürün olmadığı sonucuna ulaşılır.

Yazar'ın Türk târihinde Osmanlı asırlarını yorumlayışındaki tutum ve yöntemi tespit edilebilir. Bu görüş ve düşünce kitabının muhtevası da Türk târihinde Selçuklu ve Osmanlı asırları, tasavvuf, mimârî, ticaret, toprak rejimi, imparatorlukların temelinde yatan imân gücü, sanatın kendini cemiyetin hizmetine verişi, devşirme müessesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşu, gelişmesi ve çöküşü, islâhat hareketlerinin tutunmayış sebepleri, bazı tespitler, Şark-Garp medeniyetlerinin çarpışması şeklinde özetlenebilir.

Sâmiha Ayverdi'de târih, "Türkler'i gerek Selçuklu gerek Osmanlı devirlerinde vâsıl oldukları medeniyetlerinin yaratıcı ve terkipçi şuuruyla târih sahnesine çıkaran ve bu oluşu vücuda getiren sırlar"ın araştırılmasında malzeme olarak kullanılmıştır.

- Prensipte İslâmî esasları temel unsur olarak ele alıp, inşâcılıkta da millî ve mahallî motifleri işleyerek bir terkibe doğru gitmek;

- Kaynakları, ülemâ, tasavvuf şebekesi, organize bir hamâsî-dinî teşkilat olan *İlâ-i Kelimetullah aşkı;*

- Dinamik, prensip sahibi, iç dünyası zengin kişilerin merkezde bulunması;

- Tevhid düşüncesi, şeklinde sıralayabileceğimiz bu sırlar Türk târihinin realiteleri şeklinde dikkatlere sunulur. Neticede diyebiliriz ki Yazar, yitirilmiş bir medeniyetin eldeki verilerle yeniden kuruluşunu istemektedir.

Kitabın I. Cildi muhteva bakımından geniş tutulmuştur. Özellikle de, Selçuklu ve Osmanlı mucizesinin sebepleri ve mânevî çarhları hakkında bilgi verilip; yorum ve tespitlere gidilir. Kânunî Sultan Süleyman Devrini de içine alacak şekilde bitirilir.

II. Cilt, II. Sultan Selim ile başlatılır; Sultan Aziz Devrine gelince muhteva da bir

genişleme görülür. Siyonizm'in sahneye çıkışına kapsamlı pasajlar ayrılır; Tanzimat fikri ve dönemin san'at hayatı bu açıdan ele alınıp değerlendirilir.

III. Cilt, II. Sultan Hamid ile başlatılır. Sultanın olumlu olarak algılanan kişiliği, İttihat ve Terakki Fırkası'nın faaliyetleri Meşrutiyet, Mason faaliyetleri ve Masonluğun yayılışı, 31 Mart Vak'ası, Hareket Ordusunun tutum ve eylemleri bu dar kapsamlı cildin muhtevasını meydana getirir. Elli iki sahifelik netice bölümünün hemen altında Yazar'ın şu notu ile karşılaşılır:

"Bu kitap 1954 Temmuzunda yazılmağa başlanmış ve dört senede tamamlanmıştır."

Her üç cilte de İndeks bölümü vardır. İçindekiler, kitapların sonunda yer alır. Sayısı 233'ü bulan kaynak eserlerin seçiminde dikkatli ve titiz davranılmış ve bibliyografya III. Cilde konmuştur."

2- TÜRK RUS MÜNASEBETLERİ VE MUHAREBELERİ

Adı geçen kitabın yazılış gayesi : "Rus komşuluğu muvacehesinde Jeo-politik ve etnik sebeplerden doğmuş olan Türk-Rus mücadelesinin bir sentezine gidebilmektir." cümlesi ile tespit edilmiştir.

Eserde önemli olan, Türk-Rus alış-veriş ve muharebelerini kronolojik olarak anlatmak olmayıp, bu çekişme ve cenkleşmelerin tablosunu verirken iki millet arasındaki kanlı savaşların hangi ideolojik sebepler yüzünden hazırlanmış olduğunu göstermektir.

Kitabın muhtevası Girişin ilk paragrafında verilir:

"Bu kitabın hedef ve gayesini meydana koyabilmek için 1225 senesinden itibaren, Türk-Tatar hakimiyeti altında bulunan Stepler memleketinin tarihî kaderi üstünden kısaca geçildikten sonra, İkinci Sultan Beyazıt (1481) zamanından günümüze kadar dayanmış Türk-Rus komşuluğunun askerî ve siyasî münasebet ve muharebelerine temas edilecektir."

Eserin, Türk gençliği için hazırlandığı anlaşılmaktadır.

Türk Rus Münasebetleri ve Muharebeleri iki ana kısımdan teşekkül etmiştir: I. Kısım, Girişten sonra, her biri bir makale niteliğinde olan on bir bölümden ibarettir. Bu makalelerde

---

* Bizim incelediğimiz kitap, söz konusu eserin ikinci baskısıdır.

verilmek istenen mesaj Yazar'ın *hür adam* kavramına tam karşıt olarak tespit ettiği *esir edilmiş adam* söz grubunun mânâ ve mahiyetini okuyuculara kavratabilmektir. Hakiki komünist ile bu söz grubu arasındaki özdeşliğe özellikle işaret edilir.

II. Kısım, Netice ve Bibliyografyanın dışında altmış yedi bölüme ayrılır. Türk Tarihinde Osmanlı Asırları'nın muhtevasını hatırlatan bu kısmın, adı geçen kitaptan farkı, muhtevasını yalnızca Türk-Rus münasebetlerini oluşturmasıdır. II. Sultan Beyazıt Devrinden başlatılan bu münasebetler VI. Sultan Mehmet Vahdeddin Devrini de içine alacak şekilde dikkatlere sunulmuştur.

Yazar, Türk-Rus münasebetlerini kronolojik anlatmayı amaçlamadığını belirtmesine rağmen, yine de ilişkilerin anlatımında târih sırasına dikkat edildiği gözlemlenmektedir.

Neticede Sâmiha Ayverdi, Müslüman Türk'ün karşısında tehlike olarak gördüğü komünist Rusya'nın zaman zaman Türklere karşı Avrupa devletleriyle birleştiği görüşünü ileri sürer. Rusya ve Avrupa karşısındaki problemimizin de *din ayrımı* olduğu hükmüne varır.

Bütün kitapta yazılanların özü, Türk devletini ortadan kaldırmayı hedef alan komünizm tehlikesinin var olduğu fikridir. Yazar bu konuda da olay ve belgeleri yorumlamaya gayret eder.

Ne var ki Ayverdi, tamamen somut verilere dayanarak yazdığı eserinde yine *aşk ve şevk'e* bu defa da devletin ve milletin bekasını sağlamak fonksiyonunu yükler. Bunu yaparken biyolojinin dünyasına girerek bize şu mesajı getirir:

"Bugün ilmî araştırmaların vardığı her hangi bir netice olarak öğreniyoruz ki, insan beynindeki hücrelerin, dahilerde yedide iki veya üçü; normal insanlarda ise ancak yedide biri çalışmaktadır.

Muhtelif kabiliyetlere tahsis edilmiş olan kral hücreler ise çalışmadan bekledikleri için, içlerinde sakladıkları istidatlar da gizli kalıp, zuhura çıkamamaktadır.

Gene ilim, kral hücreleri faaliyete geçiren kuvvetin, çok şiddetli arzu ve istekler olduğunu beyan eylemektedir.

İlmin sesi burada, cemiyetlere iki türlü ihtarda bulunmaktadır; biri, biyolojik bünyenin bile bir sınıf şuuru düzeni üzeri kurulmuş olması; diğeri de aşk ve şevk raddesine yükselmiş şiddetli arzuların olduğu keyfiyettir.

İşte Türk milletini, muazzam bir dimağ olarak tasavvur edersek, içinde saklı olan

kurtarıcı kuvveti hareket ve faaliyete geçirecek arzunun, gene bu millet tarafından, cezbeye benzer bir şevk ile talep edilerek uyandırılması lâzımdır, denilebilir." (293)

Yukarıdaki ibarede de görüldüğü gibi Sâmiha Ayverdi, kurtuluşu aktif bir tasavvuf ahlâkında aramaktadır.

3- BOĞAZİÇİNDE TARİH

Bizim, bu eserin tanıtımında vereceğimiz bilgiler çok kısa, net ve didaktik olacaktır. Çünkü, gerek İstanbul Geceleri'nin gerekse Boğaziçinde Tarih'in muhtevasını oluşturan malzemenin hemen bütününü çalışmamızın "Sâmiha Ayverdi'nin İstanbul'u" bölümünde kullandık.

Sâmiha Ayverdi, Boğaziçinde Tarih, İstanbul Geceleri, İbrahim Efendi Konağı, Türk Tarihinde Osmanlı Asırları, Bağ Bozumu, Nı İdik Ne Olduk, Rahmet Kapısı, Hey Gidi Günler Hey, Küplücedeki Köşk gibi hâtıra, tarih, sohbet, deneme, makale türündeki eserlerinde, geçmişin şahaserlerini kendi perspektifi içinde gören bir kuşağın temsilcisi olarak görünür.

Boğaziçinde Tarih, Yazarı'nın da önsözde belirttiği gibi, "... bir Boğaziçi tarihi değildir. "Belki Türk idâre ve târihindeki Boğaziçi'nin hâfızasından alınmış bazı çizgilerden ibârettir."(5)

Eser, elde birikmiş vesikaları, XIX.yy. sonu ile XX. yy. başı Boğaziçi'sinin gelenek ve görenekleri içerisinde doğup büyümüş kimseleri birlikte konuşturmak endişesiyle yazılmıştır. Bu dilimde Boğaziçi'nde Târih : a) Kitâbî ; b) Şifâhî iki tanık tarafından anlatılır.

BOĞAZ'A AÇILMADAN, MEHMED BİN MURAD HAN, SAADETLİ ŞEHİR, VAKIF MÜESSESİNE KISA BİR BAKIŞ, HALKİCEDİD, NEHR-İ AZİZ , BOĞAZ'DA KÜREK, BOĞAZ'DA SALTANAT KAYIKLARI, BOĞAZ'A DOĞRU başlıkları altında dilimlere ayrılan ilk bölümde : İstanbul'un siyasî tarihiyle ilgili bilgiler verilir; Türk'ün zaafları, meziyetleri, felsefesi, Türk hükümdarlarını tahta hazırlayan fikir ve ruh işçilerinin ruhî yapısı; Fatih'in kişiliğinin yorumu, fetih olayının değerlendirilmesi; Şark-Garp karşılaştırılması söz konusu edilir; kamu hizmetine adanmış hayır kuruluşlarından vakıflara

kısa bir bakıştan sonra zaman kavramından giderek Türk-İslam medeniyetinin yeniden doğuşunu gerçekleştirecek olan *"Halk-ı cedid"* kavramı tanıtılır.

Söz Boğaziçi'ne getirilir, Boğaz'da yelken devrinden slaytlar gösterilir. "Boğaz demek, bir mânâda orman, koru ve bahçe demekti. Koru ve bahçe ise Türk zevkinin halledip üslûplaştırdığı ve âdeta bir güzel sanatlar kolu hâline getirdiği rustâî mimârlık geleneğimizdi." diyerekten Boğaz'la ilgili genellemeler sürdürülüp, sonra da Boğaziçi zincirinin halkalarından hangilerinin tanıtılacağına dair ipuçları verilir. Bu halkalar şunlardır:

1. GALATA
2. TOPHANE
3. FINDIKLI
4. CİHANGİR
5. DOLMABAHÇE
6. BEŞİKTAŞ
7. ORTAKÖY
8. ARNAVUTKÖY
9. BEBEK
10. RUMELİ HİSARI
11. EMİRGAN
12. İSTİNYE
13. YENİKÖY
14. TARABYA
15. BÜYÜKDERE
16. SARİYER
17. YENİMAHALLE
18. RUMELİ KAVAĞI
19. ANADOLU
20. ANADOLU KAVAĞI
21. BEYKOZ
22. PAŞABAHÇE
23. ÇUBUKLU
24. KANLICA
25. ANADOLU HİSARI
26. KANDİLLİ
27. VANİKÖY
28. ÇENGELKÖY
29. BEYLERBEYİ
30. KUZGUNCUK
31. ÜSKÜDAR*

* İstanbul Geceleri'nde Eski İstanbul on altı semt olarak bölündüp tanıtılırken, Boğaziçi'nde Tarih'te anlatılan semt sayısı Boğaziçi dahil otuzbirdir. Boğaziçi ve Üsküdar her iki eserde de ortaktır; yalnız İstanbul Geceleri'nde Boğaziçi tek bir semt olarak gösterilmiştir.

4- KENAN RİFAİ VE YİRMİNCİ ASRIN IŞIĞINDA MÜSLÜMANLIK*

Bu eseri, Sâmiha Ayverdi, Nezihe Araz, Safiye Erol ve Sofi Huri kaleme almışlardır. Kitap, Etütler ve Sohbetler olmak üzere iki kısımdan oluşmaktadır. Etütler de kendi arasında üç etüde ayrılmaktadır. İlk etüt Sâmiha Ayverdi ve Nezihe Araz tarafından yazılmıştır. İlgili inceleme de Kenan Rifâî'nin annesi, Hatice Canan Hanım, çocukluğu ve gençliği, memuriyet yılları ve hayatla ilk karşılaşmalar, davasına ilk iştirak edenler, Medine'de geçirdiği yıllar, mürşitliği, terbiyeciliği, alâkası dışında bıraktığı bazı meseleler, din ve iman anlayışı, ahlâk anlayışı, ilim görüşü, tasavvuf ve aşk anlayışı hakkında bilgiler verilip, tespit ve yorumlar yapılmıştır. Bu etüde, felsefesini yaşayan kişi olarak algılanan Kenan Rifâî'nin ahlâkı, *"sevgi ahlâkı"* diye nitelendirilir.

İkinci etüt ise Dr.Safiye Erol'a aittir. Kenan Rifaî, *Homo Mysticus, Homo Sapiens* ve *Mürşid-i Kâmil* olarak değerlendirilir.

"Hocam Kenan Rifaî... mistik adam, sırrı görmüş, sırrı yaşamış, sırra katılmış adam.

Sırrı beşer plânına çıkarmış, hikmete çevirmiş, cemiyete zerk etmiş insan...hakîm adam.

Bütün yaptıklarını dini mübin dairesinde yapan büyük İslâm şeyhi, halkı irşad eden terbiyeci, yani mirşid; yolunun icaplarına, cemiyet bünyesine, insan ruhuna tam bir vukufla agâh olan mürşid-i agâh." (287)

Sofi Huri tarafından yazılan üçüncü etüdde Kenan Rifaî, mürşit, mürebbi ve filozof olarak tavsif edilirken, bu değerlendirilişte, müşahede ve hislerden hareket edildiğine dikkat çekilir. Neticede Sofi Huri incelemesini : "Ey ruhu nur, kendisi serapa pürnur olan KAMİL İNSAN, ebediyet boyunca nur içinde yaşa." (306) cümlesi ile bitirir.

Üç incelemenin hemen akabinde Andre Duchemin* ve Teophile Sargologo* tarafından yazılmış iki mektup yer alır.

İkinci kısım olan Sohbetler ise O'nun ahlâk, tevhit, terbiye, din ve ilim, aşk ve çeşitli konulardaki görüşlerini ihtiva eder. Eser , Kenan Rifaî'nin nükte ve latifeleri ile biter.

---

* 1. bsk. İst. 1951.

* Bu mektup Ekrem Hakkı Ayverdi tarafından Fransızca aslında Türkçeye çevrilmiştir.

* Bu mektup Kenan Rifaî'nin torunlarından Cemil Büyükaksoy tarafından Fransızca aslında Türkçeye çevrilmiştir.

Kitapta Kenan Rifaî'nin , *Muallâ* imzalı bir karakalem portresi ile, *1885'te Galatasaray'dan mezun olduğu yıl; 1928 Altınkum; Bostancı 1948; Merkez Efendi'deki Türbesi 1950* alt yazılı dört fotoğrafı vardır.

5- EDEBİ VE MANEVİ DÜNYASI İÇİNDE FATİH*

Kitap, Fâtih'in edebî ve mânevî şahsiyetini hedef tutan, araştırmaya dayanan biyografik bir nitelik taşır; konusu ve muhtevası adında toplanmıştır. Eserin yazımında uygulanan planı bir dizi soru ile tespit edebiliriz: Fatih neden büyük insandı? Onu cihan nazarında Fâtih yapan, serdarlığı mı, tâcı, tahtı, ordusu, ülkesi, dostları, düşmanları mıydı? Hem serdar, hem hükümdâr, hem san'atkâr, hem de bir mutasavvuf olan, Şark'ın bu büyük evlâdı, vasıl olduğu maddî ve ruhî âhenk ve muvâzeneye hangi yollardan geçerek ulaştı? Zamanında imparatorluğun içten ve dıştan arzettiği o muhteşem orkestirasyonu, birlik ve beraberliği temîn eden ne gibi sebeplerdi. Bâhusus kütle ondan, o kütleden ne istiyorlardı? Böylece dünyâ Fatih'ten ne bulmuş, ne kazanmıştı? Bugünün şartları içinde dünün kıymetlerinin yeri ve değeri var mıydı? Sâmiha Ayverdi, bütün bu soruların cevabını verecek tarzda eserini kaleme almıştır.

"İşte Fatih gibi zamana tasarruf eden bir ulunun hayat dramı içinde yol alabilmek için bugünü devrine götürüp, onun devrini de bugüne getirerek müşterek bir anlayış havası içinde düşünüp duymak ve bizden ona, ondan bize geçit vermek lâzımdır." (12) cümlesi bize eserdeki tutum ve izlenen yolu vermektedir. Merkezdeki kişi olarak alınan Fatih'in yetiştiği mekân, zaman ve çevresiyle irtibat ve alâka üzerinde durulur.

Edebî ve Mânevî Dünyâsı içinde Fâtih, Önsöz, Netice ve Bibliyografya dışında dokuz ana bölümden teşekkül etmiştir. Ayrıca bu bölümler de kendi aralarında alt bölümlere ayrılır.

"İkinci Murat ve Fâtih" bölümü ara bölümlere ayrılmamıştır. Burada Fatih Sultan Mehmet'in mânevî ve edebî şahsiyetinin tahlil ve terkibini yapmak yolunda hareket noktası olarak babası kabul edilir; Sultan Murad'ın, oğluna şahsî hayatıyla gösterdiği şematik örnek, askerlik, idâre, ilim, sanat ve tasavvuf budları arasındaki âhenkli alâka da toplanır. Babanın, genç yaşında küçük bir çocuk olan oğluna saltanatı bağışlayacak bir ruh zenginliğine sahip

---

* 4.bs. 1983.

oluşu ısrarla belirtilir; Türk Tarihinde Osmanlı Asırları, c.1, s.270-272'deki dikkatler tekrar edilir.

Mollâ Gürani, Molla Hüsrev ve Hocazâde alt bölümlerinden oluşan "Fatih'in İlk Hocaları" bölümünde adı geçen hocaların Fatih'in üzerinde oluşturdukları etkinlikler dikkatlere sunulmaktadır.

"Hükümdar ve Mutasavvuf Fâtih" ise, Fâtih ve Tasavvuf, Ak Şemseddin ve Fâtih, Ak Şemseddin Kimdi? ve Çadır Gecesi ara bölümlerine ayrılmıştır. İlgili bölümde Fâtih çevresinin yetiştirdiği bir çocuk olarak ele alınır. Hükümdar olarak yirmi yaşındaki Fâtih'in derunî hayatının oluşumu verilir. Sonra da O'nun Şehzâde Fâtih, Hükümdâr Fâtih, Mutasavvuf Fâtih açılarından kişiliğinin tabakaları bir yapı biçiminde incelenir.

"Fâtih'in İlme Verdiği Kıymet ve Devrindeki İlim Adamları", on altı alt bölümü ile, eserin en geniş kapsamlı kısmını teşkil eder. Burada görülür ki Fâtih kitabı yalnızca Hükümdar'la ilgili bir inceleme niteliğinden öte, Fâtih devrinin bir yorum ve tahlili özelliğini taşımaktadır. Ayrıca Sâmiha Ayverdi Türk kültürünün şifahi vasfını ısrarla vurgulayıp, Fâtih'in Şark-Garp sentezinden yana olduğunu anlatmaya gayret eder. Fâtih'in siyasî ve askerî dehası da."kalemle kılıcın işbirliği" şeklinde tespit edilir.

"Fâtih Devrinde Güzel San'atler" başlığı altında, hat sanatının gelişmesi, Fâtih-Ressam Bellini ilişkisi, İstanbul'un Türkleşmesi olayı, Fâtih'in fikre ve imana gösterdiği saygı, siyasî ve askerî ahlâkı hakkında bilgiler verilir.

"Onbeşinci Asırda Türk Şiirine Bir Bakış ve Şâir Hükümdarlar" da birinci bölüm gibi alt bölümlere ayrılmamıştır. Sâmiha Ayverdi bu ana başlık altında Türk illerindeki âlim ve sanatkâr hükümdarların adlarını anar; "Elleri kılıçta, gözleri sınırda, gece demez, gündüz bilmez bu koşan, savaşan adamlar niçin şâir oluyorlardı?" (193) sorusu ile şiirin oluş ortamını araştırıp, sanat ve medeniyetin at başı gidişini : "Eğer dikkat edecek olursak sanatkâr hükümdarların büyük ekseriyeti coğrafî ve siyasî cemiyetin kararlı ve kıvamlı devirlerinde at üstünden indikleri seferden sefere, zaferden zafere koştukları heyecanlı emniyet içinde şiir sölemişler, kılıç yaralarını kalemle kapatmışlardır." (193) cümleleriyle ifâde eder. Bu arada şiir tanımı ile karşılaşılır: "Şiir ise, nebatta çiçek, ağaçta meyve, insandaki ruhî oluşların en nazik, en zarîf ve bilhassa esirliğinden gelen bir hassasiyetle küsmeğe meyyal bir ifâdesi, açışı, goncalanışıdır." (193-194)

Şeyhî, Ahmet Paşa, Necâtî-Mahmut Paşa, Zeynep Hâtun, Hâmidî, Kabûlî Melihî gibi

devrin önlü şâirleri üzerinde durulan "Fâtih Devrinde Edebî Hayat ve Asrın Bazı Şâirleri" bölümü, kitleyi bir heykeltıraş gibi işleyen, imparatorluk kurma sanatı ile şâirliğini el ele tutuşturabilmiş Fâtih'in, hisli ve zevkli bir anlayışla teşhis eden Nafiz Çamlıbel'in bir beytiyle son bulur:

" Gün geldi Hayat ufkunu dar buldu cihanda
At sürdü şeref mülküne Fâtih'le bir anda."

"San'atkâr Fâtih" ile "San'atkâr Fâtih ve Şiirlerinden Şahsiyetine Varış" başlıklı sekiz ve dokuzuncu bölümlerde ise, "Şâir hükümdârlar" kaafilesi içinde, bu zincirin bir devamı, bir halkası olarak görülen Fâtih için şiir dünyâsı, bir kaçış yeri, bir sığınak şeklinde yorumlanır ve "Fâtih neden şâirdi?" sorusunun cevabı, "Mecburdu da onun için." (221) olur. O'nun şiirindeki temalar, örneklerden gidilerek, aşk, beşerî ıztırap, cefalar olarak belirtilir; O'ndaki şiir yeteneğinin geliştirilmesi, tasavvufa dayanan bir nefis terbiyesine, bir mânevî formasyona dayandırılır; üslûbu, lirizmden kaynaklanan bir ifade vahdet ve belâgatına sahip bir tarz olarak gösterilir. Gazeli tercih eden Fâtih'in şiirlerinde genelde çok cepheli hayatın hemen her cephesinden alınmış konuların yanı başında tasavvuf unsurunun hakimiyeti vurgulanır. Fâtih'in şâir kimliği Yazar'a *"sanat zorlayışı"* ve *"sanatkâr"* kavramlarının tanımlanmasına imkân verir. O'na göre sanat zorlayışı, önüne geçilmez bir çeşit tabiat hadisesidir: sanatkâr ise, "Çok defa kendininin de farkında olmadığı bir anda şuûr altından şuûra, oradan da zuhur meydanına fırlatıp kendini atan san'at vib*r*asyonlarının hücûmuna marûz kalır ve bu akışın önüne geçmek için bir mani kuvvete de sahip değildir." (242)

6- ABİDE ŞAHSİYETLER

Adı geçen eserde, kronolojik bir sıra dahilinde dünden bugüne zenginleşip yoğunlaşarak gelen kültürümüzün değer yargıları ve bu değer yargılarının teşekkülünde büyük payı olan insanlar, bireyci ve toplumcu yönleriyle ele alınıp yorumlanmakta; bu kişilerin günümüze, ya da zamanımıza neler verecekleri araştırılıp, incelenmekte; dün-bugün-yarın arasında yeni bir akış sağlama yolları aranmaktadır.

Eserde, 13.yy. Anadolu'su, yeni kurulan Osmanlı Devleti çevresinde yer alan beylikler, aşiretler, prenslikler, devletler, hükümetler biçiminde gözler önüne getirilir. Coğrafî, târihî, siyasî ve estetik mekan açısından değerlendirilen Anadolu'nun görünüşte birbirinden farklı

siyasî parçalardan teşekkül ettiğine dikkat çekilir; bu parçaları birleştirecek *"eser"*[*] benzeri bir ruhun arayışı içerisinde olan insanların portreleri tanıtılıp, cemiyet içindeki misyon ve fonksiyonları gösterilir.

Kitap beş ana bölümden meydana gelmiştir. Bunlardan ilk ikisi olan Mevlâna ile Yunus Emre bölümlerinde, 13.yy. Anadolu'suna bir sevgi ve şevkat kaynağı, bir sükûn, bir düzen, bir huzûr deryâsı, birleştirici bütünleyiçibir Tanrı rahmeti olarak gönderilen Mevlâna ve Yunus Emre'nin kişilikleri ve öğretileri yorumlanıp bazı teklifler getirilir.

İstanbul'un fethi ile Fatih Sultan Mehmed ve Hocası Ak Şemseddin'e yer verilen Cihangir Fatih başlıklı III. bölümde, Fatih'in hükümdârlık sıfatı ve sanatına şekil vermiş olan ruhî terbiye ve dinamizmi, kısaca onun derunî hayatı anlatılır.

IV. bölümün konularını, kültür ve sanat temsilcilerimizden Bâkî, Dede Efendi, Mehmet Akif, "milletler cemiyeti" sıfatı ile tavsir edilen İkbâl, siyâsi ve örnek bir portre Cezayirli Hasan Paşa, III. Selim ve devri oluşturur.

Gördüklerim başlıklı V. bölümde ise Sâmiha Ayverdi, saygı duyup elini öptükleri hakkında dikkat çekici bilgiler verip, onları tazimle anar.

Şimdi biz, bu bölümlerin muhtevasını alt bölümleri de dikkate alarak biraz daha ayrıntılı olarak verelim:

Onüçüncü Asır Anadolu'sunda Tasavvuf ve Hazreti Mevlâna, 1959 Şeb-i Arûs Konferansı, Mevlâna Celâleddîni Rûmî'den Bugüne Kalanlar, Mesnevi Terbiyesi ve İnsanlık Alemi başlıklı alt bölümlerden oluşan "Mevlâna" ana bölümünün birinci metin parçasında 13.yy. Anadolu'sunun tefekkür ve tasavvuf haritasındaki yeri ile hâl ve tesirlerinin kısaca gözden geçirildiği dikkat çeker. 13.yy., Osmanlı'nın kuruluş yılları, beylikler dönemi, Moğol isitlâsı... ve arayış yıllarıdır. Bu yıllar tasavvufun filizlenip boy attığı ortamın şartları, savaş, buhran ve kavgadan oluşmuştur.

Müslüman Türk'ün karşısında Haçlı siyonist faaliyetler, Moğol istilâsı mezhep

---

* Bir şeyin varlığına delâlet eden tesiri, hadis.

* Bu kitapta yer alan 32 metinden yedisi olan; 1959 Şeb-i Arûs Konferansı, Yunus Emre ve Bugün; Fâtih'in ve Fethin Gayesi; San'at ve Saltanat; Keşanlı İkbâl Hanım; Pirdâşım Safiye Erol ile Safiye Erol başlıklı yazıların dışında kalanlar çeşitli dergi ve gazetelerde yayınlanmıştır. Bunlara Bibliyografya'da işaret edildi.

ayrılığını körükleyen cereyanlar, şiî ve batınî bozgunculuğu, Rus politikası vardır. Kurtuluşu *"mânâya yönelme"* olarak tespit eden Ayverdi, Türk dünyâsında tasavvufun temeli olarak Ahmet Yesevî'yi görür:

"Halbuki saf ve samimi manasıyla Şark Ahmet Yesevî'den evvel ve sonra, sünnî Müslümanlığı bir sünger gibi emip bünyesinde temsil ederek, onu tasavvuf normları içinde yeniden İslâm âlemine iâde ederken, bir mücahade ve tasfiyeli bir imân ruhunu da beraber getirmiştir." (4)

Kitabın bütününde verilmek istenen mesaj; insanlığı huzura kavuşturacak olan, *"imâna dayanan İslâm kaynaklı sevgi ilkesi"*ni cemiyette geçerli kılmadır; tasavvufun simge şahsiyetleri Mevlâna ve Yunus'un hayata bakışlarını, onu algılayışlarını öğreti haline getirme, dünün ruhunu bugüne taşıma, bugünün madde dünyasını dünün mânâ dünyâsıyla birleştirmedir.

Ayverdi'nin Türk-İslâm Tasavvufu'nden istediği, binlerce yıl öncesinden akıp gelen kabalistik* motiflerin soyutlanmasıdır. O'na göre bu ayıklamayı da Melânâ ve Yunus Emre yapmıştır.

Mevlâna'nın kişiliğinin iki aşamasından söz edilir:

"Sultan-ü Ulemâ'nın oğlu müderris Mevlâna Celâleddin, Şems-i Tebrîzî'nin şevkiyle karşılaşıp hayatının aklî ve ilmî diyebileceğimiz ilk safhasını kapatıp bir karar ve devam devresine girdikten sonra, vazife ve mes'uliyetlerinin şuurunu taşıyan büyük insan rolünde, o binbir cepheli şahsiyetiyle, bir mürebbi-mürşid olarak beşer saflarının arasına atılmıştır." (5)

Şems-i Tebrizî ise, Kendini arayan ve kendini bulmakla herşeyi bileceğini söyleyen Mevlâna'ya vahdet sırrını işaret eden ezel elçisiydi. Fatih'i irşâd eden Ak Şemseddin gibi Mevlâna'yı da Şems-i Tebrizî irşad etmişti:

Böylece de artık, herşeyi bilen ve bildiğini de âleme öğretmekle mükellef olan büyük hâkim tabire tarife gelmez bir aşktan arta kalan yüreğinin iki cihana sığmayan iştiyâk ve hasreti içinde, tefekkür ve imanının çoşkun seline âlem halkını muhatap etmiş oluyordu." (6) Aynı zaman da bu cümlelerle Mevlâna'nın evrensel yönü de vurgulanmıştır.

---

* anlaşılmaz, gizemli, cinsel—ikle ilgili.

Mevlâna'nın kişiliğindeki "terbiyeci ve rehber" hâkim adam-homo sapien*, merkezî otorite, büyük insan motifi, gerçek kahraman, politikası sevgiye dayanan bir siyaset adamı ve inşacı, idealist yönler tespit edilir. Sâmiha Ayverdi Mevlâna'nın fikirleriyle hayatı arasındaki uyuma da dikkat çeker:

"...Hazret-i Mevlâna'nın, kütlelere te'sir ederken kullandığı metodun üstünlüğü, söylediklerini nazarî kalıplar halinde bırakmamış olmasıdır. Böylece de sözlerini amel haline getirmiş bir tatbikatçı olarak, verdiği formülle ve yaşadığı hayatla isbat eden örnek bir insandır." (17)

Mevlâna'nın yorumu Yazar'a *"evrensel ve zamansız olan müşterekler"*i dikkatlere sunma imkânı da verir:

"Her devirde kütlelerin karakteristik inhitat vasfı ruhî ihtiyaç ve formasiyonlarını başı boş kapıp koyuvermeleriyle sabit olagelmiştir.

İnsanlar için değişmeyen ihtiyaç, yaşama ve devam insiyakıdır. Ve beşeriyet, hayatını ve devamını tehdit eden tehlikeyi sezip kendini uçurumun kenarında hissettiği korku anlarında, daima bir kurtarıcıya sarılma lüzumunu duymuştur." (17-18)

"Halbuki insan tabiatında köle ve emir kulu kalmaya mahkum hisler vardır. Kin, nefret, intikam, yalan ve iftira gibi.... Gerçi insanoğlunun hamurunda müsbet ve menfi duygulara beraberce yer verilmiştir.

Bu idrake yalnız Türkler değil, bütün insanlık alemi muhtaçtır. Zira asırlar, insanların müşterek vasıflarını ve ihtiyaçlarını silmeye muktedir değildir..." (27)

Öte yandan Osmanlı medeniyetinin kaidesi olarak Mevlâna ve Yunus'un fonksiyonları birlikte tespit edilir:

"Şu bir târihi hakîkattır ki, XIII. asır Anadolu'sunun kanlı ve buhranlı coğrafyası üstünde Mevlâna Celâleddini Rûmî ve Yunus Emre gibi rehber ve önden gidici insanlar olmasaydı, belki de dünyaya parmak ısırtan bir Osmanlı medenîyet ve hâkimiyeti de olmazdı." (32)

---

* Tekmil beşer amalgamının muadil kıymetini nefsinde taşıyan bir (cüzkül)dür. Mürid ona baka baka ameller ve aksüllameller edinir. İnsanın Allaha, insanın insana, insanın kendi kendine olan münasebetleri , ayarları, nizamları hakimin eseridir. "Kenan Rifai ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık, s.250.

Mevlâna'nın eserlerinin Ayverdice yorumu ise şu cümlelerle ifadesini bulur:

"Mevlâna'nın hareket ve vüsûl noktası olan ilâhî aşk, sırasına göre şiir olarak, hikmet ve mârifet olarak, bu kemalli fikir ve mantık silsilesinin bürhanlarından ve gerçeklerinden o büyük ve eşsiz Mesnevîsi doğmuştur. Bunun içindir ki Mevlâna Celâleddîn Rûmî denen o yüce Mürebbi-Mürşidin hayat felsefesini ve terbiye sistemini ortaya çıkaracak sırlı anahtar, eserleri ve hasseten Mesnevisidir.

Felsefe târihinin ihtiva ettiği çeşitli tefekkür sistemlerini büyük ölçüde aksettiren mesnevî, kinâyeler ve mecazlar içinden koku veren bir hakîkatler zinciridir ki, Mevlâna Celâleddîn Rûmî, bütün bu gerçekleri son derece büyük bir ustalıkla kitabının içine yerleştirmiştir...

Mesnevî ve hikâyeleri, insanoğlunun dikkatini hakîkatler üstüne çekmek için hazırlanmış lâtif birer tuzaktır." (16-18)

Mevlâna'ya sahip çıkan yabancılara karşı ise şu savunma yapılır:

"Eserlerini farsça söylemesi yüzünden Hazret-i Mevlâna'yı İran kültürünün bir mümessili zannedenler de vardır. Halbuki o devirlerde ilim dilinin Arapça, edebiyat dilinin ise Farsça olması bir teammüldü. Nitekim gerek bu devirlerde gerek müteakip asırlarda Garbın edebiyat ve ilim lîsası da Lâtince idi.

Bilindiği gibi Mevlâna Türktü.! (15) Mevlâna'ya yabancıların sahip çıkış sebepleri arasında Türkiye'de bir Mevlâna Enstitüsünün ve bir Mevlâna kürsüsünün olmayışının da payı olduğuna dikkatler çekilir ve bu konuda bir dizi teklif getirilir. Bunlar: Mevlâna Enstitüsü ya da kürsüsünün bizde de kurulması; Mesnevî'nin günümüz şartlarında yorumlanıp, kendisinden dün olduğu gibi bugün de yararlanılması; Mevlâna'nın insanlık anlayışının cemiyetimize tanıtılması ile XX.yy.da Yunus ve Mevlâna öğretilerinin savunma silahı olarak idrak edilmeleridir.

Derviş Yunus ile Yunus Emre ve Bugün başlıklı metinlerde oluşan Yunus Emre Bölüm'ünde *"ölmezler"* diye adlandırılan âbide şahsiyetlerin özellikleri birtakım sorular sorularak cevaplandırılır:

"Ezel anasından ölmemek üzere doğan bahtiyarlar vardır. Ender de olsa, zaman zaman târihte bunlara rastlanır. Ölmezlerin hayatı kendilerine ait olmaktan çıkmış, kütlenin malı, kütle menfaatinin nirengi noktası olmuştur.

Acaba kendilerine bir ölümsüz hayat nasibi verilerek dünyaya gelmiş olan bu

bahtiyarlar, büyük kütlenin kalabalığı arasından nasıl seçilir, hangi vasıfları, hangi husûsiyetleri ile ayırt edilebilirler?

Zengin midirler, fakir midirler? Alim midirler, câhil midirler? Sultan mıdırlar, kul mudurlar?

Beşer ölçülerinin tayin ettiği sıfat ve mevkiin, onların yapılarına herhangi bir te'siri olmadığı için, sırasında zengin, sırasında fakir olmuşlardır; sırasında tahtlar taçların yükü altına girmiş, gerektiği zaman da, ilmin zirvesinde görünmüş, ya da bilgisizlik perdesinin gölgesinde yaşamışlardır.

.... Zîra onlar, iki dünyanın sıfatlarını da hiçe saymış, iki dünyayı da aşıp ölümsüzlük sırrının ululuğu arasında yer almış yücelerdir.

... Onlar demek, fazîlet demektir. Feragat demektir, adalet, şevkat, iyilik, güzellik ve sevgi demektir.

Bu ulular, ululuklarını büyük bir samimiyet ve tevazû ile birleştirerek cemiyet hayatına karıştırmasını, böylece de kütlenin düşünce ve duygularına tesir etmesini bilen tasarruf sâhibi ve müstesnâ yaradılışlı kimselerdir. Ama büyük kudretlerine rağmen yokluk ve tevâzûları içinde kudret ve varlıklarını eritmesini bilmişleridir."

Ölmezler ya da büyük ulular diye tavsif edilen kişilerin özellikleriyle ilgili genellemelerden sonra Yunus Emre, ulu kişi özelliklerini benliğinde toplamış ve ölmez örneği olarak verilir: "İşte bunlardan biri olan Yunus Emre de, yetmiş iki millete aynı gözle bakabilen rehber ve önden gidicilerden biridir." (148)

Yunus Emre'nin kişiliği yorumlanırken, iki husus vurgulanır. Bunlar, *"Şâir Yûnus"* le *"Devriş Yûnus"*tur. Yunus'un bu iki yönü ile kılıcın iki yüzü gibi birbirinden ayrılmaz olarak düşünülür; sonuçta onun *"tasavvuf ehli bir san'atkâr"* olduğu yargısına varılır. Hem öğretisini hem de huyunu dile getiren,

"Gönül Çalabın tahtı Çalab gönüle bahtı
İki cihan bedbahtı kim gönül yıkar ise." (64)

mısraları ile Yunus'un, evrensel ve zamansız olan bir ahlâkî değeri de tespit etmiş olduğu dikkatlere sunulur.

Tasavvuf şuurunun Türkçe'ye hizmetini Yunus'un dilinde bulan Sâmiha Ayverdi, Türkçe ile Arapça ve Farsça arasında kurulan yakınlığın zaruretinden söz açarak: "İşte Yûnus, bu kültür alış-verişinde, Türk sesine ve estetiğine en uygun ölçüyü bulmuş olan büyük

san'atkâr ve kemâl durağına vasıl olmuş iddiasız insandır." (57) sonucuna varırken, dil konusunda bir teklif getirir: "Yûnus gibi düşünmek, duymak ve yaşamak, Türk milletinin bekâ, devam ve selâmeti için ne mertebe lâzımsa, Yûnus'un dilini, san'atını tanımak da, gene Türkçenin bekâ ve selameti adına aynı ölçüde lüzûmludur.

Yunus, tasavvuf ruhunu kalıplarından çıkarıp amel haline getiren ve hayatın içine solüsyon halinde karıştıran adam olduğu gibi, kelimelerden bir Süleymâniye kurmuş büyük dil mimarıdır." (58)

Sonuçta Yunus Emre, büyük insan kavramı olarak zihinlerde şekillendirilerken günümüz cemiyeti mânâya davet edilir.

Cihangir Fatih* bölümü ile bu bölümün "Fatih'in ve Fethin Gayesi; Hükümdar ve Mutasavvuf Fatih; Fatih ve Ak Şemseddin; Çadır Gecesi; Fatih ve Cihad; Fatih Cemiyet Fedaisi; Hazin Bir Gaflet Örneği" başlıklı alt bölümlerde yer alan temalar: II.Sultan Mehmed'in kişiliğinin yorumu; öğrenimi; kişiliğini oluşturan kaynak ve değerler; Ak Şemseddin-Fatih ilişkisi; Hükümdar Fatih; Mutasavvuf Fatih, fethin gayesi; Şark-Garb karşılaştırılması; bazı kavramlar; İslam'ın yorumu; tasavvuf; Fatih ile bazı cihangirlerin karşılaştırılması; Bizans'ın yorumu; Fatih'in Ak Şemseddin'e bakış tarzı; büyük insan motifi; XV.yy.da Altınordu Devleti, Otuz yıllık fetih dönemindeki fütûhatlar -özellikle Trabzon'un fethi- ve teklifler olarak sıralanabilir."*

Fatih portresi vesile edilerek, Hint, Hıristiyan ve İslam tasavvufu karşılaştırılır; İslam ve cihat kavramları üzerinde durulur.

Birkaç San'at ve Devlet Büyüğü başlıklı IV. Bölüm'ün muhtevasında şu metinler vardır:

Bâki

Bu metin parçası Osmanlı İmparatorluğu'nun kültür ve san'at temsilcisi Bakî'nin 350. ölüm yıldönümü sebebiyle yapılan konuşmadır. Konuşmada, mekân-insan, hoca-talebe ilişkilerinden hareketle Bakî'nin sanatçı mizacı tanıtılır. Sonuçta gerek Bakî'yi gerekse diğer sanatkârları meydana getiren amilin *"Osmanlı medeniyeti"* olduğu yargısına ulaşılır.

---

* Bu bölümün muhtevası, "Edebî ve Mânevî Dünyâsı içerisinde Fatih" kitabında yazılanlarla benzerlik arzettiği için özüle yetindik.

Cezayirli Hasan Paşa

Cezayirli Hasan Paşa'nın Türk-Osmanlı târihindeki yerinin değerlendirilmesi yapılıp, İstanbul'a hizmetleri anlatılır. Paşa'nın cemiyetteki fonksiyonu da Ayverdi'nin çok sevdiği ve sık sık tekrar ettiği kılıç imajı ile tespit edilir: "Bir kılıçın iki yüzü gibi ayrılmaz bir bütün olmuş vatan ve din aşkını imânı bilmiş bu büyük adamın bir hayırlı marfeti de nerede bir subaşı görse hemen oraya bir çınar diktiriverirmiş." (137)

San'at ve Saltanat

Adı geçen başlık altında III. Selim'in sanatkâr yanı tanıtılıp, ıslahatı verilir; bu arada XVIII.yy. sanatkârlarının da hatırlandığı gözlenir.

Dede Efendi

Bu metin bestekâr Hamamîzâde İsmail Dede Efendi'nin çilesini tamamlayıp Dedelik ünvanını almasının yıldönümü sebebiyle yapılan bir konuşmadır. III.Selim'in sanatkâra ve sanata olumlu yaklaşımını gösteren bir olayla süslenen bu bölümde Yenikapı Mevlevilerinden Dede Efendi'nin derviş yönü tanıtılıp, bu vesile ile de derviş, çile kavramları üzerinde durulur.

Osmanlı Devleti'nin inkiraz dönemini yaşayan buhranlı ortamın, yıkılmak üzere olan medeniyetin Dede Efendi'yi, Galip Dede'yi yetiştirmesinin mümkün olamıyacağı yorumundan yola çıkılarak, bu durumda Dede'yi olduranın, "Dede'nin duyup duyurdukları, bir yıpranmış medeniyet bâkîyesi değil de, sadece kendi iç ikliminin, derviş gönlünün düzenli, vecdli ve hikmetli sesi miydi." (145) düşüncesine varılıp böyle bir değerin yetişmesinde tarikat potasının etkin olduğu sonucuna ulaşılır.

İkbâl ve İmân

Bu metin, Dr.Muhammed İkbâl'in 30. ölüm yıldönümünde Türkiye-Pakistan Kültür Cemiyeti adına 21 Nisan 1968'de İstanbul'da yapılan konuşmadır.

Şair, mütefekkir, mücahid ve imân adamı olarak algılanan ikbâl yalnızca mücadele ve imân cephesinden tanıtılır. Prof.Schimmel'in İkbâl'i şâir Goethe ile karşılaştırması hatırlanır:

"... Prof.Schimmel, san'atkâr olarak Goethe'yi daha kuvvetli bulduğunu ikbâl'in ise

peygamber ruhlu adam olduğunu söyler ve hemen arkasından kimse İkbâl'in paygamber olduğunu düşünemez. Ancak Cebrail'in kanadı ona dokunmuştur." (160)

İkbâl'in felsefesi bir aksiyon felsefesi olarak tespit edilir. Hindista'nın içinde bulunduğu hazin tablo haturlanarak, Şâir'in, "Urdu ve Fars dilleriyle yazdığı heyecanlı şiirleriyle vatandaşlarına zafer ve ihtişamla dolu bir istikbâlden bahsederek onları mücadeleye dâvet" edişi belirtilir. İkbâl'in ilhamını Kur'an'dan aldığı, Mevlâna'dan etkilendiği vurgulanır. Ve onun bir *guid spirituel* olduğuna işaret edilir. İkbâl'in misyonu iki ana fikre dayandırılır: "Birincisi ya tamamen esir bulunan ya da, dünya siyasî muvazenesi içinde var ile yok sayılan Müslüman milletleri, sağlam bir hürriyet ve istiklâl tapusuna sahip kılmak;

İkincisi, kendi kendini tekrarlamak suretiyle fâsid bir dâire içine düşmüş olan tefekkürün önünden, yolunu tıkayan gaflet, cehalet ve uyuşukluk yığınlarını kaldırmak."(163)

İkbâl'in gayesi ise şu cümle ile ifade edilir: "Hem İslam âleminin hem de dünyanın yüzünü güldürmek için, âlemşümul imânın, modern dünyada tefsirini ve cemiyet hayatı içinde bir mânevî düzen gücüyle yeniden teşkilatlanmasını istiyordu." (165)

Mevlâna ve Yunus'taki sevgi mesajı, barış ve dostluk çağrısı böylece İkbâl'de hedefini bulur. *"Eğer ilim aşk ile yanyana yürürse nuranî olur."* (169)

Mehmed Akif'in Gayesi

Akif'in kasaca ruhî ve fikrî yapısı ile gayesi verilir. Şâir Mehmet Akif, imân ile millî duyguların birleşik bir mahsulü olarak tespit edilir. İslam ideolojisinin Akif'teki millî duyguları beslediği düşünülerek, "Şüheda fışkıracak toprağı sıksan şuheda" mısraından sonra Çanakkale Şehitleri'ndeki tasvir imajları gösterilir; Akif'in Türklüğe arka çıkış sebebi açıklanır:

"Akif çok iyi biliyordu ki daha Abbasiler devrinde İslâm âleminin mes'ul otoritesi olmaya namzettiği sezilen Türklük, Selçuklular devrinde bu mes'uliyeti açıkca devralmış Osmanlılar zamanında ise, tamamiyle kendine mal ederek, Müslüman Türklüğü İslâmın kal'ası haline getirmiştir." (150-151)

Öte yandan Sâmiha Ayverdi'nin Akif'ten hareketle medeniyet kavramına evrensel bir bakış açısı ile yaklaştığı görülür: "Nitekim bütün cepheleriyle birbirine faik bir medeniyet yoktu." (152) Ve devamlı, Şark-Garp medeniyetlerinin her zaman olduğu gibi

karşılaştırılmasına gidilir; her ikisinin de tarfsız bir biçimde üstün ve eksik yanları anahatlarıyla çizilir: "İnce bir ruh ve duygu karakteri taşıyan Şark medeniyeti de, maddeci ve akliyeci Garb medeniyeti ile iyi komşuluk münasebeti kurmak suretiyle birbirine yardımcı olmalı ve karşılıklı mübadeleler yapmalıydı." 153) bu noktada Ayverdi'nin kemikleşmenin karşısında olduğu dikkat çeker: "Yapmalıydı; çünkü bir noktaya demir atıp yerinde saymanın sonu duraklamak, düşmek ve neticede, çözülme, inhilâl demekti." (153)

Arap milliyetçiliğinin taassubu Akif'in İslâm Milliyetçiliği idealini köstekleyip engellemesinin sözü edilip; I.Cihan Harbi sırasında iktidarın şoven platformu'na kayışı; Akif'in Ziyâ Gökalp'e yazdığı mektup olayı anlatılır. Sonuçta Yazar, Akif'in bir prensip adamı olduğunu belirtir.

Abide Şahsiyetlerin'in V. Bölümünü oluşturan Gördüklerim başlıklı portrelerin muhtevası ise şöyledir:

Zehir Dede

Sâdi Şeyhi Akif Efendi'nin oğlu Müslüman-Türk faziletinin ve ahlâkının canlı örneği olarak tavsif edilen Raşid Bey'den naklen, kahramanı Zehir Dede diye bilinen yaşanmış bir hikaye anlatılıp, derviş ahlâkı sergilenir.

Keşanlı İkbâl Hanım

Sâmiha Ayverdi'nin "Pirdâşım" dediği Safiye Erol'un annesi Rumelili İkbâl Hanım vesile edilerek, dünün cemiyeti, özlenip, olumlu yönleri sayılarak yâd edilir: "Dîn ve imanın, örf ve âdetin kolu kanadı altında, bir yandan öğrenen bir yandan işleyen fertlerden kurulmuş cemiyet âbidesi bir vakitler nasıl da vahdetli ve kıvamlı bir neybet arzederdi. Büyük küçüğünü korur, küçük büyüğünü sayar; hoca talebeyi sever, talebe hocaya can verir; usta çırağa kanat açar, çırak ustaya el bağlardı." (195) Böyle bir cemiyette yetişen ârif kişi -ki İkbâl Hanım da bunlardan biridir.- tanımlanır: "Ama bir de dış yüzleriyle örf ve âdet ölçülerine başı bağlı fakat iç hayatlarıyla kendi dünyalarının kanunlarına göre yaşayan bir serdengeçtiler kafilesi de vardır ki, cemiyetin onları şekilleyip düzenlemesine karşılık, onlarda feyizler uyandırdı." (196)

Arif nitelikli İkbâl Hanım anılıp iç dünyası sergilenirken, mekân çağrışımı Yazar'ı Rumeli'ye götürür; Rumeli övülür.

Hemşirezâde Safiye Erol

Öğrenimini Avrupa'da yapmış olan Safiye Erol'un tefekkür ve tahayyül gücünden söz açılıp, "Safiye Erol henüz genç bir talebe iken dahî bu iki medeniyetin mukayesesini yapacak endazeye sahip bulunuyordu." (200) yargısına varılarak, buradan yine Şark-Garp medeniyetlerinin karşılaştırılmasına gidilir, hazin bir imajla Müslüman-Türk camiasının durumu dramatize edilir: "İşte devlet düşkünü Şark ve bilhassa Müslüman-Türk camiası, yanmış bir kâşaneden, elinde dört ucu düğümlü bir bohça ile kaçan âfetzedeler gibidir. O kadar ki, bu bohça içinde kalmış mâzi kırıntılarına bile hakaretle bakan bir zihniyet, dil, din, târih, mefahir ve an'ane düşmanlığını iş güç etmiş bir dalâlet vadisinde at koşturmakta bulunuyor." (202)

Daha sonra söz Safiye Erol'un mânâ susuzluğunu gideren Kenan Rifâî'ye getirilir.": Kenan Rifâî gibi bir kurtarıcının yoluna düşüverdi ve Safiye Erol denen bu çıplak istidâd ve hazır enerji, derhal toparlanıp mukadder kriteryumu buldu, ezel künyesinin tayin ettiği nihayi şeklini aldı." (203)

Bu tespitten sonra söz Safiye Erol'a bırakılır: "Bu elektro-şok hadisesini "Kenan Rifâî ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık" isimli kitaba ilave ettiği kıymetli etüdünde isabetle izah eden Safiye Erol, yazısının başlarına; "Kenan Rifâî'yi harice tanıtmak için onun şahsiyetine temel teşkil eden üç hususiyetinden bahsetmek lâzım geliyor." diyordu.

O, evvelâ mistikm adam-homo mysticus, sonra hakîm adam = homo sapien ve en nihayet Mürşid-i Agah idi" dedikten sonra mistisizmin ilmî ve ciddî izahını yapar ve sözü hocasına getirerek: "O, bahsi geçen mistik tipte bir âşık, bir gerçek filozoftu..." (203-204) ve devamla Kenan Rifâî'nin kişiliği verilir.

Sahte aydın, gerçek münevver kavramları tanımlanır: Safiye Erol bu noktada gerçek münevver örneği olarak gösterilir:

"Safiye Erol ise, halkı tanıyan ve memleket realitelerini yüreği kadar kafasında duyan gerçek münevverdi. Garb kültürü ile haşır neşir bulunması ona, Şarklı olmanın şerefini küçümsetmemişti." (206)

Safiye Erol'un ölümü sebebiyle yapılan ikinci konuşmada ise Sâmiha Ayverdi O'nu "fikir kadını" olarak tespit eder.

Abide Adam

Bu metin parçasında öncelikle Müslüman-Türk san'atı târihinde görülen heykel ve

heykeltraşlık için istiğna ve kayıtsızlığın sebebi, "Bir din yasağından ziyâde, o yasağın hoşa gitmesinden doğan bir faydalanışa daha benzer." (219) biçiminde açıklanıp, heykelin tanımı yapılır: "Heykel gökkubbe altında, ilimden, san'attan, kahramanlıktan bir iz ve eser bırakmış olanların adlarını ebedileştirmek kasdiyle yapılan âbide demek olduğuna göre.." (219)

Böylece söz Mehmetçik gibi heykeli dikileceklerden biri olan Yahya Kemâl'e getirilir ve "Türküm" diyebilmenin sırrı onun eserlerini okuyup anlayabilmekte bulunur. Süleymaniye'de Bayram Sabahı'nda Yahya Kemâl'in tarih şuuru yakalanıp, Malazgirt'ten bu yana yapıcısı olduğumuz medeniyet övülür.

Bir Atabek'in Ölümü

Nihat Sami Banarlı'nın ölümü ile ilgili bir yazı ya da konuşma diyebileceğimiz bu metinde: "O, Türk târihini hazırlayan , çemiyete dünya görüşünü, insanî ve medenî yapısını veren fikir inşacısı atabekler devrinden süzülüp gelerek geçmişi hale bağlayan bir atabek idi." (223) hükmü ile Banarlı'nın hocalık yönü vurgulanır. Yazar, üstün ve kemâlli insan yetiştiren Türk eğitimi ile ele ele veren millî ve islâmî prensiplerin toplum içerisinde aktif hale gelmesinin zaferini atabeklere atfeder; hoca-talebe ilişkisi üzerinde durur; yine Şark-Garp karşılaştırması yapar.

Bir edebiyat hocası, bir edebiyat tarihçisi, bir müellif olarak tanınan Nihat Sami Banarlı'nın en büyük hizmeti olarak da "Yahya Kemâl'i bütün eserleriyle toplumumuza kazandırması" şeklinde tespit edilir.

Doktor Hâlid Şâzi Bey

Küçük bir hikaye tarzında düzenlenen bu metin parçasında güzel bir imajla verilen "büyük aile" tipi tanıtılıp, "küçük aile" (çekirdek aile) ile karşılaştırılır:

"Devir, büyük aile tipinin henüz zafer durağında olduğu devirdi. Öyle ki, arıbeyinin etrâfında döllenen, peteklenen, tat ve lezzet hâsıl eden kovanlar gibi, bir merkezî şahsı mihrak alan eski âilede, bu merkezî şahsın temsil ettiği örfün, âdetin, sevginin, saygının, imân ve vatan aşkının potasında şekillenerek, âdetâ asırların kanûnlaştırdığı bir gelenekler nizâmı içinde yaşardı. Böylece de, oğullar, gelinler hattâ kızlar, dâmatlar, torunlar ve hizmet statüsünde bulunan bütün bir kalabalık, ayrı unsurlardan meydana gelmiş yarı feodal bir küçük imparatorluk anlayışıyla, aynı çatı altında birleşir, yekpâreleşir ve yetiştirdi." (185)

Böyle bir büyük aile ortamında yetişen Hâlit Şazi Bey'le eşi arasındaki ruhsal

uyuşmazlığın, Şâzi Bey'in tiziz ve yaratıcı san'at ve zevk anlayışını nasıl tahrip ettiği silik bir davranış örneği ile dikkatlere sunulur: "Asıl hazini de, el üstünde tutulan bu genç zevcenin, o hâzine adamın çeşitli istikametlere gelişen estetik gücünden ve san'at düşkünlüğünden şikâyetçi olmasıydı. Meselâ köşkün ön bahçesine mozaik yapraklarından işlenmiş rengârenk halıya bakar bakar da: "Bunlarla uğraşacağına bahçeye maydanoz, dereotu tohumu eksen olmaz mı?" deyiverirdi." (190-191)

Eşler arasındaki ruhî uyuşmazlığın yanında, gayesizliğin de insan kişiliğini nasıl yıprattığı Hâlid Şâzi Bey örneği ile belgelenir. Gayesizliği ve eşi ile aralarındaki ruhî anlaşmazlığı Hâlit Bey'i hayatı bir yük gibi omuzlar üzerinde taşımaktan bıktırmış genç denecek bir yaşta hasretini çektiği ölüme kavuşmuştur. Ama ne yazık ki, son vazifesi, karısının yıllardır tekrarlayıp durduğu isteğini yerine getirmek olmuş ve elbisesinin cebinden maydanoz ve dereotu tohumu çıkmıştır.

Takiyef

Küçük hikâye niteliğinde olan bu metin parçasında da Sâmiha Ayverdi'nin dayısı Nazmi Torfilli, Rusya'da ateşemiliter iken tanıştığı Tiflisli bir taş hamalı olan Takiyef'in serencamını anlatırken târihe ılgar edip, Rus-Türk münasebetleri verilir ve bu arada Timur'un da yorumu yapılır.

Bir Vatan ve İman Abidesi Tevfik İleri

Sâmiha Ayverdi'nin 1925'te kapıtılan Mevlânâ Türbesi'nin 1950'de açılış töreninde tanıdığı Tevfik İleri'nin iç dünyasının anlatıldığı bu metinde hep Türk ve Türklükten söz edilir ve Mevlânâ'nin yorumu yapılır. Mevlâna töreninin bir gösteri biçiminde verilmesi hazin bir durum olarak gösterilip, devrin iktidarı, 27 Mayıs, Yassıada hakkında bazı yaklaşımlarda bulunulur. Yine ruh-madde mukayesesi ile karşılaşılır. Öte yandan, "Türk târihinin bir yüz karası olarak kalacak Yassıada yargısı, bu yazının politik nitelikli olduğunu gösterir.

Radoviçli Rüveyde Hanım

İstanbul medeniyetini hatırlatan bir anışla Rumeli, "efendi millet"in şahlandığı bir mekân olarak vurgulanır. Türklerdeki târih şuurundan hareketle Türk târihinin özeti verilip, "Türk kılıcı ile açılıp, Rumeli medeniyetinin merkezlerinden biri olan Radoviç de bu

müşterek ağlarla örülmüş şehirlerden biriydi." (256) sözleriyle Radoviç'te koca Kadir Bey'in "bây ü gedâ" ya açık olan konağı bir esalet ve medeniyet mihrakı olarak tanıtılır. İbrahim Efendi Konağı'na benzeyen bu konağa 1904'lerde gelin gelen Rüveyde Hanım'ın güzel, akıllı, dirayetli, itaatlı ve duygulu kişiliği sergilenirken, Balkan Harbi'nde Koca Kadir Bey âilesinin genç erkeklerinin birer birer şehid oluşları hatırlanıp, Rüveyde Hanım'ın eşi Muharrem Bey'in bir yolunu bulup taht şehrine kaçışı anlatılır. Bu arada Balkan Harbi'nin açtığı yaralardan söz açılır.

Lütuflu Vâlde

Özdeyişlerin serpiştirildiği bu metinde, ana çizgileriyle mutlu bir aile ortamı verilir; bu ortamda bir gönüleri, bir mânâ kadını olan Lütuflu Vâlde (Lütfiye Hanım)'nin iç portresi çizilir: "Ama etrafına, sadece manevî zenginliğinden saçmaz, ağzı kapanmayan kesesine insanlar kadar kurdu kuşu da ortak eylerdi." (266) Sonuçta Lütuflu Vâlde vesile edilerek madde ve mânânın yorumu yapılır.

7- İBRAHİM EFENDİ KONAĞI*

Adı geçen eser hakkında Sayın Ahmet Kabaklı [1] şu görüşleri ileri sürer:

"... değme romanlarda bulunmayan ustalıkla yaşatılmış kişiler, vak'alar, hayat görüşleri vardır." Bu noktada Sayın Kabaklı eseri Abdülhak Şinasi Hisar'ın Boğaziçi Yalıları ile birlikte değerlendirir: "Abdülhak Şinasi Hisar'ın geçmiş zaman dâüssılası veren Boğaziçi Yalıları gibi eserlerinden sonra, eski İstanbul'u bu kadar güzel, bu kadar özleyici, aynı zaman da tenkitçi gözle ve gerçek tablolar halinde sunan eser okumadığım söyliyebilirim... hem yorum, hem müşahade, hem de hâtıra yüklü sahifelerden herhangi birini açıp okuyabiliriz."

İbrahim Efendi Konağı'nın malzemesinden bir kısmını biz çalışmamızın "Sâmiha Ayverdi'nin İstanbul'u" üst başlığı altında yer alan "Câmi ve Külliyeler; Dar Mekânlar; Mahalle ve Sokaklar" adlı ara bölümlerde kullandık.

Sâmiha Ayverdi'nin "Bu kitap ne bir hikâyedir ne masal ne roman....zamanı, mekânı, vak'aları, şahısları, isimleri hattâ vak'alarının seyri ve detaylarının yüzde doksanı ile otantik

---

* 3. bs.

1 İbrahim Efendi Konağı, Tercüman Gz. 6 Temmuz 1964.

ve yaşanmış bir devrin, gerçek ve yaşanmış bir hayat tablosudur." dediği bu eser, dünü bugüne aktarmaya çalışan bir ruhun çırpınışlarıyla dolu bir geçmiş zaman panoraması, bir sosyal tarihtir.

Yazar'ın hikâye edişindeki rahatlığı, eseri ilgi çekici bir romana dönüştürmüştür. Zaman, mekân, vak'a ve şahısları ile realist bir nitelik taşıyan eser, anlatılan devrin kültürü için bir vesikalar hazinesidir. Yaşanılan devirlerden söz edilmekle birlikte, tam bir hâtırat ya da hayat hikâyesi de değildir. Kendisinden çok az bahseden Yazar, çocuklukla, yakın akraba çevresini anlatıp, bu cevrenin yaşadığı mekânı tanıtır. V.Sultan Mehmed Reşad ve Altıncı Sultan Mehmed Vahdeddin devirlerinin İstanbul'u tanıtılırken, zevk ve hayat değişiklikleri, malî güçlükler ve buhranlar da anlatılır; konularla ilgili düşünce ve yorumlara da gidilir. Kimlikleri verilen kişiler, kulisteki çehreleriyle yaşatılırlar. Ailenin sırları olduğu gibi ortaya dökülür. Karakter tasvirleri yapılıp, portreler çizilir. Denilebilir ki bu kişiler için ayrı ayrı, monografik romanlar yazılabilir. Nitekim bu eserde yer alan bazı şahıslar, Yazar'ın romanlarındaki kahramanların reel hayattaki karşılıkları görünümündedirler. Yeri geldikçe bunlara işaret edilecektir.

Burada, eserin anlatıcısının gösterdiği özellik üzerinde durmamız gerekmektedir:

İbrahim Efendi Konağı'nda Sâmiha Ayverdi, anlatıcı görevini üstlenmiştir. Görevi anlatmak olan bu anlatıcı, geçmişi tutarlı biçimde anlatarak okuyucusuna iletiyor. Bu anlatım da, bizde estetik bir etki uyandırarak, günlük hayattaki anlatımı gerçekleştiriyor. Sâmiha Ayverdi'nin anlatıcısı kimi zaman anlattıklarına kendini öyle bir kaptırıyor ki, okuyucuya, aradaki zaman farkını unutturuyor. Tarihi, şimdiki zamana yerleşerek konuşmağa başlıyor. Burada anlatıcı zamana da mekâna da egemendir; O İstanbul'u, İstanbul'daki hayat tezahürlerini sanki yeniden yaratıyor.

Diğer bütün eserlerinde olduğu gibi, Sâmiha Ayverdi İbrahim Efendi Konağı'nda da Türk-İslam sentezini veren ve aynı zamanda kimliği bilinen kişilerin ruhî ve fizikî portralarini çizer. İnsanın, Türk-İslam sentezi içerisindeki konumunu vurgular.

8- BİR DÜNYADAN BİR DÜNYAYA

Sâmiha Ayverdi'nin içinde yaşadığı toplumsal çevre ile, buhranları arasında büyüdüğü tarihî hadiselerden yansımalar taşıyan bir eser niteliğin de olan Bir Dünyâdan Bir Dünyâya'nın yazılış sebebini, esere eklenen Nihat Sami Banarlı'nın takrizinde buluruz:

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi öğrencilerinden Kâzım Yetiş'in "Sâmiha Ayverdi ve Eserleri" konulu mezuniyet tezi için Yazar'la yaptığı bir görüşme sonucunda kendilerine yöneltilen soruları aydınlatmak için: "Yazayım, öyleyse" sözü üzerine kaleme alınmıştır.

Yakın tarihimizin olaylarının özetlenip yorumlandığı bu eserde Yazar'ın ilk defa 1948'de yayımlandığı Mesihpaşa İmamı'nın malzemesinden bir kısmı kullanılmıştır. Bunlar, özellikle Rumeli muhacirleri ile ilgili tespit ve gözlemlerdir; bu gözlemler, yakın tarihin canlı, fakat acı tabloları olarak verilir:

"Şehzâde Câmii şimdiden ağzına kadar Rumeli muhacirleri ile dolup taşmakta idi. Fakat ne kadar gayret edilse civârın ve mahallenin güçlü yüzleri aşkın bir kalabalığı yedirip giydirmeğe mukdedir olamazdı. Ama çullar çuvallar, hasırlarla bölünmüş câminin taş zemini üstünde, bıçak gibi kesici bir soğuğa dayanmaya çalışan bu perîşan insanları, hangi yürek kendi halinde bırakabilirdi?" (60)

Kavram, olay, yorum ve tespitlere göre Bir Dünyâdan Bir Dünyâya on sekiz bölümden oluşmuştur. Bunlardan birinci, beşinci ve dokuzuncu bölümler adsızdır. Adsız olan ilk bölümü kitabın adı ile adlandıracak olursak, bitiş bölümü* ile birinci bölüm aynı ad altında halkaya girmiş olacaklardır.

Eserin adı için şöyle bir yorum getirebiliriz: Târih, millî şuûr ve iç muhasebesinde oluşan ve "SEN" diyen Şark zihniyetinin bâkî mânâ dünyâsı ile; tekniği içeren ve "BEN" diyen Garb'ın fanî madde dünyâsı kastedilerek esere "Bir Dünyâdan Bir Dünyâya" adı verilmiştir. Aşağıya alacağımız hâtıra bizim bu yorumumuzu doğrulamaktadır:

"Madem ki Tanzimat zihniyeti Türk münevverlerini fikren materyalist bir dünya görüşüne uygun hazırlamağa başlamıştı. Bu felsefî çığrın, zihnî ve ruhî terbiye bakımından gelecek nesiller üzerinde yapacağı tahribatı da beklemek çaresizdi.

İşte bu yol kavşağında, bir kalemde ne Selamlık Odasının mantalitesine sırt çevirebiliyor, ne de soyumu idare eden zihniyete, gözü kapalı evet diyebiliyordum." (132-133)

Sâmiha Hanım'ın bir Tanzimat münevveri olan babasının, mânâ dünyâsına yönelmesi ise şu hatıra parçasında ifade edilir:

"Seneler ne çabuk geçmişti. Bir gün, beklenmedik bir gün, babamın sesi genç kızına haykırdı: beni de senin yoluna al!

---

* Bu bölüm "Bir Dünyâdan Bir Dünyâya" başlığı taşır.

Kız koştu babasını kucaklarcasına kendine çekti. Ama onunla yarış eden ecel de, koşup gelmekte gecikmemişti. Ne ki yine yarışı babası kazanmış, zira ecelden evvel fanilikten bâkilik yoluna düşmüş, geç de olsa, o ölümsüzlük dünyasına adımını atmıştı.

Ecelin gücü de, sözü de topraktan hasıl olan maddeye geçerdi. Ama maddesi ruhlaşmış olana ölümün ne gücü yeter ne de sözü geçerdi.

Demek ki baba da, yıllar yılı o iki nirengi noktası arasında gidip gelmiş, düşünmüş, kollamış, tartmış ölçmüş ve nice zamandır karşıdan baktığı mânâ dünyâsına yaklaşmış, sonunda da aradaki o soğan zarı kadar kalmış mesafeyi aşacak son adımı atmıştı." (147)

Bu noktada Sâmiha Hanım'ın bir teklifi ile karşılaşırız: "Bilmem ki, aslında dost ve ikiz yaradılmış, şu birbirini tamamlayıcı madde ile manânın ne diye arasını açar, açar da kimsenin edemiyeceği düşmanlığı kendimize ederiz? Bu âlemde, kendi kendinin câhili olana, kendinden büyük düşman, kendi kendini bilene de, kendinden sâdık dost var mı?" (147) (Bu son alıntı, yazarın bütün eserlerinde 'ÇEKİRDEK' tezi oluşturur).

İlgili eserde, üzerinde ısrarla durulan birtakım kavramlar vardır; özellikle de insan ve insana yönelik bir dizi kavramla karşılaşırız:

"İşte Osmanlı İmparatorluğu bu idi. Bu müşterek ve yekpâre nizamı ve devletçilek anlayışını idare eden ise, rejimin kuru kalıbı değil, ona can veren, işletip amel haline getiren insandı."(51) tesbiti bizi *'aktif insan'* kavramına götürürken, daha özel bir insan kavramı ile karşılaşırız: *'dervîş'* : "Bin yıllık Türk tarihi içinde bu kendi kendisiyle hesaplaşmağa, böyle bir iç savaşı vermeğe ve zafer yolunun sonunda da, kendine ve cemiyete yararlı olmağa "dervişlik" deniyordu." (79) 'Dervişlik' kavramı bu kez de yazara 'aşk'ı çağrıştırır: "Dervişliğin temel taşı ise aşkdır ki, sözün de , tarifin de yapamadığını O bir solukta halleder."

Verimli ve kudretli bir sosyal yapı olarak ağılanan tekkenin insan ve toplum üzerindeki etkinliği belirtilirken bu kavramın karşıtı olan medresenin dünü ve haldeki durumu dikkatlere sunulur: "Medrese ise, içine taassub bakterileri girip, hasta düşerek kemikleşinceye kadar, dünyeaya parmak ısırtan bir ilim ve irfan ocağı demek idi." (51)

Yazar seçilmiş varlık olarak nitelendirdiği insanın bu seçilişe lâyık olması gerektiği üzerinde durur: "Bir kere, insan olarak dünyaya gelebilmek imkânı, Sırat'ı geçip Cennet'e gitmek kadar güçtür. Öyle ki milyonlarca sperm içinden ancak bir tanesi tıb dilinin ovum dediği dişi yumurta hücresi ile karşılaşacak ve her iki ayrı cins arasında, ilmin çözmeğe muktedir olamadığı bir seleksiyon bir seçme ve tercih yoluyla, o

milyonlardan ancak tek yumurta, döllenme hâdisesini meydana getirecekti ve tek sperm, bu çetin savaşı verip insan olma hakkını kazandıktan sonra, o birbirleri ile rekabet halinde yarışa girmiş olan milyonlarca tohum, bir bakıma ziyan olmağa mahkûm ediliyordu. Zira dişi hücre döllendikten sonra asla bir başkasını kabul etmiyordu.

Artık tek atılışta, dünya nüfusunun en az beşte biri kadar kesif tohumlar ordusu içinden seçilip insan olabilene ne mutlu idi. (16)

"İyi insan" ile "okumuş olma" nın ilgisi üzerinde düşünülürken "iyi kadın" kavramı tespit edilir: "Oğlunu Iridvan diye çağıran kadın hakk.: "Ama ne ziyâna vardı. Hanife hanım iyi kadındı. Sade oğullarını değil, hayvanları da seviyor, onlara acıyor, ineğini sağarken, buzağısının süt hakkını arıyor, hepsini bakraca sağıp yavrunun nafakasını kesmiyordu. Anlattığına göre, bunu hiç düşünmeyen ne hayinler vardı. Acaba Hanife hanım okuyup yazmış olsaydı, bundan daha iyi bir insan olabilir miydi?" (5)

Kâmil İnsanın tanımı yapılıp bu noktaya ulaşmış insanın kişiliği irdelenip yorumlanır: "Ya kâmil insan kimdir? Alemeti, işâreti nedir? dersek, kemâl ile aczini bilip varlığını. benliğini "Bâkî" nin yolunda aşk ateşi ile yakıp nefsinin esâretinden kurtulup hürriyet sınırlarını atlamış kimsedir, demek lâzım gelmez mi?

Doğru ve sâdık gösterici bir adeseye benzeyen Kâmil İnsan'ın yardımı ve delâleti ile şerîatin derinliklerine nüfûz edilince de, onun katı ve kayıtlı bir şekilden ibaret olmadığı, aksine, cihanşümûl bir varlık olduğu meydana çıkar." (79)

İlgi çekici bir adlandırma ile karşılaşırız: Bu, *"maya"* kavramıdır ki, Sâmiha Hanım bunu *'ana kaynak'* olarak da adlandırır. Öz, cevher, çekirdek diyebileceğimiz bu kavram Yazarı "milli karakter ve antropolojik çehre" terimlerinin açıklanmasına götürür: "Her millete hususiyetini millî karakterini ve antropolojik çehresini veren bir maya, bir ana kaynak bulunduğuna şüphe edilmezdi. Neden bir İsviçreli bir İsveçli'den ayrıldı? Neden bir İranlı ile bir Arab'ı birbirlerine benzetmeyen şahsiyet farkları mevcuttu? Neden sırt sırta iki komşu olan İspanya ile Portekiz ayrı yapıda iki ayrı memleketti?

Devlet var ki, mâceracı, gözü pek, yırtıcı ve haydut zihniyeti ile dünyânın her köşesinden akıp gelmiş kimselerin memleketi idi. Dev sanâyiine ve ileri tekniğine rağmen, bu zihniyet bir türlü kitlenin rûhundan sökülüp çıkarılmamıştı. Zirâ baştan beri bünyesinin teşekkülünde rol oynamış olan bu maya idi..." (143)

Eserdeki tespit ve yorumları da şöyle sıralayabiliriz:

- *Büyüklerin çocukları algılayışı* : Öteden beri kış mevsimini Şenzâdebaşı'nda geçiren

âileye, ağabeyimin de benim de ilâve olmaklığımız, herhalde kurulu düzende fazla bir değişiklik yapmamıştı. Daha da uzun yıllar yapamıyacağı gibi.. Zirâ henüz, isteği de isteksizliği de bahis mevzûu olmayan mahlûklardık. Öyle ki büyüklerimiz bizi canlı birer eşyâ gibi kendi arzû ve kararlarına göre, istedikleri yere taşıyorlardı. Hatta bir çok seneler eşyâ olmak vasfından kurtulamıyacaktık." (19) alıntıda da görüldüğü gibi Sâmiha Hanım çocukla insanı ayırıyor ve böylece de çocuk, büyüklerden ayrı bir varlık bir mahluk, bir eşya olarak algılanmış oluyor.

- *Dille ilgili tespit* : Halktan kişilerin kimi kelimeleri söyleyişleri, gözlemlenebilen bir olgudan gidilerek, yorumlanıyor: "Amma karısına seslenirken, bizim Hanife Hanım dediğimiz kadını o Henife diye çağırıyordu.

Neden bizim evde Hanife olan bu güler yüzlü kadın kendi evinde Henife idi? İhtiyar baba oğullarını okutup yazdırmıştı amma muhakkak kendin de bir eksik taraf vardı. Acaba o da oğulları gibi okuyup yazmış olsaydı bizim gibi konuşur muydu? Meselâ bizim toprak dediğimize o torpak diyordu." (4)

- *Dün-bugün* : Birbirinin karşıtı gibi görünen bu iki kavramın tespiti yapılırken, zevk değişimi üzerinde de durulur: "Lâkin olmazdı artık. Zirâ cemiyetin zevk ve eğlence ölçüsü değişmiş, kendine yakın olan her şeyle alâkasını kesmiş ve yerin üstünden yerin altına inmişti. Artık ona açık havada, kırda ormanda, denizde, derede zevk etmekten, salonların izbelerin, bodrumların kuytularında ve karanlıklarında tepinmek, boğulurcasına, tükenircesine haykırıp bağırmak daha hoş geliyordu.

Kendinden kaçar olar insanın tabiattan da kaçacağı âşikârdı. Ve işte kaçıyordu., daha da kaçacaktı. Halbuki tabiat huy değiştirmemişti. Değişen insandı.... Hazin olan da, görmeden bakmak, anlamadan dinlemek, inanmadan söylemek değil miydi?" (94)

- *Târih şuûru* : "Mâzî, âdetâ tebdil-i kıyâfet edip hal kisvesine girerek onlarla söyleşir, dertleşir, cümbüşlü renklerini, hasretli seslerini, onların dudaklarından tekrarlardı." (83) (büyükannenin ve annenin eski günleri anlatmaları sebebiyle.)

- *Tanzimat'ın yorumu* : "Tanzimat zihniyeti, Şarklılığı hor görüp, bir kaftan gibi içinden sıyrılırken, koşa koşa kucağına atıldığı Garp, bu ilânı-ı aşkın cevabını Meşrutiyet devrine kadar vermemiş, oyalamış, şimdi de o beklenen cevabı verirken: seni istemiyorum..diye nezaketle reddetmek kibarlığına dahi tenezzül etmeden: sana ölüm, deyip işin içinden çıkıvermişti." (129)

"Mâdemki Tanzimat zihniyeti Türk münevverlerini fikren materyalist bir dünyâ

görüşüne uygun hazırlamağa başlamıştı. Bu felsefi çığırın, zihnî ve ruhî terbiye bakımından gelecek nesiller üzerinde yapacağı tahribatı da beklemek çaresizdi." Sâmiha Hanım'ın bu yorumunda da yine târih şuûrunu yakalayabiliriz.

9- HATIRALARLA BAŞBAŞA

Sâmiha Ayverdi bu eserinde, İslâm tasavvufunun insanda ve cemiyette ifadesini bulan hayat görüşünü, Târih ve Biz, Çocuk ve Terbiye, Maziden Birkaç Sima ve Estergon'da Namaz üst başlıkları altında yer alan kırk beş metin vasıtası ile dikkatlere sunar. Yazar, millî romantik duyuş tarzına uygun olarak mazinin şeref levhalarını hatalarıyla birlikte bugüne taşır. O'nun bu tavrında bir gelecek endişesi vardır; tavrı "Nesl-i Cedid" kavramına yönelik görünmektedir.

Eserde kimi hatıralar vasıtası ile, bir itibari dünya yaratıldığı dikkat çekerken, itibarî dünyanın da hatırlara dönüştürülmesi söz konusudur. Ancak kitap her ne kadar Hâtıralarla Başbaşa adını taşıyorsa da diğerlerinde olduğu gibi türden sapmalar görülür. Nitekim eserin ilk yazısı olan "Tecrübeli Dost" ta tarih, bir şahsiyet olarak idrak edilip Türkün rönesansı diye yorumlanan Tanzimat hareketinin hataları üzerinde durulur. Burada Yazar'ın teklifi, Şarkla Garbın bir terkibini oluşturma yönündedir; İskender ile Fatih'in bu senteze ulaştıklarına işaret edilir.

İkinci metin olan Ödenecek Borç'ta Sâmiha Ayverdi'nin hayatında kullandığımız sanata dair düşüncelerini buluruz. Çıksalın'da ise Yazar mahalle ve sokak adlarımızda yerli ve şahsî rengi yakalar. Böyle bir özellik gösteren Çıksalın ismi, şiir, cazibe, füsun olarak algılanır. Bizanslılar'da bir Rum dükkancının tavrından hareketle, haçlı zihniyetinin hala yaşadığı belgelenir. Unuttuğumuz Devirler yazısında ise, Türkler'de din duygusu ve vatan sevgisi, yakın tarih hadiseleriyle birlikte verilir.

Çocuk ve Terbiye başlıklı ikinci bölümün konularını, çocuk kavramı, evlat-ebeveyn ilişkileri, insan sevgisi, millî maarif felsefesi oluşturur. Bu bölümün yazıları makale ve sohbet niteliği taşımaktadır; sesleniş ise gençliğedir.

Üçüncü bölümde, AhmetYezevî, Şeyh Edebâli ve Ak Şemseddin için yazılmış üç mülakatta, adı geçen şahsiyetlerin manevî portreleri ile birlikte tarih şuûru, millî ve tasavvufî değerler gösterilir. On bir portreden ibaret olan bu bölümün ilk üç metni, özellikle "İlâ-i Kelimetullah" bildirisine yönelik görünmektedir.

Dördüncü bölüm, Estergon'da Namaz başlıklı yazı üç ayrı Rumeli hatırasını ihtiva eder. "Bu anlattıklarım ne hikaye ne masal ne de hayal mahsûlü veya hayalle süslenmiş mâcerâ taslaklarıdır. Gene, yiğit ve sözü yeamin ağırlığında olan Rumelili bir dostumdan dinlemiştim." (255) cümleleri bu hatıraların özelliğini gösterir. Diğer yazılarda ise her zaman olduğu gibi, yakın tarih hadiseleri yorumlanarak değerlendirilir.

Biz ve Onlar başlıklı yazı Sâmiha Ayverdi'nin inanç dünyasını aksettirmesi bakımından farklı bir değer ifade eder. Yazar, 1977 baharında Londra'da bir dostun teklifi ile West Minister kilisesine gitmiştir. Bu noktada Ayverdi'yi takip edelim: "Mîraç kandili gecesi idi. Kilise dâvetini kabul etmemin bir sebebi de buydu. Mısrî Niyazî'nin : Hânede vîrânede, kâbede puthanede çağırırım dost dost... dediği gibi nerede olursam olayım, mâdem ki dünyâmı berâberimde taşıyordum, ister mecûsinin, ister putperestin, ister âteşperestin ibâdethânesinde, havra veya kilisede olsam da kâbem de mihrâbım da benimle berâberdi.

Kâbe bende, ya da ben kâbede olunca; naz, niyâz, yalvarış ve yakarış için mekân ve zaman mı olurdu? "(234-235) Bu arada Yazar, kiliseden çıkarken eşiği atladığı için kendisine bunun sebebini soran İngiliz dostûna verdiği cevapta, her zaman olduğu gibi dervişliğine bir kere daha işaret eder: "Hele bir kimse dervişâne düşünmek uyanıklığı içinde bulunmanın zevkini ve şuûrunu yaşıyorsa!

Evet bilhassa dervişler, mecbûr olmadıkça eşikleri çiğnemeden geçmeyi tercih ederler." (236)

Sâmiha Ayverdi, Londra hatıralarından sonra "açık hava müzesi" dediği Eyüp semtinin manevî portresini çizer. Bu semt Yazar'a bir dizi geleneğimizi sayma imkânı verir. Böylece biz, O'nun muhafazakâr ve an'anevî bir ekolün temsilcisi olduğunu anlarız. Bu bölümün dikkate değer bir başka yazısı da İnsan ve Makine başlıklı metin ile bağlantılı kılınan Davetsiz Misafir: Radyo adını taşımaktadır. Burada modern tekniğin bir ürünü olan radyo ile insan zihni karşılaştırılır. Ve bu iletişim aracının, millî ve manevî kuvvetleri koruyacak bir güç haline getirilmesi teklif edilir.

Kitapta yer alan yazılardan bir çoğu Kubbealtı Akademi mecmuası ile Havadis gazetesinde ve Türk Kadını'nda yayınlanmıştır.*

---

* bkz. bibl. Makale ve Çeşitli Yazılar.

10- RAHMET KAPISI

Aşk, şevk, iman ve irfan kapısı olarak yorumlayabileceğimiz Rahmet Kapısı'nın yazılış sebebini Sâmiha Ayverdi, Ne İdik Ne Olduk ile birlikte açıklığa kavuşturur. Bu açıklama sırasında da Yazar, hatıralarını nasıl yazıya aktardığını, imaj dünyası yoğun olan bir benzetme ile anlatır:

"Yüksek Mühendis Doçent Dr. Mehmet Karpuzcu ile Galatasaray Lisesi'nin önünden geçiyorduk. Mürşidimin, dokuz yaşla ondokuz yaş arası, içinde bulunduğu bu mektep, hâfızamda saklı bulunan eski bir hâtırayı durdurduğu köşesinden çekip getirmişti. Yolda, Mehmet Karpuzcu'ya anlattım.

Öyle can kulağı ile dinlemiş olmalı ki : "Yazmalı bunları" dedi. Doğru söylüyordu. Yazmalı idi.

Ancak kaydedilen bu hâtıra, sanki bir lokomotif olmuş ve hareket eder etmez, arkasında, toz toprak içinde, uyuklar gibi sâkin, sessiz beklemekte olan vagonları çekmeğe başlamıştı.

Çekti çekti. Hâlâ da kapalı kalmış nicelerini sürüklemekle meşgûl. Böylece de kayda değer veya değmez, hâtıralar, birer birer baş kaldırıp yürüyüşe geçerek Rahmet Kapısı ve Ne İdik Ne Olduk adı altında iki cilt halinde toplanmış bulunuyor."

İki cilt halindeki bu hatıra kitabının ilk cildi olan Rahmet Kapısı'nın simgesel anlamını eserin arka kapağındaki yayınevinin takrizinde buluruz: (5)

"Gittikleri yerlere dünyâlarını da beraber götürenler için o geçmiş yılların hâtıraları kaynayan bir kap gibi kapağını atarak dışarı taşmanın yollarını arar. Hele bu hâtıraların arasına kendi dünyâlarından karışmış sesler ve çizgiler de varsa raflarda kalmaya nasıl râzı edilir?" diyerek bu kitabında âdetâ Türk iman ve irfan hayâtına Rahmet Kapısı'nın kanatlarını ardına kadar açmıştır."

Yazar'a göre ise Rahmet Kapısı, "çömezi olduğu ulu kişi*"ye aittir.

"Hayatıma bir çizgi çekerek yekûnunu gözeden geçirdiğim zaman, kendi kendisinin emîri olduğu gibi etrafındakileri de hayvânî ve nefsânî çirkinliklerinden âzâde ederek hürriyete kavuşturma cihâdı içinde olan bir Ulu'nun çömezi olmaklığımdan kârım olmadığı

---

* Kenan Rifaî.

gerçeğini görüyorum." *

Önsöz dışında altmış yedi metin parçasından oluşan Rahmet Kapısı'nın ikinci metni, kitabın adını taşımaktadır. Yazar'ın eserlerindeki ortak bildiriyi teşkil eden *İlâ-yi Kelimetullah aşkı*, Müslüman Türk'ün, asırlar içerisindeki uğraşlarının itici gücü olduğu belirtilir. Sonra da Osmanlı-Garp zihniyetleri karşılaştırılır. Bu noktada, çocukluk yıllarını hâle taşıyan Yazar, Rahmet Kapısı'nın reel olarak hâtıralarındaki yerini, önem ve fonksiyonunu şu cümlelerle tespit eder: "Çocuktum. Ama akı karadan seçmeme sebep yoktu. Bir çokları gibi, herkese açık olan ve isteyenin sığındığı bir Rahmet Kapısı olduğunu biliyordum.

Orası, teşne olan mânevî rızık dağıtan bir imâretti. .. Ama rûhunu zırhlayıp sağlama aldıklarının avuçları boş olan ihtiyaçlarına da yardım elini uzatmaktan geri kalmıyordu." (11)

Bu arada. Rahmet Kapısı'nın ahlâk anlayışı da bir cümle ile ifâde edilir. :

"O Rahmet Kapısı'ndan dünyâya devamlı bir ses gelir: "Her şeyin düzelmesi, insanın kendi düzelmesi ne bağlıdır..." diye." (14)

Çok kişisel olan hatıralar demeti diyebileceğimiz bu eser, Yazar'ının diğer hâtıra kitaplarında olduğu gibi yine Yazar'ının mistik, gizemli bakış açısını vermektedir. Nazarî değil de Yirminci Asr'a uygun bir din ve tasavvuf anlayışının yansıtıldığı Rahmet Kapısı'ndaki altmış yedi hâtıranın ortak yönü, her hâtıranın sonunda bir ders çıkarılmasıdır. Ki bu ders, "Her şeyin düzelmesi, insanın kendi düzelmesine bağlıdır." cümlesindeki fikrin, benzer ifâdelerle dile getirilmesidir.

11- NE İDİK NE OLDUK

Rahmet Kapısı'nın ikinci kitabı olan bu eser, adını ilk metin parçasından almıştır. Dün-bugün diye yorumlayabileceğimiz Ne İdik Ne Olduk başlığı, hatıraların muhtevasını sezdirir. İlgili hatıraların hareket noktasının "ben" değil "biz" yani "millet" olduğu dikkat çekmektedir. Kaybedilen maddî ve manevî medeniyetler manzumesinin ıztırabını ruhunda hisseden Yazar, okuyucularına da bu duyguyu taddırmaya çalışır:

Televizyonun hava raporunu vermeden önce gösterdiği Anadolu haritası, Yazar'a 1912'den evvelki Türkiye haritasını tedai ettirir:

---

* Kapaktaki yazıdan alınmıştır.

"Acaba, Manastır'ın Üsküb'ün, Selanik'in, Zağra'nın, Tırnova'nın, Filibe'nin, Boğaz'ın, Basra'nın, Suriye'nin, Filistin'in, Şam'ın, Ürdün'ün, Hicaz'ın Osmanlı Devleti'nin vilâyetleri, kaza ve mutasarrıflıkları olduğu zaman, yâni 1912 den evvel, bir Türkiye haritası ekrana getirilecek olsaydı, acaba ne kadar yer kaplardı?" (8)

Sâmiha Ayverdi bu noktada günümüz Türk gençliğini kastederek şu teklifi getirir: "Redd-i miras yolu ile mâzilerini silkip, atanların bir çoğu da, yabancı menfaatlerin kürek mahkûmu. İşte bütün bu ortada kalmışlara, geçmişleri ile nikâh tâzeletip, dün ile bugünü ve belki de yarını içine alacak bir terkibe götürmek, belki de tek kurtuluş çaresi." (9)

Ne İdik Ne Olduk'ta, okuyucunun dikkatini çeken, eserin tamamen didaktik bir karakter arzetmesidir. Bir sohbet havası içerisinde dünün, özellikle Tanzimat öncesinin değerler manzumesi hatıralar vasıtası ile takdim ve telkin edilir. Bu hatıraların en uç noktası 1920, uzayıp geldiği nokta ise 1960 İhtilâli'dir; işaret edilen tarihî çizgi üzerinde 1920, 1925, 1944, 1946, 1952, 1954, 1960, 1966 ve 1968 tarihleri vardır.

Efsane Kahramanı adlı metin "Yıl 1920 idi. Yiğenim Semiha Cemal Hanım da ben de 14 yaşında idik." (115) satırları ile başlar; ve "ikimiz de ateşli vatanperver kızlardık. Tâ beş yaşımızdan ön dört yaşımıza kadar Trablusgarb, Balkan ve nihâyet Birinci Cihan Harblerini görmüş; vatanın vatandaşın bağrına saplanan hançerin bir ucu da bizim yüreğimize işler yaralar açmıştı." (115) diye devam edilip, beklenen efsane kahramanın da Atatürk olduğu telmih edilir:

"Memleket de, biz de, elbetteki bir efsâne kahramanı bekliyorduk. Gelecekti de. Hem de gelip, sokaklarımız da, kaldırımlarımız da gerile gerile gezen millî gururumuzla oynayan, haysiyetimizi çiğneyen işgâl ordularının askerlerini def etmeğe gelecekti."

Canını hiçe sayıp, hamal kılığında., dilenci kıyâfetinde, un çuvalı içinde, saman arabası altında, balıkçı teknesinde Anadolu'ya silâh, cephâne mermi kaçıran İstanbul halkı, göğsü imânlı bir kahraman bekliyordu... Anadolu'dan sızan haberler de İstanbul halkına ümit ve kuvvet veriyordu." (116)

Yukarıdaki satırlarda dikkat çeken nokta, Sâmiha Ayverdi'nin, halkın bu efsâne kahramanından yalnızca maddî değil, manevî gücü de beklediğine işaret etmesidir.

"1925 senesine kadar yalnız İstanbul'da 365 dergâh vardı." (104) cümlesi ile başlayan bu metinde Yazar, dergâhların insan terbiyesi üzerindeki etkinliğini, küçük bir hâtıra ile gösterir:

"15 sene evvel Sabriye Çökmez isminde bir yakınımız, manavdan alış veriş ederken

dükkânın çok genç çırağının, el oyunu ile ölçüde hile yapıp yapmadığını anlamak üzere çocuğun tuttuğu terâziye dikkatle bakıyormuş. Bunu fark eden genç :

- Teyze, korkma ben hile yapmam, büyük babam derviş, demiş ve demekle de bir gerçeği ifâde ederek rahatlamış." (Dergânlar ve Mason Locaları, 104)

Hâtıranın devamında mason localarının Yahudi hegemonyasındaki rolü ve toplumdaki fonksiyonları dikkatlere sunulur. Aynı konuyu Sâmiha Ayverdi, "Dönmelik Prensibi" adlı yazıda, Hayat Mecmuasının tertiplediği kadın muharrirler toplantısı ile ilgili hatıralarını anlatırken bir kere daha ele alır; dönmelerle mason locaları arasındaki ilişkiyi anlatır: Yazar'ın o yıllarda henüz yayımlanmış olan İstanbul Geceleri'ni : "Türkçeye hakimiyet, üslûp ve tahkiye" açısından övmekle bitiremeyen Rikkat Köknar Hanım'ın kendisine bu kitap hediye edilir. Daha sonra adı geçen hanım, Yazar'ı evine davet eder. Ne var ki, eski müspet tavrı değişen hanım, misafirini şu soru ile karşılar:"' -Neden kitabınızda, mason localarını, meyhaneler, kumarhaneler bankerler arasında zikretmişsiniz." (184)

"Bu hâtıranın târihi 1946 dır" diye not düşülen Fâzıl Nazmi Bey ve Güneş Dil Teorisi adlı metin parçasında da Yunanca Profesörü Fazıl Nazmi Bey'e yönelik bir hatıra nakledilir.

"Allah Bir Memleketi Küçük İnsanların Eline Bırakmasın" cümlesinin başlık yapıldığı metin ise Yazar'ın Faruk Güventürk Paşa ile ilgili hatıralarını ihtiva eder. Bu yazıdan alacağımız pasaj bazı noktalara ışık tutmaktadır:

"1952 senesinde Kore'de çarpışan Türk Birliği'ne mensup bir topçu binbaşısından mektup almıştım" diyen Sâmiha Ayverdi, Faruk Güventürk Paşa ile nasıl tanıştığını anlatıyor: "Vapurları İzmir'den hareket ettiği sırada bir arkadaşının, okuması için teklif ettiği kitaba şöyle bir bakarak : "Bunu bir kadın yazmış okumam." diye geri çevirmiş. Fakat yol uzak ve hava sıcak ... Oyalanacak uygun bir meşgâle bulunmadığından, çaresiz kalır akadaşına : Ver şu kitabı ..." deyip okumaya başlamış. Mektupta: Şimdi diyor, aynı imzanın başka kitaplarını siperde mum ışığında okuyorum. Bu kitaplar beni kendime getirdi. İnanmadıklarıma inandırdı... yollu hayli dil döktükten sonra, bütün Birleşmiş Milletler mensuplarına, memleketlerinden çeşitli hediyeler, gazete, mecmûa ve çok sık mektup geldiği hâlde, Türkiye'den bizim birliğimizi ne arayan var, ne soran diye de acı acı yanıp yakılıyordu. .... Bir sene müddetle, yalnız binbaşıya değil, Birliğe de ne mümkün ise gönderdim durdum.... Ertesi sene, İstinye'de Süreyya Bey yalısında idik. Aşağıda bir misafir olduğunu haber verdiler. . Bu tanımadığım bir askerdi. . Kendisinin: "Kore'den mektup yazan binbaşı Faruk Güventürk olduğunu söyledi ....." (117-118)

Bu hatıranın devamında "Ayverdi-Güventürk dostluğu"nun , 27 Mayıs ve Dokuz Subay Hadisesinden sonra nasıl koptuğu anlatılır.

Sâmiha Ayverdi'nin 1966 senesinde tedavi için gittiği Londrada'ki hatıraları dikkate değerdir. Meselâ National Ant Gallery'de Fatih'in Ressam Bellini tarafından yapılan yağlıboya tablosunu, Yazar'ın görmeye gidişi ve tabloyu ancak bodrum katında bir alay abuk sabuk levha arasında iki duvar arasına sıkıştırılmış olmasından duyduğu üzüntüyü anlatır ve bu noktada şu yorumu getirir:

"Asırlardır, Londra'ya sefir olarak, konsolos, ataşe militer, ataşe neval, hattâ kültür ataşesi olarak gelmiş yüzlerce Türk, levhayı bodrumdan çıkarttırıp şerefine uygun bir salonun duvarına taktırmayı düşünmemiş olduktan sonra, İngiliz'in ona itibar etmemesi daha hafif kalmakta idi.

Millî hassasiyet, millî gurur, belki de, toptan tüfekten evvel kazanılması gereken bir koruyucu müdafaa silahı idi." Sözlerin devamında Yazar, okuyucunun karşısına bir teklifle çıkar:

"Bâri bundan sonra Türk gençliğinin eline bu kılıç ve kalkanı vermek sûreti ile önce, kendi öz değerlerine sâhip çıkacak idrâk ve anlayışta yetiştirmek yoluna gidebilelim." (Fatih'in Portresi ve .../. 25)

Kitaptaki hâtıraların günümüze gelen en uç noktası 1982 senesine ait olup, "Mediha Gezgin Hanım'ın Meclisi ve Selânik Dönmeleri" adını taşır.

Eserde bir başka dikkate değer hatıra ise 1937 senesi ile ilgilidir. Memleketi terk eden Türk hanımı vesile edilerek, kendi vatanlarını terk edenlerin engellenmek için : "Güçlü bir millî-mânevî maârif." (Memleketi Terk Eden Türk Hanımı/. 220) teklifi ileri sürülür.

Yazar'ın çocukluk çağından itibaren karşılaştığı olaylar, kişiler ve bunlarla ilgili hatıraların dile getirildiği "Ne İdik Ne Olduk" ta metin parçalarının ortak bildirisi de : *"Güçlü bir millî - mânevî maârif"* teklifi ile ilgili görünmektedir.

Kitapta yer alan elli altı hâtıranın bir kısmı Kubbealtı Akademi Mecmuası'nda yayımlanmıştır. Bunlara biz, çalışmamızın Bibliyografya bölümünde işaret ettik.

12- BAĞ BOZUMU

Hâtıralar ve Makaleler adlı iki bölümden oluşan kitapta, Sâmiha Ayverdi'nin çocukluğundan bu yana karşılaştığı olaylar, kişiler ve bunlarla ilgili çeşitli hâtıralar anlatılır;

insan portreleri çizilir. Türk tarihini bilmekten kaynaklanan bir tarih şuûru, hatıra ve makalelerin ortak özelliğini meydana getiriyor. Kaybolan topraklar ve yıkılan medeniyet için ıztıraplarını dile getiren Yazar, yedi sekiz yaş dilimindeki hatıralarını yadederek başlar. Kitabın ilk metni eserin adını taşımaktadır: Bağ Bozumu.

Bu hatıraların mekânı İbrahim Efendi Köşkü'nün bahçesidir. Bahçenin bağ bozumu mevsiminden tablolar çizilir. Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanışı ile bağ bozumu arasında bir benzerlik yakalanır.

Otuz beş metinden oluşan Hâtıralar ' ın en uç noktasını, Yazar'ın üç buçuk yaş diliminde iken "Padişahların Kılıç Kuşanma Alayı"nı seyr edişi teşkil eder (BEŞİNCİ SULTAN REŞAT / 39-43) ve bu tarih çizgisinin 1983'te noktalandığı görülür; 1983 tarihi ise Sultan Reşad'ın torunu Mukbile Sultan ile ilgilidir. (BEŞİNCİ SULTAN REŞAD / 39-43)

İngiliz sömürgeciliği, seferberlik şartları, Rumeliyi keybetmenin maddî, mânevî acıları, Türk münevverinin hastalığı diye adlandırılan "Avrupa karasevdâsı"; dost akraba ve arkadaş çevresinden kimi portreler bu kitaptaki hatıraların muhtevasını teşkil ederler. İnsan portreleri, hatıraların ana eksenidirler. Bu portreler bize ideal insanı aksettirmektedirler. "Bir Süheylâ vardı", başlığını taşıyan, Hatıralar bölümünün son metninde adı geçen kişinin sahip olduğu aşk ve irfan potansiyeli, insanın varması gereken merhale olarak işaret edilir:

"... ezel taksiminde cins ve mezhep ayırmadan, çevresine hizmet yardım ve hayırlardan örülü bir ilâhî armağan olarak dünyâya gönderilmiş olduğu, davranışları ile gerçeklik kazanmışu" (136) yargısına ulaşılan bu kadın hakkında anlatılan bir olayla onun karakterine ışık tutulur:

"Evi, şehrin en kenar semtlerinden birinde, tek katlı iki odadan ibâretti. Yorgun argın pazardan döndüğü bir gün, yol üstünde gördüğü koca bir taşı kenara itmek istedi ise de, ellerindeki torbaları bırakacak yer bulamadığından, taşı ayağı ile kenara çekti. Fakat bu hareketi, onu rencide etmişti. Eve girer girmez eşyalarını kapı önüne bırakarak geri döndü ve kenara ittiği taşı eline alarak: kusura bakma ... sana hakaret etmek istemedim. Ellerimde çok eşya olduğu için çâresiz kalarak ayağımı kullandım, diyip, elinde tuttuğu taşı okşayıp sevdikten sonra bıraktı." (137)

Süheyla'yı başkalarının algılayışı ise şu satırlarla ifâde edilir:

"Süheylâ, sanki bir berrak ayna idi. Her bakan onda kendi eksiğini ve fazlasını görür, düzeltebilen düzeltir, düzeltemiyenler ise, bu tozsuz aynayı nefesleri ile buğulamaktan

çekinir, hattâ bilerek bilmeyerek de olsa, saygı gösterirlerdi." (138)

Sâmiha Ayverdi, Bağbozumu'nun ikinci bölümünü teşkil eden makalelerinde, millet ve insan hayatında yobaz telâkkisinin yıkıcı fonksiyonunu gösterek, imanın yapıcı yönünü Yunus'un Mevlâna'nın felsefelerinden verir. Böylece şuûrlu ve taassuptan arınmış bir iman hayatının şartlarında insan kavramına yaklaşır, tarihi bilgilerini bu şartların ışığında yeni nesillere aktarır.

Kırk üç makaleden oluşan Bağ Bozumu'nun II. Bölümü'nün "Makaleler" başlığını taşıdığı dikkat çekmektedir. Ne var ki, mensur şiirlerde olduğu gibi bu makalelerde de türün imkânlarından kısmî de olsa sapma görülmekte; hâtıra özelliği taşımaktadırlar. Yeri geldikçe bunlara işaret edilecektir. Kitaptaki sıralanışlarına göre, makalelerin muhtevasını özetleyelim:

1. *DÜNYANIN GÖRÜP GÖRECEĞİ TEK EFENDİ MİLLET* : Müstemlekeci olmayan Osmanlı siyasetine tarihten örnekler gösterilir.

2. *TÜRK MÜSTEMLEKECİ OLMAMIŞTIR* : Birinci makalenin devamı görünümündedir. Yazar, kendi gözlemlerinden hareketle şu tespitte bulunur:

"Doğduğum âile çevresinde Çerkes, Gürcü, Habeş, Zenci Osmanlı ülkesinin her bir köşesinden gelmiş bir kalabalık içerisinde büyüdüm. Bu müşterek hayat içinde ne onlar bizi yadırgadılar, ne de biz onların ayrı bir ırkın adamı olduklarını düşündük." (149)

3. *EFENDİLİĞE DÖNÜŞ* Adlı Makalede : Türk'ün karakterine : "Türk irfanı, hikmetti ve bu çiftin mahsûlü de birlik ve sevgi olarak tecellî etmiş, yeryüzünü revnaklandırmış, karanlıklara ışık tutumuştu." (152) cümlesi ile işaret edilerek Garb'ın Türk üzerindeki yıkıcı etkisinin başlangıcı Tanzimat yıllarına götürülür: "Tanzimat, Şark'tan kopmanın yazılı vesikası idi." (152) "Tanzimat, bir nevi tâbiyyet değiştirmekti." (154) yargıları ile Tanzimat Fermanı yorumlanır.

4. *ALDATANLAR-ALDANANLAR* : Türk tarihinde bir yaprak çevrilerek söz, Yeni Osmanlılar'a getirilir; sonra "mandat" fikri üzerinde durulur.

5. *TAŞTAN BİR VESİKA* : Patrona Halil'in tellâllık ettiği Beyazıt Külliye'sinin bir parçası olan hamamın, günümüzde yeniden ihyası teklifi getirilir.

6. *GEÇMİŞE SAYGI* : "Osmanlı'nın bu kadar sağlam bünyesi neden zayıf düştü, neden çöktü? sualine verilecek cevap, değil bir mahdut makaleye kitaplara dahî sığmayacak kadar çok ve çeşitlidir." (171) sorusunun cevabı aranır; Siyonistler ile İttihat ve Terakkiciler

suçlanır.

7. *TARİH ve GERÇEKLER* : 1908 İnkılabı'nın olumsuz olarak yorumlanışını ihtiva eder.

8. *FASILA-İ SALTANAT* : "Fâsıla-i saltanatlar" söz grubundan hareketle tarihten birkaç yaprak çevrilip, bir teklifte bulunulur: "Târih bir masal olmadığına ve Yavuz Sultan Selim'e : "Gel Padişâhım, bizi şu fâsıla-i saltanat çilesinden kurtar." diyemiyeceğimize göre, şahsen gözü tahtta, saltanatta olmayan, soluk kaftanı ile elçi kabul edecek kadar kendini hiçe sayan bu devlet ulusunun fikir ve ruh yapısında bir kahramanın devlet dümenini ele geçirmesi niyâzımızdır." (179)

9. *MARA SULTAN* : Adı muhtevasını veren bu makalede, Sultan Murad'ın Mara Sultan'ın vicdanına müdahale etmeden, Hıristiyan olarak 12 sene Müslüman hükümdar sarayında mutaassıp bir ortadoks olarak yaşayışını ele alan Yazar, Peygamber'in: "hıristiyan kadınları ile evlenen erkeklerin karılarını din değiştirmek husûsunda tazyîk etmemek" (181) yolundaki tâlimâtı, bir Osmanlı sultanının nasıl yerine getirdiğini belgeler.

10. *AĞLAYAN RUMELİHİSARI* : Rumeli Hisarı'nın bir tiyatro sahnesi haline getirilmek istenmesine red mahiyeti taşır.

11. *ÖKÜZ MEHMED PAŞA* : Başlığı muhtevasını veren bir makaledir. Adı geçen paşa ile ilgili iki anekdotla birlikte, paşanın bıraktığı mimârî eserlerden söz edilmektedir.

12. *ŞAM VİLAYETİMİZ* : Yine adı konusunu veren bu makalede de, Şam vilayetinin tedâî ettirdiği tarihî olaylar anlatılır.

13. *ÇÖLÜN EN YAŞLI ADAMININ SÖYLEDİKLERİ* : İslâm'ın en büyük tehlikesi olan "cehâlet ve gaflet" e işaretle, İslâm âlemi birliğe çağrılır. Arap âleminin en büyük düşmanları tespit edilir: "Kanaatim o ki Arap âleminin en büyük düşmanı ırkçılık, vahdet şuûrundan uzak oluş ve medenî zaaf. Siyonizm, bu yüzden var ve bu yüzden cür'etkâr." (199)

14. *16 MART* : 1918'de İstanbul'un işgâli ile başlayan hatıraları ihtiva eder. "... vatan semalarında şimşek gibi bir isim çakıyor: Mustafa Kemâl. Amma ona inanan da var inanmayan da, seven de var kıskanan da, hased eden de." (201) tespitinden sonra Erzurum, Sivas Kongreleri'ne gönderme yapılır. O yıllarda görünür hale gelen millî şuurun tespitine geçilir.

15. *İSTANBUL'UN İŞGALİNDEN* : İstanbul'un işgâli olayından hareketle "Tasavvuf nedir? "sorusunun karşılığı verilir: "... tasavvuf, bir zıtlar âbidesi olan insan bünyesini ruhen de yekpâreleştirecek bütünlüğe götüren yoldur." (206)

16. *BU NASIL KRAL* : Batı emperyalizmi ile ilgili dikkatleri ihtiva eder.

17. *MÜHÜRCÜ RAUF EFENDİ* : Osmanlılar'da âhi teşkilatı ve tasavvufa yönelik olan bu yazı hâtıra niteliği taşır.

18. *KEMANKEŞ SIRRI* : Bu makalede bir önceki makaleye bağlı görünmektedir. Eski Türk ticâret ve sanat ahlâkı ile ilgili dikkat ve yorumlar söz konusu edilir.

19. *BİR GAZİ ARANIYOR* : İttihat ve Terakkî'nin gafletine dikkatler yöneltilip, Enver Paşa'nın Sarıkamış harekatı üzerinde durulur.

20. *UÇ BEYLER* : Adı muhtevasını veren bu yazıda, bugünün uç beyleri gösterilir: "Bugünün Türkiye Türklüğü'nün her karış toprağı bir serhaddir. Amma ülkesini mazgaldan gözleyerek müdâfaaya hazır olan uç beyleri de eksik değil!... Diline, imânına, târihine, iftihârlarına yayılım ateşi açan vatansızlara karşı koyanlar da gene onlardır." (227-228)

21. *MEHMET AKİF* : Mehmet Akif'i duymak için onunla özdeşleşmek gerektiğine işaret eden kısa bir yazı.

22. *GAFİLANE TEŞEBBÜSLERİMİZDEN* : Sâmiha Ayverdi'nin doğum kontrolü ile ilgili dikkatlerini ihtiva eden bu yazıda, Ayverdi'nin nüfus planlamasına karşı olduğu dikkat çekmektedir.

23. *GENE GAFİLANE TEŞEBBÜSLERİMİZDEN* : Bir önceki yazının devamıdır. Nüfus planlaması vesile edilerek, bazı kaynaklardan gidilerek Kürtler'in Türklüğü üzerinde durulur.

24. *BÜTÜN GENÇ ANNE VE BABALARA* : Çocuk terbiyesine yönelik düşünce ve dikkatler.

25. *ESKİ TÜRK EVLERİ VE ÇOCUK* : Bir önceki makaleyi tamamlar.

26. *GARB'IN ve ŞARK'IN ELİNDE İNSAN* : Daha çok Garb'lı insan tipi üzerinde durulan bu yazıda, dün ve bugünün insanlık anlayışını özetleyen özlem dolu bir cümle bize metnin ana fikrini verir: "Nerede, değil sâdece ihtiyar ana babayı, kimsesiz kalmış hala, teyze, dayı, amca, ve hattâ yedi kat yabancı yoksulları bile, âilenin uğuru, bereketi diye başında taşıyan Şark'ın dünya görüşü, nerede Garb'ın, elden ayaktan düşmüş atasını dedesini, kış fırtınaları gibi oraya buraya savuran, savururken de taş kadar katı yürekli kalabilen insanlık anlayışı." (250)

27. *EĞİTİM ÜZERİNDE SOHBET* : Başlığı, türünü ve muhtevasını veren bu yazıda, biz Sâmiha Ayverdi'nin eğitime dair teklif ve fikirlerini öğreniriz. Beş madde halinde sıralanan ve çâreler denen bu tekliflerin özünü, "bu meselenin üstüne bütün gücümüz ve

imkânlarımızla yürümemiz gerektiği" teşkil eder. Ve "mâzinin emzirip besleyeceği bir eğitim ve öğretim" teklif edilir.

28. *EĞİTİM MESELEMİZ* : Bir önceki makaleyi tamamlar.

29. *BARIŞ ve KAVGA* : Prof.Dr.Ayhan Songar Bey'in Çeşitleme isimli kitabından hareketle insan gerçeği üzerinde durulur.

Yazı: "Kendi kendisi ile istişâre, muhâsebe ve mücadele hâlinde olan kimse, her an tecdîd-i iman edip, zafere ve barışa ermiş bahtiyarlardan nasıl sayılmaz.?" (263) yargısı ile son bulur.

30. *ADIM ADIM TEFEKKÜR* : Düşüncenin değeri üzerinde durulup; tasavvuf ve tefekkür bağlantısı anlatılır. Ayrıca, tasavvufun bir başka tanımı ile daha karşılaşılır: "İşte tasavvuf, dini câmiye haps olmaktan kurtararak, geniş ve esnek mânâda cemiyete mal eden bir sırlı kuvvet ki, dergâhlar mühürlense dâhi tasavvufun yüce buyruğunu susturacak bir kuvvet olamaz." (272)

31. *TASAVVUF* : "Bir kendi kendini arayış" şeklinde tanımlanıp; Kuran-ı Kerim'deki tasavvuf remizlerine işaret edilir.

32. *KUR'AN AHLAKI NEDİR?* : Sad, Muhammed, Lokman, Al-i İmrâğ, Kıyâme, Asr, Yûnus, İsrâ, Zilzâl, Câsiye, Hucurât, Bakara, Mâide, İsrâ, A'lâ, Zâriyât, Kasasa Sûreler'i dipnotu olarak verilmiştir. İlgili sûrelerden hareketle, ahlâklı insan kavramına açıklık kazandırılmıştır. Bu insanın en çarpıcı vasfı ise: " Kendi kendine ve Allah'a karşı dürüst olmak kazancı ile zenginleşmiş" şeklinde tespit edilir.

33. *BİR MEKTUBA CEVAP* : Kuran kursları vesile edilerek taassup kavramı üzerinde durulur.

34. *MERKEZ* : Türkiye'nin, "satvet ve ihtişam asırlarının tecrübelerinden kazandığı târihi anlayışla lehimleyici bir merkez etrafında birleşmesi" fikrini işleyen bir makaledir.

35. *MOLLA KASIM* : Yunus'u mankûm eden Molla Kasım zihniyeti söz konusu edilirken bu zihniyetin özelliği de yobazlık olarak verilir:

"İman hayatını kendi daracık kılıfları içine sokup ona, bir kışla kanunu sertliği vermek, taassubun zaferi olduğu kadar, iman hayâtının yaralanması değil de nedir?

Ey Molla Kasımlar! Siz, Hakkın ve hakîkatin rehberliğinde kan can fedâ edenleri asırlardır keser biçer, tüfürürsünüz, İmân-ı Azam'ı zindana attıran, Mansur'u berdâr ettiren, Nesîmî'nin derisini yüzdüren, Mühîddin'e çileler çektiren, Sokrat'a zehir içirten, Galileo'yu îdama mahkûm eden ve Laveisier'yi îdam ettiren, ilme ve ehl-i tehvîde ağız açırmayan zikri

ve zâkiri de lânetliyen hep sizsiniz." (288-289)

36. *RAMAZAN* : Adı muhtevasını verir.

37. *ZAFERE DOĞRU NASIL KOŞULUR?* : Dinî muhtevalı bu yazıda, insanın nefsini mağlubiyeti zafer olarak nitelendirilir.

38. *HABİL DE BİZDE , KABİL DE* : Bu metinde Hâbil ve Kâbil, insanın içindeki menfi-müsbet güçler şeklinde sembolize edilir.

39. *UTANIYORUM* : Mensur şiir niteliği taşıyan bu küçük metinde Yazar duygu ile düşünceyi birbirinin içerisinde eriterek verir.

"Yediğim ekmekten etten, içtiğim sütten, sudan, sebzeden, meyveden utanıyorum. Bunların: "bizi istihlâk et." demeniş olmalarına rağmen soframdaki gıdaları yiyerek fânî etmeğe kendimde hak görmüş olmayı yadırgamamak elde değil" ifâdesi ile başlatılan metin "Ağzıma götürdüğüm her lokma sitemle soruyor: Beni ne yolda kullanacaksın? Sabrın, şevkatin, merhamet ve hayırhahlığın mı artacak? Yoksa gaddarlık, hiyanet ve rezâletlerin yardakcısı mı edeceksin?" Baş ucumda cevap bekleyen bu suâllere verecek karşılık bulamıyorum: onun için de yediğim ekmekten, içtiğim sudan korkup utanıyorum. Evet hem de pek çok, her zaman." (300) cümleleri ile biter.

40. *İNSANDAN BEKLENEN* : Bir hatıradan hareketle, insan kavramına yaklaşılır; "... insan demek, aşk demek, aşkla arınmış olmak demektir" yargısına ulaşılır.

41. *İHTİYAR BİR ERİK AĞACI* : Tabiattaki varlıklardan hareketle düşünceye ulaşılan bu metinde yine olması gereken insan imajı verilir: "Sürfi'nin: iyi ile de kötü ile de öylesine hoş geçin ki öldüğün zaman Mecûsîler ateşe yakmak, Müslümanlar da zemzemle yıkamak istesinler, demesine nasıl hak verilmez?" (307)

42. *EMANETÇİ* : İnsan bir emanetçi olarak algılanır.

43. *HIRSIZ VAR, HIRSIZ VAR, HIRSIZ VAR* : İrfan kavramının ele alındığı bu metinde "aşk ve irfan", "insanın varacağı son kapı" diye gösterilir.

13- HEY GİDİ GÜNLER HEY

Altmış beş metin parçasından oluşan Hey Gidi Günler Hey'in kapaktan sonraki ikinci sahifesinde Hâtıralar ifadesi ile eserin türü tavsif edilmiş olmasına rağmen, özellikle üç metinde, türden sapma görülür. Bunlardan "Ormandan İbret Alalım" ile "Karıncaların Hayatı Hakkında" başlıklarını taşıyanlar, tabiattaki hayat tezahürlerinin insan hayatına aktarılmasını

işleyen makale ya da kalem tecrübesi görünümündedirler. Bir diğeri ise, kitaba adını veren metindir. Bu metinde, zamanı 1978 Türk-Rus Muharebesi olan küçük bir tarihi anekdottan giderek Türk Medeniyetinin müşahhas tablosu çizilerek bir makale oluşturulmuştur.

İlgili metinde 1908 Muharebesine gönüllü katılmak isteyen yedi yaşındaki bir Türk çocuğunun hâtırası vesile edilerek, Osmanlı Devlet kuruluşlarının temelinde yatan değerler dikkatlere sunulur. Sonra da bu değerlere yönelik tarihî olaylar anlatılıp, mimarî eserlerden örnekler sıralanır. Bu durumda "Hey Gidi Günler Hey" geçmişe özlem duyan bir insanın temsilî kişiliğinde *gönül yanığının söze dönüştürülmesi* diye algılanıp yorumlanabilir. 'Günler' kelimesi, geçmişi dile getirirken, kelime, bağlı olduğu söz öbeği ile birlikte düşünülürse, geçmiş çizgisinin başlangıcının tâ Feth-i Mübîn'e kadar götürüldüğü görülür.

Yazar önce hâlden hareket eder; bugünün Bağdat caddesi Yazar'a İstanbul'un fethini düşündürür:

"İşte Müslüman Türk'e vatan hazırlayanları ve bu uğurda yediden yetmişe maddî-manevî cihad yolunda gecesini gündüzü, varını yoğunu, fedâ eden uluları, Türk gençliğine duyurmamakta gaflet gösterdikçe de onların on parmağının yakamızdan tutarak bizden hesap soracağını neden hiç düşünmemekteyiz." (117) ifadesi bu eserin yeni nesiller için yazıldığına işaret eder.

Yazar'ın dost, arkadaş, akraba, komşu ve yakın aile çevresindeki kişilerin portreleri ile onlarla ilgili hatıralar, İstanbul yangınları; azınlıklara yönelik hatıralar; muhacirlik, 27 Mayıs Harekatı, eserdeki muhtevanın bir kısmını oluşturmaktadır.

Bu arada, sözü edilen konular işlenirken birtakım kavramlar da gündeme getirilir. Bunları Yazar'a göre şöyle tespit edebiliriz:

- Çocukluk : "... bir bakıma mâzî demektir" (HÜSEYİNİN ANLATTIKLARI / 57)

- Mâzî: "milletlerin de, cemiyetlerin de, fertlerin de süt emdikleri" analarıdır.... Maddî-manevî hayatımızın aynası olan mâzînin üstündeki tozları silmek ya da aralamakla, geçmişin gerçekleri ve hâtıraları boy boy yüz gösterir." (HÜSEYİNİN ANLATIKLARI / 57)

- Dâhî : "Gerçek dâhî, çevresine, yeni âlemlerin kapısını açan kimsedir. Dâhî, sanat'kâr olsun, mütefekkir olsun kendinden etrafına bir şeyler hediye etmeden tatmîn olamaz. Zîra Allah onu verici olarak yaratmış, alıcılıkla yolunu kesmemiştir. O, bir şevk ve feyzin kaynağıdır. Vermeğe doyamaz. Zîra, hikmet-i vücûdu vermektir, almak değil." (FAKRU'D-DEM / 123)

- Güzellik kavramı kendisine "Melek Anne" denen bir kadının yüzünde yakalanarak

ifâde edilir: "...yüzü kendisine bakan gözlere sanki "Durma, tekrar tekrar bak... Ben Hak nurunun aksettiği bir aynayım." dercesine göz ve gönül doldurup doyuran müstesnâlardandı.

..... Bu doksanlık Melek Hanım, pamuk saçlı, çağla rengi gülümseyen gözleri, muntazam hatlı yüzü, âdiliklere ve kötülüklere kapalı gönlü, etrafına devamlı hayır, şevkat ve türlü yardımlardan hediyeler dağıtan cömertliği ile, lâhûtun nâsût'a armağan ettiği, insan kalıbında bir rûh-i mücerreti sanki." (GÜZELLİK / 126)

- Zenginlik: "... ezel sözleşmesi ile gerçeklere bağlı olan bu anlı şanlı bahtiyarlar kendilerini ortaya dökmekten hiç de hoşlanmazlar." (ZENGİN KİMDİR / 146)

Öte yandan kitaptaki hatıraların bir kısmı, azınlıklarla, bir kısmı da Yazar'ın babasından naklen anlattıklarına yönelik görünmektedir.

Muhtevayı oluşturan bütün yukarıda tespit ettiğimiz malzemenin dışında kimi mekân portreleri ile de karşılaşılır. Bunlardan en ilgi çekici olanı da Libâde'nin tanıtılmasıdır: Estetik bir mekân olarak algılanan bu yer Yazar'ı geçmişe götürür. Yani bir bakıma, Libâde, hatıralar mekânıdır:

"Kısıklıyı hareket noktası alırsak, bir koldan Bulgur'luya aşan yol gibi diğer bir kolun da gene Kısıklı'dan başlayıp Küçük Çamlıca eteklerini dolaşarak Çilehâne'yi de geçip aksi istikametten gelen yolla birleştiği nokta, Libâde Çayırı idi. Dik ağaçların gölgelediği bu çayır, yaz mevsiminin en sıcak ve kurak günlerinde dahî dâîma yeşil çimenlerinin gözleri ile etrafına bakar dururdu. Belki de vaktiyle bu çayırda orta oyunları oynanır, saz takımları çalar söyler ve türlü eğlenceler birbirini kovalardı. Ne çâre ki çayırın bu çümbüşleri devrine yetişemedim. Amma, bir menbâ suyu olan Libâde kuyusunun ikrâmından evvelkiler gibi bizim nesil de istifâde etmiştir. Bu kuyu, diğer Çamlıca suları gibi bir çeşmeden akmaz, çok alçak bir çukurda toplanır ve kabını doldurmak isteyen de bir tahta sapa raptedilmiş maşrapayı bu kuyuya daldırarak istediğince alırdı....

Libâde demek, ne çayırı, ne de suyu demekti. Libâde demek tatlı bir meyille tâ böğürtlenli hendeğe kadar uzayan çayırın sonundaki beyaz köşk demekti." (109)

Bu noktada, köşkün geçmişteki sâkinleri hatırlanır ve bu hatırlayış Yazar'ı klâsik Türk mûsikisi kavramına götürür:

"Bestekâr Ali Rıfat Bey'le evli olan prensese âit bulunan bu köşk ve asırların arkasından gelen san'at zincirinin bir halkası olan Ali Rıfat Bey, Libâde'nin de beyaz köşkün, hattâ prensesin de rûhu demekti. .....

Vahdetin ve imânın sesi olan klâsik Türk mûsikisi, bugün Bâkî'nin, kadrinin seng-i

musallâda bilindiğine işâret ettiği gerçek değerlerden biri, zirveleşmiş târihi değerlerin tâ kendisidir." (LİBADE / 109-113)

Eser boyunca anlatılanlar tek bir amaca yönelik görünür. Bu da Hey Gidi Genler Hey'in son metni olan "Tarihe Saygı" de ifâdesini bulup, Sâmiha Ayverdi'nin eserlerindeki ana ekseni meydana getiren *"İnsan Problemi"*nin çözüme kavuşturulmasıdır.

14- KÜPLÜCEDEKİ KÖŞK*

Tamamen ideolojik bir eser olan Küplüce'deki Köşk'te Sâmiha Ayverdi, hatıralarından hareketle "Tevhîd" bildirisini dikkatlere sunar.

Altmış altı metinden oluşan bu eser, adını 18. hatıradan almaktadır. Adı geçen köşk Yazar'ın cedlerinin mekânıdır. Sâmiha Ayverdi bu mekanı vesile ederek, annesinden nakden, köşkte yaşanmış olan akraba hatıralarını gündeme getirir. Genelde bu hatıralar siyasî tarihimize yönelik dikkat ve yorumları ihtiva ederler:

"Beş yaşımdan yirmi yaşıma kadar, memleketin zararına ziyanına, hattâ felâketine sebep olmuş beş ayrı muhârebe gördüm. Kimini kenarından, köşesinden, kimini tâ içinden fışkıran acıları ve acılıklarıyla haşır neşir olarak ..." (MUHAREBELER / 12) cümlesi bize hatıraların muhtevasını sezdirir. Nitekim O, hatıralarında hep bu yakın tarihimizdeki siyasî, içtimâî ekonomik hayatımızdaki izlerini göstermeğe çalışır; düşmanın adını verir, işgâl ve mütareke yıllarında mücessem hale gelen vatan sevgisini sergiler.

Öte yandan biz bu hatıralardan, Sâmiha Ayverdi'nin akraba, arkadaş ve dost çevresini tanımış oluruz. Hattâ çizdiği insan portreleri arasında annesinin arkadaşlarına yer vermektedir.

Ayrıca kimi hatıralarında da, diğer eserlerinde olduğu gibi birtakım kavramlar üzerinde ısrarla durur ki, bu kavramlar tevhit bildirisine hizmet ederler: Bunları sıralayacak olursak şöyle bir tablo ortaya çıkar:

VELİ: "Hem prensip veren, hem de söylediklerini yaşamak ve işlemek sûretiyle fiilen ilân eden kimsedir." (VELİ / 106)

HALK: "Halk Hâlık'tır, gözün varsa. Hak, Hâlık'tır aklın varsa." (İbn-i Arabî'den naklen) (ALDATMAK, ALDANMAK DEMEKTİR / 186)

---

* Yazar'ın yayımlanan son eseridir.

İSLAMİYET: "... bir kültür, bir içtimâî nizam, terbiye, ahlâk, örf, âdet kisvesi giymiş bir derûnî kanun, bir tarih birikimi ve çeşitli sınıfları birbirine bağlayan müşterek bir idrak ve toplayıcı bir anlayış..." (VEYSZADE MUSTAFA EFENDİ / 128)

SEVGİ: "Aşkın her derdin devâsı, hayat mâcerâsının sefâsı olduğunu söyliyen velîlerin sözlerini red ve inkârın abesliğini basâr-ı basiret her vesile ile görmekte, bu gerçek akl-ı selîme de her bâhane ile âşikâr olmakta değil midir?" (SEVGİNİN GÜCÜ NEYE YETMEZ / 240)

BATI: "... megaloman ve gevezedir. Yazar, çizer, konuşur, misyonunu sürdüren tâifelerinin ellerine de ceplerine de yüklü imkânlar vererek yeryüzünde kendi hâlinde yaşayan masum zümreler arasına salarak bu zavallıları "Hak yoluna" çağırmak bahânesi ile sağar, yollar, canlarından bîzar eyler. (İNCİL VE KİLİSE / 258)

CAMİ: "... bir taassup ve didişme ocağı değildir. O hâlde, ey cemâat diye söze başlayan vâizden de halkın beklediği şiddet ateş, cehennem ve zebânî tehditleri değil, sevgi, şevkat, dostluk, yakınlık ve İrfân-ı Muhammedî'dir." (VATAN BENİM CEBİMDİR / 20)

Sâmiha Ayverdi, İslam ahlâkı ile tasavvuf ahlâkını birbirinin içinde erimiş olarak yorumlayıp; kendisine Bektaşî diyenlere verdiği cevap, eserc, Yazar'ının rûh dünyasını yansıtması bakımından bir değer yüklemektedir:

"Bana: "Sen Bektaşî misin?" diyenler var. Hayır değilim. Değilim amma, Bektâşîlikten lâf açılınca heyacanlanıyorsun, diyorlar. Evet, Hacı Bektâşî Velî devrinin tertemiz yolu dâhil, ahlâk-ı Muhammedî yolu içinde, hak ve hakîkate cemiyeti uyarmış bütün tasavvuf yolları ile berâberim." (KÜPLÜCEDEKİ KÖŞK / 96)

İslamın mesajını kitabın mesajı olarak algıladığımız bu eserde Sâmiha Ayverdi "Alem-i İslâm"a seslenerek onları birleşmeye çağırır: bu çağrıya "biz Türkler" ya da "Aziz Türk" dediği bizler de dahiliz:

"... birlik ve beraberlik ancak İslâm'ın ebedî ve ezel-î mesajının idraki ile mümkün olacağına göre, evvelâ müslüman dünyâsına: "Hadi, İslâm'ın İlâ-yı Kelîmetullah'ı etrafında berleşelim" desek hatâ mı eylemiş oluruz?

Gerçek budur. Birleşelim.... Nifâkı bir tarafa atarak dünyânın süper güç denen bloklarına sırt çevirerek yüzümüzü İlâ-yı Kelîmetullah kıblesine döndürüp hak ve hakîkat çerileri olalım." (DÜYUN-I UMUMİYE / 25-26)

"Kafasını tek noktada teksîf ederek içtimâî, târihî, vicdânî ve âilevî mes'uliyetlere karşı bîgâne kalan kimsenin yalnızlığa düşmesi ve böylece de rûhen kuruyup kalması

mukadderdir." Bu satırların devamında insan için kurtuluş yolu gösterilir:

"İktisatçı olsun, tâcir olsun, hekim olsun, hukukçu olsun herkesin, millî mes'elelere bîgâne kalmaması, dilinden, dininden, tarihinden, örf ve âdetlerinden dağarcığında birer tutam harç bulunması gerekir. Zira bir insanın bütün millî zenginliklerden varlığında bir paya yer vermesi maddî-manevî düşünce ve duygu kapılarını açık tutmasıdır ki ancak onu, yarım insan olmaktan kurtarabilir." (256-257)

15- YER YÜZÜNDE BİRKAÇ ADIM

Yer Yüzünde Birkaç Adım, Sâmiha Ayverdi'nin Bulgaristan, Romanya, Yugoslavya, Macaristan, Fransa, İtalya, İsviçre, İspanya ile Avusturya'ya muhtelif tarihlerde yaptığı seyahatlere ait hatıraları ihtiva etmektedir. Eser altı defter ve bir Tebliğ olarak düzenlenmiştir. Her günlük için yer adı verilip, tarih düşürülmüştür. Yerin belli olmadığı durumlarda, bir önceki günlükte gösterilen yerin adı söz konusudur. Bazen üç günün günlüğü bir tek metinle kaleme alınmıştır. Günlük metinlerden en uzunu : Altıncı Defterin üçüncü günlüğünü teşkil eden Kurtuba-Sevil, 21.3.1980 başlıklı metin olup; on beş sahifedir. İkinci uzun metin, yirmi altıncı Defterin birinci günlüğünde yer alması gereken, fakat kitabın tertibi sebebiyle sona konan Tebliğ'dir; metni de on iki buçuk sahifedir. (292-304) Sâmiha Ayverdi bu tebliği ile Libya Hükümetinin, İspanya'nın Sevil şehrinde açmayı kararlaştırdığı A Connunication Prepared for the Islamic Conference ismini verdiği toplantıya katılmış, fakat çeşitli sebeplerle ilgili tebliği kendilerine okutulmamış, yalnızca metin mebzul miktarda basılıp, diğer delegelerinkilerle beraber umumun isteğine arzedilmiştir.

Günlük metinlerden en kısası ise, Üçüncü Defter, on altıncı metin Floransa, 20.6.1972 tarihini taşımaktadır; iki satırdan oluşmuştur. (283)

Kitabın genel tertibi şöyledir:

BİRİNCİ DEFTER :

Günlük Sayısı : 46

Yıl : 1969

Günlüğün Yazılmasına Başlanılan Yer : Antalya

Günlüğün Bitirildiği Yer: Niş-Filibe

Günlüklerin Yazıldığı Yerler : Antalya, Marsilya, Paris, Venedik, Roma, Floransa, Milano, Cenevre, Zürich, Salzburg, Niş-Filibe.

İKİNCİ DEFTER :

Günlük Sayısı : 42

Yıl : 1971

Günlüğün Yazılmasına Başlanılan Yer : Edirne

Günlüğün Bitirildiği Yer : Üsküp-Selanik

Günlüklerin Yazıldıkları Yerler : Edirne, Filibe, Niş, Budapeşte, Viyana, Salsburg, Münih, Karlsruhe-Heidelberg; Heildelberg; Hilden-Amsterdam; Amsterdam, Hoorn-Amsterdam, Breda, Londra, Birmingham; Birmingham-Londra; Londra; Londra-Paris; Zurich, Marghera, Venedik, Dalmaçya, Üsküp; Üsküp-Selanik.

ÜÇÜNCÜ DEFTER :

Günlük Sayısı : 23

Yıl : 1972

Günlük Yazılmasına Başlanılan Yer : Edirne

Günlüğün Bitirildiği Yer : Yugoslavya

Günlüklerin Yazıldığı Yerler : Edirne, Bulgaristan, Yugoslavya, Yugoslavya-Avusturya; Avusturya-Karow Oteli; Avusturya-Liezen-Salzburg; Salzburg- Kollbrunn-Niyon, Cenevre-Niyon; Cenevre-İtaldyassandria, Cenova-Sestri di Levanti Livorno-Pisa-Floransa; Floransa, Venedik; Venedik-Yugoslavya, Saraybosna, Yugoslavya.

DÖRDÜNCÜ DEFTER :

Günlük Sayısı : 9

Yıl : 1975

Günlüğün Yazılmasına Başlanılan Yer : İstanbul-Münih

Günlüğün Bitirildiği Yer: Münih

Günlüklerin Yazıldığı Yerler : İstanbul-Münih (ilk günlük metninde yer ismi verilmemiştir. Fakat Muhteva hem İstanbul'u hem de Münih'i düşündürmektedir); Münih.

BEŞİNCİ DEFTER :

Günlük Sayısı : 10

Yıl : 1977

Günlüğün Yazılmasına Başlanılan Yer : İstanbul (ilk günlük metninde yer belirtilmemiş, fakat muhteva bu metnin İstanbul'da yazıldığını göstermektedir.)

Günlüğün Bitirildiği Yer : Münih

Günlüklerin Yazıldığı Yerler : İstanbul, Münih, Stuttgart, Münih.

ALTINCI DEFTER :

Günlük Sayısı : 7

Yıl : 1980

Günlüğün Yazılmasına Başlanılan Yer : İstanbul-Roma-Madrit-Sevil; Sevil, Kurtuba-Sevil, Granada-Sevil; Sevil-Madrid; Madrid-Zürich-İstanbul.

TEBLİĞ, (yedinci bölüm ya da son bölüm) Altıncı Defter'in birinci günlüğünde kendisine işaret edilen, üçüncü günlüğünde de "mebzul miktarda" bastırılıp konferansa katılan delegelere arzedildiği haber verilen konferans metnidir. Tebliğ, 22 Mart 1980, İşbiliye, Endülüs (Sevil-İspanya) sağ alt başlığını taşımaktadır. Konuşma metninin muhtevasını: İslâm âlemini birliğe çağırma fikri etrafında toplanan bilgi, duygu ve düşünceler oluşturmakta ve tebliğ şu satırlarla sona ermektedir:

"Bugün İslâmın elinde, İlâ-i Kelimetullah adına karılıp karıştırılacak birlik helvasının bütün zahiresi mevcut biliniyor. Ancak onun miyânesini getirip ağız tadı hâline koyacak bir usta el gerek. Tâ ki İslâm âlemini, maddeci dünyânın kuklası olmaktan ve başkalarının yağını, şekerine, ununa imrenmekten kurtarsın vesselâm." (304)

Sonuç olarak diyebiliriz ki: Yer Yüzünden Birkaç Adım'daki günlüklerin özünü, Yazar'ın *millî romantik duyuş tarzına* uygun tespitler oluşturmaktadır. Eserde yeri geldikçe Tevhit bildirisine işaret edilmiştir. Sâămiha Ayverdi çocukluğunda ebeveyninden ve çevresindeki büyüklerinden aldığı, birleştirici bir tutum ve zihniyeti; yine o yıllarda edindiği fikir malzemesini yoğurup şekillendirerek, diğer eserlerinde olduğu gibi, bu eserinde de dikkatlere sunmuştur. Konu ile ilgili bir iktibası -Yazar'ın hayatına almamıza rağmen- buraya almayı uygun görüyoruz:

"Çocukluğum, bir Gürcü, Çerkez, Habeş, Zenci ve Arnavut vatandaş çevresi içinde

geçti. Çatımızın altındaki bu ayrı ırk ve coğrafyadan gelmiş kimselerin hepsini, Türk olan anam babam gibi soydaşım zannederdim. Zîra büyüklerimin de onlara olan muâmelesi, ayrılığa delalet edecek en küçük bir îmâdan dahî eser bulunmazdı." (191-193)

Bu arada İlâ-i Kelimetullah'ın velûd San'atçısı Sâmiha Ayverdi, karakter ve mizacının en bariz özellikleri olan san'atçı, fikir adamı ve mutasavvuf yönlerinin oluşmasında, ustasının rolünü de her defasında hatırlamaktan kendini alı koyamaz:

"Şu anda, kendi kendime mırıldandığım bir sözü buraya geçirmekle, ilerici yobazların ateş hedefi olacağımı bilsem de, yüceler yücesi Ahmed-er-Rifâî'nin dünyalara bedel ahlâk, iman ve aşkını, yaşadığı güne getirmiş olan ustam Ken'an Rifâî'nin sonsuz emek ve kemali potasında pişmemiş bir çırağı olduğumu söyleten Allamıma şükrederim.

Bu âlemde, ihlâs ve teslimiyet kadar, gınâ ve huzuru beraberinde getiren ne vardır ki?"(55)

16- İSTANBUL GECELERİ

Sâmiha Ayverdi, İstanbul'da çok yaşamış, yaşadıkça birçok semtlerini sevmiş, sevdikçe onları zamanın derinliğine doğru enine boyuna öğrenmiş, tanımış onlarla hemhal olmuş, öylesine dolmuş ki, bu şehrin sonsuz bir güzelliği ve kutsiyeti olduğuna inanmış; İstanbul'un bütün güzelliklerini, her kıyıdan, her köşeden, yılın her mevsiminde günün her saatinde hayran ve sevgi dolu bakışlarla seyretmiş, envâî güzellikler, anlamlar bulup yakalamış, bu güzellik ve anlamlardan "İstanbul Geceleri" diye adlandırdığı bir kolleksiyon oluşturmuş; tarihî, hâturalarla, İstanbul'un geçmiş değerleriyle, çocukluk, genç kızlık anılarıyla dolu muhayyilesi bu şehri, geniş bir âlem olarak duyurmuştur.

Eser için: Nihat Sami Banarlı:" İstanbul konusunda yazılmış mensur bir sohbet kitabıdır." [1] derken; Dr.Cahit Tanyol da İstanbul Geceleri'ni "... bir milletin ve medeniyetin romanı." [2] şeklinde düşünüp, bu konuda şunları söyler: "... ona, bir şehrin, hayır yanlış söyledim, bir milletin ve medeniyetin romanı diyebiliriz. Orada her semt, kendi macerasını, kendi iç hayatını, kendi dünya anlayışını hikâye ediyor. ....bize hayatımızın özünü ve dramını anlatıyor. Tasavvuf burada yer yer ahlâkî bir aksiyon olarak hayata ışığını serpiyor.

---

1 İstanbul Geceleri, Nihat Sami Banarlı, Hürriyet Gaz. 26 Mart 1952.

2 TANYOL, Dr.Cahit; İstanbul Geceleri, Yeni Sabah, 9 Mayıs 1952.

...Muayyen ve belli bir düşünce sisteminden içtimâî hâdiselere bakmanın şevkini biz ancak Sâmiha Ayverdi'nin bu eserinde görüyoruz."

Yazar Zeria Karadeniz [3] ise eserin muhtevasını : "Biz bu kitabın satırları arasında tarihçeleri öğrendik, kabadayılarla gezdik, kenar mahalleleri dolaştık, nihayet kendimizi Beyoğlunda bulduk." cümlesi ile özetler.

Gerçekten de Sâmiha Ayverdi, İstanbul Geceleri'nde, en az kırk sene önceki İstanbul'un kişiliğini oluşturan maddî ve mânevî hüviyetini, cemiyet hayatını, gelenek ve göreneklerini, zevklerini, eyilimlerini, hüsranlarını, hatâlarını meziyetlerini, faziletlerini, noksanlıklarını, Türk sanatını doruğa ulaştıran umumî yapısını, bu yapıya uygun üslupla anlatır, tanıtır.

Yazar konusunu, yani İstanbul'u bir yapı olarak ele alır; önce yapıyı bir bütünlük içinde tespit eder; sonra da bu yapıyı oluşturan öğeleri ve öğeler arası ilişkileri bir sohbet havası içinde dikkatlere sunar. Eserin yapısı ise on dört dilime ayrılmıştır. Biz bu dilimlerin yalnızca adları vermekle yetineceğiz. Çünkü, İstanbul Geceleri'nin muhtevasını oluşturan malzeme, hemen bütünüyle, çalışmamızın "Sâmiha Ayverdi'nin İstanbul'u" bölümünde kullanılmıştır.

Nihat Sami Banarlı'nın bir takrizi ile başlayan eser, Yazar'ının "İstanbul Geceleri" bir roman ya da bir hikâye değildir." cümlesini ihtiva eden giriş metninden sonra, "Eski İstanbul'a Bir Bakış" la İstanbul, panoramik olarak maddî ve manevî açıdan birtakım güzel imajlarla anlatılır; bu noktada Sâmiha Ayverdi kendini bir İstanbul tiryâkisi, bir İstanbul divânesi olarak nitelendirir." Böyle bir İstanbul tiryakisi ağzı ile geçmiş zamandan konuşmaya âğâz etsek nasıl olur?" diyerek bize İstanbul'u anlatmağa başlar; anlatılanların da kırk sene öncesiyle ilgili olduğunu birkaç yerde belirtir; ve dilimleri sıralar.

1. ŞEHZADEBAŞI
2. BEYAZID
3. SÜLEYMANİYE
4. SANDIKBURNU
5. AKSARAY
6. TAVUKBAZARI
7. ÇIRPICI
8. ÇARŞ AMBA

---

3 KARADENİZ, Zeria; İstanbul Geceleri, Hafta, 28 Mart 1952.

9. HALİÇ

10. BEYOĞLU

11. BOĞAZİÇİ

12. ADALAR-KADIKÖY

13. ÜSKÜDAR-SALICAK

14. ÇAMLICA

Yukarıda görüldüğü gibi İstanbul denen yapıyı oluşturan dilimler aynı zamanda İstanbul Geceleri'nin metin halkalarını teşkil ederler. Her bir halka şehrin bir ya da iki semtinin adını taşır. Halkalarda, antik İstanbul sergilenir. Anlatılan semtin en çarpıcı özelliği bir eskizle verilir. Belgelere, gözleme, izleme, incelemeye, irdelemeye dayanan bir bilgi birikimi, güzel sanatların bütün verilerinden yararlanılarak sergilenir. Dünden tablolar, şimiden enstantaneler yakalanır; anlatıma bir fotoğraf realizmi karıştırılır.

Yazar, Yahya Kemâl'in Aziz İstanbul'unu hatırlatan bu eseri ile bizde, bir İstanbul sevgisi oluşturup, bir İstanbul düşüncesi yaratır.

17- MEKTUPLARDAN GELEN SES

Sâmiha Ayverdi, adı geçen kitabın muhtevasını şu sözleriyle belirtir: "Son bir buçuk senedir hastayım. Müstesnâ ve mümtaz bir insan olan İlhan Ayverdi* 'nin ısrarı, Sinan Uluant ve İngiltere'de bulunan Gülşah Akçal'a yazmış olduğum mektupların bazı kısımlarını, yüzünü gördüğüm veya görmediğim vatan evlâdlarına ithâf etmem kararında müessir oldu. Böylece de bu kitapcık meydana geldi.

Bu küçük risâlede karşıma aldığım şahıslar, görünüşte iki torunum ise de, gayem, onların penceresinden bütün gençliğe seslenmektir." (9)

Eserde toplam mektup sayısı seksen beştir. Kitap iki ana bölümden teşekkül etmiştir. Yazar, I. Bölüm'de kızı Nadide Uluand'dan olma torunu Sinan'a yazdığı mektupları toplamıştır. Bu bölüm, mektupların sıralanışına göre kendi arasında alt bölümlere ayrılabilir; şöyleki:

1- Sinan'a, on üç yaşından önce yazılmış mektuplar. İki mektuptan ibarettir. Kenan Rifâî'den hikmetlere yer verilen bu mektuplarda Sâmiha Ayverdi : "Sinancığım, artık

---

* Sâmiha Ayverdi'nin ağabeyi Mimar Ekrem Hakkı Ayverdi'nin eşi.

hasbihâl edecek yaşa gelmiş bulunuyorsun." diyerek, Türk tarihini uzak geçmişinden alıp 1071'e kadar özetler; sonra da, "İlâ-i Kelimetullah" bildirisinden söz açarak, torununa tasavvuf terbiyesini telkin edip, bazı nasihatlerde bulunur.

2- Bu alt bölümde, on üç yaşında ve Galatasaray talebesi Sinan'a yazılmış mektuplardan kısımlar yer alır. On mektuptan oluşmuştur. 1964'de Paris yakınındaki Drom Çocuk kampında bulunan Sinan'a bazi nasihatler eden Yazar, ona yabancı bir memlekette nasıl davranması gerektiği hakkında telkinlerde bulunur: "Seyahatlerde kazanılan görgü ve bilgi, toprağa ekilen tohumlar gibidir. Zamanla bakarsın inkişâf edip boy atmış olur." (22) cümleleriyle seyyahatin önemini belirtir. "Türkler'de at" kavramı üzerinde bir açıklama yapan Ayverdi, torunun karakterini, mektuplar vasıtasıyla yavaş yavaş oluşturmaya çalışır.

3- Sinan'a 1965-1969 arası, Bursa, Londra, Roma, Paris ve İstanbul'dan yazılan altı mektuptan alınmış kısımları ihtiva eden bu alt bölümde "hayat" gibi bazı kavramların üzerinde durularak, karakter teşekkülü ile ilgili dikkatler tespit edilmiştir.

4- Sinan 1969'da Türk çadır mimârîsi üstüne doktora hazırlamak gayreti ile araştırma yapmakta olan Mîmar Peter Andrw'a tercümanlık yapmak üzere Şark vilayetlerinde dolaşmaktadır. Kendisine İstanbul'dan yazılan altı mektupta, karakter teşekkülünde tecrübe ve hadislerin rolü belirtilip, bir takım nasihatler verilir.

5- 1976'da Sinan, yüksek tahsilini tamamlayıp vatanî hizmeti için Patnos'a gitmiş bulunmaktadır. Bu bölümdeki mektup sayısı sekiz adettir. Yunus Emre'nin : Derviş bağrı taş gerek / Koyundan yavaş gerek" mısralarıyla gurbetteki Sinan'a mânevî güç kaynağı olmaya çalışan Sâmiha Hanım, torununa sabrı telkin ederek, kendi çalışmalarından söz açar.

II. Bölüm'de Sâmiha Ayverdi'nin, kızı Nâdide Uluand'dan olma kız torunu Gülşah Akçal ve Eşi Dr.Târık Akçal'a yazdığı mektuplar söz konusudur. Elli beş mektubu ihtiva eden bu bölümde iki mektup farklılık arzeder. Bunlardan ilki, Teleturizm isminde bir seyyahat şirketinden gelen broşüre gönderilen cevabdan bir nüsha; diğeri ise, "Bekir Hoca" isimli birinin Sâmiha Hanım'a yazdığı mektup metnidir.

Özellikle kendi çocukluk hâtıralarının da yer aldığı bu bölümdeki mektuplarda Sâmiha Hanım'ın çocukluğunun geçtiği siyâsî ortam hakkında bilgi edinirken, çalışmalarıyla ilgili bazı dikkatleri de öğrenmiş oluruz. Târih şuûrunu Roma'da yakalayan Yazar, gençliğin karakter teşekkülünde adım adım ilerleyerek nasihatlerde bulunup, mektuplar kanalıyla onlara birtakım hayatî prensipleri, vatan, millet sevgisini, iyi insan, iyi vatandaş olma yollarını, tarih şuûrunu öğretir.

Netice olarak şunu söyleyebiliriz ki, "gençlere nasihatlar'den oluşmuş bir risâle diyebileceğimiz bu kitapçık bize, Sâmiha Ayverdi'nin mizacı hakkında da bilgiler vermektedir.

18- MİLLÎ KÜLTÜR MES'ELELERİ VE MAARİF DAVAMIZ

Bu kitapta yer alan elli üç yazıdan otuzu çeşitli mecmua, gazetelerde yayımlanmış, birkaçı da broşür halinde basılmıştır. Bunlar:

- Milli Eğitim ve Maarif dâvâmız;
- Maârif Dâvâmız;
- Altıncı Maarif Şûrasından İntibalar;
- Köy ve Köylü;
- Gerçek ve Sahte;
- Zincire Vurulan Arslan;
- Fık, Fık, Fık...;
- Cemiyetin En Gözde Adamı;
- İbretli Bir Hâtıra
- Beslenmemiş Çocuklar;
- Bizim Atılılar;
- Gençlik Mes'eleleri ve Mes'ulleri;
- Var Yoksulları;
- Çeşnicibaşı;
- Doğu ve Batı San'atının Hareket Noktaları;
- San'at Geleceğimiz;
- Millî Kültürümüzün Gaflet Mihrakları;
- Rahmetli Ayaslug;
- Muhtaç Olduğumuz Zevk;
- Antalya'da İki Gün;
- Dünkü ve Bugünkü Kadın;
- Aile ve Kadın;
- Ticaret ve Ahlâk;
- Ramazan'a Giriş ve İslâm Dini;

- Oruç;
- Bayram;
- Mihver İnsan İhtiyacı;
- Alp Erenler;
- Aşı;
- Meşhed;

İlgili yazıların nerelerde yayınlandıklarına çalışmamızın bibliyografya bölümünde işaret edilmiştir.

Makale, mektup, röportaj, anket, konferans ve açılış konuşması türlerini ihtiva eden bu eser, her şeyden evvel: *Türk-İslâm gençliğinin milli romantizm doğrultusunda terbiye edilmesi* teklifinin getirildiği bir kitaptır.

Eserin "İnsan" başlığı taşıyan I. kısmında insan kavramı yorumlanır. İnsandan kasıt "Türk insanı"dır. Bu söz grubunun mânâ ve mahiyetine açıklık getirilir. Burada Yazar her zaman başvurduğu yöntemi uygular. Bu da Şark ve Garp karşılaştırılmasıdır.

"Şark milletlerinde, hattâ Garb derebeyliklerinde hüküm süren ve âdetâ militan bir karakter taşıyan hiyerarşi, Türklerde mütedil ve mantıkî bir çeşni taşırdı. Onun için gerek Avrupa derebeyliklerindeki diktatörlük, gerek Uzak ve Orta Şarkta hüküm süren gözü kapalı itaat ruhu ile, Türk edebiyatının sınıf ve ahlâk şûuru, birbirinden çok farklı hattâ çok ayrıdır. Dede Korkut Hikâyeleri gibi Türk rûhunu etik ve estetik yönleriyle aksettiren antropoloji vesîkaları bir yana, Anadolu ve Rumeli Türklüğünün iliklerine işlemiş olan bu terbiye anlayışı insanın insana ve insanın Allah'a karşı olan vazîfe şuûru, bu kaide ve saygı seremonisi, ferdleri ve kütleleri birbirine bağlayan, lehimleyip perçinleyen büyük kuvvet hâlinde, bin senedir sürüp gitmekte idi." (3-4)

Kitapta Türk cemiyetinin problemi : Türk insanının millî benliğinden uzaklaşması ve bu yüzden de çözülüşü olarak tespit edilir. Eserin muhtevası ise millî karakteri, büyük millet ruhunu, bir Ortaçağ esiri gibi zincire vuran sebeplerin içyüzünü göstermektir. Bu konuda bir dizi teklif getirilir. Tekliflerin yer aldığı ikinci kısım : "Millî Eğitim ve Maârif Dâvâmız" başlığını taşımaktadır. Teklifler: Maârif, Halk Eğitimi, Türk Ordusu ve Maârif konuları ile ilgilidir. Sayısı otuzu bulan bu teklifleri birkaç ana başlık altında özetleyelim:

- Eğitim felsefesinin oluşturulması;
- Devletin temelinin maârif ve kültür olarak tespiti;
- Gençliğe destek olma;

T. C.
Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi

- Dil Akademisinin kurulması;

- Köy Enstitüsü elemanlarının öğretmen okullarından uzaklaştırılmaları;

- Sistemli ve şuûrlu bir maârif politikasının uygulanışı; bu konuda insanımız ikiye bölünür: birincisi halk, diğeri ise , halkı aydınlatacak aydınlar zümresidir.

Bütün bunlara ilâveten daha öncede sözünü ettiğimiz *millî romantizmi idrâk etme*nin bir zaruret oluşudur.

Ne var ki Yazar bu noktada okuyucusunu ikaz etme ihtiyacı duyar.

"Memleketin ikbali ve istikbali adına düşünülmesi gereken bir cihette şudur ki, inkılâplarında muvaffak olamamış milletlerin, bu defâ mâzi tahassürü içine düşme tehlikesine kapılmasıdır. Zira çizgisi çizgisine eskiye dönüşü, sosyal kanunlar kadar tabiat kanunları da reddeyler. Onun için bir mütemin geçmiş zaman hasreti ve tekerlemesiyle geçmişi ve tarihî sayıklamakta kalmayıp, sadece geçmişten gelen îkaz sesine kulak vererek, hâli, bu tecrübe edilmiş malzemeden faydalanarak inşâ etmek, belki de tek çıkar yol ve selâmet çâresidir." (76)

Yukarıdaki iktibasta adı geçen malzemeden kasdedilenlerin bir kısmı şunlardır:

Türkçeyi en güzel konuşan, hatta yaşatanların Bektaşi dergahları oluşu; Maarif sisteminde yapılacak yenilikler için eski medrese sisteminden yararlanma; (bu konuda bir de örnek verilir: ders geçme sisteminin eski icâzet sisteminde farklı olmayışı) mertlik, dürüstlük, doğruluk, şefkat, merhamet, tevazû, saygı, kanaat, sabır, vekar, hayâ, nezaket, ve edeb gibi, cemiyetin bekâ ve devam te'minatı olan yüksek voltajlı vasıflar" (73) (Maziden intikal eden mânevi malzeme).

Eserin II. Kısmı Türkçenin Çilesi başlığını taşımaktadır. Yazarın *Öz Türkçe akımı*nın yanında yer almadığı görülür.

IV. Bölüm: Millî Kültür Mes'eleleri adı altında bir dizi yazıdan oluşmuştur. Aile, kadın, ticaret ahlâkı, iyilik, kötülük, oruç, bayram, zekât, mihver insan gibi kavramlara hem Sâmiha Ayverdice hem de İslâmî açıdan açıklık kazandırılıp, yorum getirilir. Buradan hareketle Yazar'ın şahsî bir üslup ve terkip adamı olduğunu söyleyebiliriz.

V. Bölüm, Muhtelif Yazılar'ı ihtiva eder. Gazeteci Neriman Malkoç'un Suallerine Cevab ile Yeni İstanbul Gazetesine Verilen Röportaj Yazısı'ndan başka, Alp Erenler, Aşı, Meşhed ve hatıra niteliğindeki Ağlayan Anne ile biter. Kitabın bu son yazısının altında 25.2.1975 tarihi yer almıştır.

Yazıda, misyonerlik emellerinin eklendiği Haçlı dünyasının Makedonya ve Balkan

Türklüğü için yok edilme politikasının, kendi ifadesi ile "en vahşi. en kat'i safhası"(412) ndan tablolar çizilir. Aslında Sâmiha Ayverdi'de Türk-İslâm hatta Türkten çok İslâm duygusu, İslâm fikrinin hakim olduğunu söyleyebiliriz. Böylece Ondaki İslâm düşüncesinin koyu bir İslâmiyet fikrine ulaştığı görülür. Bu durum da O'nun tasavvuf düşüncesi ile bağdaşmamaktadır. Hatta, Ateş Ağacı romanında Mr Jülyette Moraine ile Cemil arasındaki, özellikle de kadın açısından derin aşk alâkası unutulmuş görünmektedir.

19- HİCRİ 1400. YILA YAKLAŞIRKEN KÖLELİKTEN EFENDİLİĞE [1]

Sâmiha Ayverdi bu eserde san'atın itibari dünyâsına ya da simgelerin arkasına gizlenmeden bildirisini didaktik bir tarzda, doğrudan dikkatlere sunar. Önsözün hemen sağ üst köşesinde kitabın (risalenin) muhtevası ve yazılış gayesi şu sözlerle özetlenir.

"Bu risâle, İslâmla şereflenmiş her Müslüman milletin kitabıdır ve İlâ-yı Kelimetullah davetidir." Zaten Yazar'ın bütün eserleri bu gayeye hizmet için vardır. O, "Bir müslüman Türk kadını sıfatıyla" İslâm Alemini Tevhîd"e çağırmaktadır.

Risâlenin iki baskısı yapılmıştır. Ayrıca birinci baskı İngilizce ve Arapça'ya da çevrilerek tek kitap halinde yayımlanmıştır.[2] İki baskı arasındaki asıl fark eserin adına yöneliktir. 1. baskı "Hicri 1400 Yıl Yaklaşırken KÖLELİKTEN EFENDİLİĞE" adını taşır. 2. baskıda bu ad "Kur'an Ahlâkı ile KÖLELİKTEN EFENDİLİĞE" şeklinde değiştirilmiştir. Öte yandan bu baskıya, Kur'an Ahlâkı Nedir, Müslüman Devlet Reislerine Gönderilen Mektuplar ile Gelen Cevaplar olmak üzere üç bölüm daha eklenmiştir.

20- MİSYONERLİK KARŞISINDA TÜRKİYE

Sâmiha Ayverdi, Misyonerlik Karşısında Türkiye'de bir nevi tartışma atmosferine girmiş gibidir. Eserde Türklük ve İslamiyet karşısında Hıristiyan dünyasının davranış ve gayelerinin izahı yapılır; İslâmın üstünlüğü savunulur. Polemik bir eserdir. İslâm inancı ile

---

1 1.b s. Damla Yay. İst.1978, s.80. ; 2.b s. Merkez Yay. İst.1987, s.103-104.

2 While Approaching the 1400 th Year of the Hedjirah LET Us BE NOT SLAVES BUT MASTERS, DAMLA YAYINEVİ, İstanbul, 1979- S? 80-93. (kitabın ilk yarısı İngilizce, arka kapaktan öne doğru olan yarısı ise Arapça baskıdır)

Hıristiyan âkidesinin bir karşılaştırma tablosu verilmektedir. Tablonun da Müslüman-Hıristiyan ikilemi açısından değerlendirilmesi söz konusudur.

Misyonerlere karşı girişilen İslâmiyeti savunma mücadelesinde, özellikle Yazar'ın san'at eserlerinde müşahade ettiğimiz tasavvuf çizgisinde uzaklaşma dikkat çekmekte; mistik tecrübelerle kazanılan geniş hoşgörü kaybedilmiş görünmektedir.

Kitap üç bölümden oluşmuştur:

I. Bölüm: Misyonerlerden gelen mektuplara verilen cevaplar (Türkçe Metinler);

II. Bölüm: Misyonerlere yazılan mektuplar ve onların cevapları (Yabancı Dillerde Gelen ve Gönderilen Metinler) ;

III.Bölüm, kendi arasında I.Fasıl, II.Fasıl ifadeleri ile ayrılır. Birkaç ihtida örneği ve suç üstü yakalanan misyonerlerle gelen, mektuplardan fotokopilere yer verilmiştir.

Türkiye'de misyonerlik faaliyetlerinin Tanzimat ile başladığına işaret eden Yazar, bu konuda aşağıdaki tespiti yapar:

"Tanzimat devrinde önce, millî ve dinî mefkûrenin kudreti, Türkiye'de Hıristiyanlığın değil, İslâmiyetin yayılmasına imkân hazırlıyordu. Fakat Tanzimat hareketi, aydınlar arasında Avrupalılaşma modasını yaymakla, bu taklitçi ve materyalist cerayan, Garba karşı aşağılık duygularının yayılmasına sebep olduğu gibi, bir yandan da Misyoner faaliyetlerine hürriyet vermiy oluyordu. Bu durum ise, imparatorlukta bazı kurbanlara mal olurken, bir takım siyaî buhranların doğmasına yol açmaktan da geri kalmamıştır." (VII)

21- YUNUS EMRE ve İLAHİLER*

Adı geçen eser, Milliyetçiler Derneğinin 2 Mayıs 1969 Cuma günü düzenlediği YUNUS GECE'si münasebetiyle Sâmiha Ayverdi'nin Yunus Emre hakkındaki bir konuşmasını ve derneğin klasik korosu tarafından okunan ve ilgili kuruluşun kütüphanesindeki mevcut ilâhilerin güfte ve bestelerini ihtiva etmektedir.

Sayısı on sekiz olan bu ilâhilerden on dördünün güftesi Yunus Emre'ye aittir. Diğerlerinin ikisi Azîz Mahmud Hüdâî'ye, biri Hacı Bayram Veli'ye, biri de Dede Ömer Efendi'nindir.

---

* Kitap, "MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI ERZURUMİl Halk Kütüphanesi Md. Kayıt No:28671 ve KONU No:T811'de dir.

Makamlarına göre adlandırılan ilâhilerin kitaptaki sıralanışları şöyledir:

İlahinin adı	Güfte Sahibi	Bestekârı
1. HİCAZ TEVŞİH	DEDE ÖMER EFENDİ	Sofyan
2. HİCAZ İLAHİ	AZİZ MAHMUD HÜDAİ	
3. HİCAZ İLAHİ	YUNUS	Kutbî Dede Han
4. UŞŞAK TEVŞİH	YUNUS	-
5. UŞŞAK İLAHİ	YUNUS	-
6. NEVA İLAHİ	HACI BAYRAM VELİ	-
7. SUZİDİL İLAHİ	YUNUS	-
8. HUZİ İLAHİ (Huzi makamında)	YUNUS	-
9. HÜSEYNİ İLAHİ	YUNUS	-
10. ÇARGAH TEVŞİH	AZİZ MAHMUT HÜDAİ	-
11. SABA İLAHİ	YUNUS	-
12. ÇARGAH İLAHİ (bastekârı meçhul)	YUNUS	-
13. SABA İLAHİ	YUNUS	-
14. RAST İLAHİ	YUNUS	-

22- DOST

Adı muhtevasını veren bu eserde Sâmiha Ayverdi, Hocası Ken'an Rifâî'yi, arkadaşı Semiha Cemal ile birlikte anlatır. Eser, yer yer Ken'an Rifâî ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık'taki bazı pasajlarla özdeşleşir. Her iki eserin yazılış tarihlerini göz önüne alacak olursak daha sonra yazılmış olan Dost'ta, adı geçen kitabın daha dar kapsamlı bir şekilde yeniden okuyucuya takdim edildiği görülür.

Otobiyografik tarz etrafında yazılmış olan Dost'un muhtevası, bölümlere ayrılarak dikkatlere sunulur:

- KİTAPTAN EVVEL
- BALIKESİR
- ADANA

- MANASTIR
- ÜSKÜP
- TRABZON
- İSTANBUL

Yukarıdaki başlıklardan anlaşıldığı üzere I.Bölüm, kitabın muhtevası dışında bırakılmıştır. Burada Ken'an Rifâî'nin hayatına dair bilgiler verilir. Ailesi, çocukluğu ve gençliği, memuriyet yılları ve hayatla ilk karşılaşmaları, kısaca hayatı içinden alınmış birkaç çizgi söz konusudur. Bu bölümün altında Sâmiha Ayverdi'nin imzası vardır.

Burada dikkatlerimizi çeken bir nokta, Ken'an Rifâî'nin Galatasaray yılları anlatılırken, hatıraya dönük pasajların, Yolcu Nereye Gidiyorsun romanındaki Sinan'ın Galatasaray Sultanisi'nde yaşadıklarıyla çakışmasıdır. Ayrıca, Ken'an Rifâî ile Annesi Hatice Cenan Hanım arasındaki derin alâka, Sinan ile annesi arasındaki bağlılıktan farklı değildir. Sonra Sinan'ın da Mürşit* gibi Galatasaray'ı bitirince Hukuka kaydolması, Posta-Telgraf Nezareti'nde çalışması ve benzer durumlar, bu romanın gerçek bir hayat hikâyesini anlattığını belgeler.

"SEMİHA CEMAL'IN ŞANINDA" başlığını taşıyan ikinci bölüm de Sâmiha Ayverdi tarafından yazılmıştır. Verilen bilgiler, Semiha Cemal'in Hocası Ken'an Rifâî tarafından oluşturulan mizacını aydınlatır.

III. Bölüm, DOST başlığını taşır; kitabın kendisidir; imzasıdır; devamında başlıksız iki bölüm daha vardır. Üsluptan anlaşılacağına göre Sâmiha Ayverdi tarafından yazılmıştır. Dost'un, insan ve kitleler üzerindeki tesirleri tespit edilirken; O'nu anlatmanın zorluklarına da işaret edilir.

Nihat Sami Banarlı'nın Dost ile ilgili: "Günlük hayatın en basit hâdiselerini dahi değerlendirip mânâlandıran iki büyük velî gördüm: Mevlânâ Celâleddin-i Rumî ve Ken'an Rifâî..." (44) yargısı bize kitapta anlatılmak istenenlerin özünü vermektedir. Dost'un yüklendiği misyon da şu cümlede gösterilir: "Dost'un kitleleri tevhîd anlayışında birleştirmek ve uyandırmak yolunda kullandığı harç, sevgi ve imândı vesselâm." (45)

Bölümü bağlayan ibâre ise şudur: "Madde ile rûhun ellerinden tutarak birbirleriyle barıştırıp tek kuvvet hâline kim getirecek? İşte Dost da, başı maddeye gömülmüş olarak gönül körlüğü çeken, amma çektiklerinin de farkında olmayan Ademzâde'ye onun için hayâtı

---

* Ken'an Rifâî'yi kasdediyoruz.

boyunca ve her vesîle ile seslenmiş, uyarmış, Peygamber mirası olan Ahlâkı-Muhammedî devâsı ile derdlerine şifa sunmuştur." (50)

"DOST'U DİNLERKEN" başlığı altında, "Derleyenler: Semiha Cemal ve Sâmiha Ayverdi" notu bulunmaktadır. Nükte ve lâtifelerinden örnekler verilmiştir; Bunlarla Dost'un ahlâkı, insan kitlelerini uyandırmakta ve insanı inşa etmekteki derin vukufiyeti gösterilmiş olur.

"AİLE İÇİNDEN ve HATIRALARINDAN ÇİZGİLER" bölümü ise Dost'un günlük hayatından alınan hatıralar demetinden meydana gelmiştir; yine O'nun ahlâk anlayışının belgeleridir.

VI. ve aynı zamanda son bölüm olan "GEÇMİŞ ASIRLARA BİR BAKIŞ" adı altında, başlıksız iki yazı daha vardır. Her üçü de, Sâmiha Ayverdi'ye Dost'tan intikâl eden *"Tevhid"* anlayışını dikkatlere sunar. Kitap Ayverdi'nin şükürle dolu cümleleriyle biter. Bu cümlelerin altında "Beylerbeyi 1978" tarihi yazılıdır:

"Çok şükür, çok şükür... Miyânemizde bir keremli Dost var. Toprağın üstünde de olsa, altında da olsa, her zaman rehber her zaman yâr-ı vefâdır." (150)

III. FİKİR VE İNCELEME ESERLERİNDE TEMEL PROBLEMLER

SAMİHA AYVERDİ TARİHİ

A. TARİH

Sâmiha Ayverdi, ismi ve muhtevası târih ilmine yönelik olan Türk Târihinde Osmanlı Asırları adlı kitabında, bu türde eser verişinin sebebini, bir makama karşı duyduğu mes'uliyet hissine bağlar. Zannımızca bu makamı temsil eden, Yazar'ın "çırağı olduğum" dediği ustası Kenan Rifâî'dir: "Hattâ ve hattâ, her milletin târihi macerası üstünde söz söyleme cesaretinin bünyeleşip bir eser haline girmesi, müşahhas bir makama karşı mes'uliyet sahibi olanlar cümlesinden bulunduğum, "Bir hakkı yerine getirmemek zulmüdür" diyen bir ustanın çırağı olduğum içindir, demek isterim.

İşte bu mânevî mes'uliyet hissidir ki, prensip adına yaptığı zorlama ile bu kitabın yazılmasında müessir olmuş ve doğru bildiğime doğru, eğri bildiğime eğri dedirtmiştir vesselâm."[1]

Türk Târihinde Osmanlı Asırları, Boğaziçi'nde Târih, Edebî ve Mânevî Dünyâsı İçinde Fatih, Abide Şahsiyetler, İstanbul Geceleri, İbrahim Efendi Konağı adlı eserlerinde dikkatimizi çeken, Sâmiha Ayverdi'nin olgun bir dimağa, bir târih ve târih şuuruna sahip olmasıdır. Kişide târih şuurunun uyanması, kendi târihinden başka, diğer milletlerin de târihini bilmesine bağlıdır. Yazar Türkler ile ilişkisi olan diğer milletlerin de târihini biliyor ve Türk'ün târihteki konumunu belirliyor. Birbiriyle ilişkili medeniyetlerin tarihini de bu şuurla sergiliyor. Türk medeniyetinin başka medeniyetlerle ilişkisinin farkındadır. Kendini aniden geçmişte hisseder; dünden bugüne kıvılcımlar sıçratır; bize görmediğimiz, yaşamadığımız, okumadığımız şeyleri gösterir. Ne var ki kimi zaman da geçmişin halde var olduğunu yoğun bir biçimde hissedemez, bugünü dünden kopuk olarak değerlendirir: "Şimdi

---

1 TTOA. c.1, b.10.

de bir Galata var. Şimdi de Galata ve civarında, o ilk müslüman mabetini aratmayacak câmiler mevcûd. Amma bu semte, artık yolları sırtına bırakılmış bir mahluk gibi başını almış gidiyor. Artık burası, tâcirin, esnafın, bankerin sarrafın, bankacının günlük risk peşinde sür'at yarışına çıktığı bir güreş meydanıdır..."[2]

Sâmiha Hanım için târih tecrübeli bir dosttur. Bu dostun söylediklerini duymak, bu toprağın insanına duyurmak gerekir: "Târih parmağını kaldırarak bütün millete birden bağırıyor: Bir hatâdan kurtulurken daha daha ağırına daha fâhişine düşüyorsunuz. Çünkü beni bilmiyorsunuz, kulağınıza bağırdığım gerçekleri duymamazlıktan, gözönüne gösterdiğim hakîkatleri görmezlikten geliyorsunuz. Halbuki geçmişin aynasında hâlin de geleceğin de istikâmetini çizecek, benden başkası değildir.

.... Uyanın, uyanın! Bilgiyle, şuûrla, insafla aydınlanmış istikbâl bizi bekliyor.[3]

Bu seslenişte aynı zamanda mâzinin mânâsı ve ruhu da verilmekte; geleceğin ideolojisi tespit edilerek, geçmişle ilişkisi üzerinde durulmaktadır. Bu konuda Boğaziçi'nde Târih adlı kitapta şu satırları okuyoruz: "Ancak geçmişle irtibâtını kaybeden ve geçmişi, hâlin zemini üstünde üretip devâm ettirmeyen cemiyetlere de kültelelere de yokluğun sînesine gömülmek mukadderdir."[4]

"Ne ki zamanlar değişmekle, yeni yeni üremiş düşünce ve duygu mahsûlleri aynı mîrasın aynı tohumun zaman tarlasında filizlenmiş bereketi ve devâmı olmak gerek."[5] tespitiyle, milletlerin beka ve devamlılıklarının ancak ve ancak târih şuûrunun diri tutulmasına bağlı olduğu sonucuna ulaşır. "Târih denen yalan şâhid de, baştan ayağa, bu hayat ve devam mücâdelesinin vak'anüvisliğini edip durur."[6] yargısı ile, tarihi bir vak'anüvis olarak düşünen Sâmiha Ayverdi, dış târihin fonksiyonunu: "Târih devletlerin ve milletlerin maddî yapısının şematik çatısını kurarken, siyasî, askerî ve içtimaî faaliyetlerini kıla kırk yararcasına eşip inceliyerek tayin etmeğe uğraşır, hattâ etnolojik ve arkeolojik tabakalarına iner de, devirler boyu türlü med ve cezirlerle t âbi olmuş bulunan derûnî

---

2 BT. s.77?

3 HB. s.13-15.

4 BT. s.205-206.

5 a.g.e., s.206

6 TTOA. c.I. s.25. 7 BT. s.116.

hazırlıklarına psikolojik tâlip, istidat ve oluşlarına omuz silker ya da h iç kulak asmaz."[7] cümleleriyle ifâde eder. Böylece tarihi eserlerindeki tutumunu da belirten Yazar "iç tarih"e verdiği önemi de gözler önüne serer.

Sâmiha Ayverdi terakkiye inanır. Bu terakkinin, milliyetin esasları gibi aldığı din, şeriat ve özellikle de tasavvuf kadroları içinde gerçekleştirilmesini ister. Gelenek ve göreneklere, ihmali mümkün olmayan birer realite gibi bakarak, kollektif şuur dediğimiz, medeniyetin bütün değerlerini ifade eden gelenekler dünyasına girer: "Odun kesmeye giden köylünün, baltasının ağzını çaput ile örterek ormana girişi ecdâd mirası ağaç sevgisinin bir örneğidir. .. Kurban edilecek koyunun gözünü bağlamak nezâketi gibi, kesilmesi lâzım olan ağacın karşısına da parıldayan baltasıyla pervasızca çıkıp: Hayatın benim elemde işte canını almaya geldim...tavrını bir rûh zerafeti ile tâdil ettiren de yine aynı medeniyetin felsefesi..."[8]

Sâmiha Ayverdi kökten değişmenin karşısındadır. Geniş anlamıyla Türk tarihine ait her türlü unsurun kendi ikliminde geliştirilmesinden yanadır. Tarihî zaman içerisinde sosyal müessese hüviyeti kazanmış, geleneğe mal olmuş hususlar karşısında saygılı olan Yazar, bunlar arkasındaki his ve düşünce birikimini yaşamış gibi çeşitli hayat sahnelerini yorumlayarak gözler önüne serer. Bu dikkat onun Osmanlı İmparatorluğu tarihine müesseselerin tarihi olarak bakmasına zemin hazırlar. Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihini adeta *"müesseselerinin tarihinde mütalea ediyor"* düşüncesini uyandıracak kadar derin bir perspektifle İmparatorluğu çöküşe götüren hadiseler üzerinde durur. Böylece İmparatorluğun çöküşü ile sosyal müesseselerin çözülüşü arasındaki ilişkiyi tespit imkânı bulan Sâmiha Ayverdi, tarihî bilgi ve müşahadelerini bu dikkate etrafında toplar. Sözü edilen sosyal müesseselerden bazıları şunlardır: Vakıf teşkilâtı, loncâ teşkilâtı, tassavvufî hayatın merkezi tekke gibi. Yazar bu müesseselerin bozulması veya ortadan kalkması ile İmparatorluğun son dönemlerindeki hâli arasında sebep-netice ilişkisi olduğunu sezdirir.

Muayyen bir görüşün savunmasını yapan bu eserler, zarurî olarak tenkit fikrine dayanır. Bu tenkitler, bir sistemden ziyâde, vermek istenilen bildiri ile ilgilidir. Bu bildiride Allah fikri etrafında tevhide gidiş ve inanç söz konusudur. Sâmiha Hanım'a göre, geçmişten günümüze, günümüzden de geleceğe iletilmek istenen bu mesaj, aynı zaman da *Osmanlı Mucizesini gerçekleştiren sırdır."* Bu sırrı, bir orkestrasyonu vücûda getiren lehimleyici ve

---

7 BT. s. 116.

8 a.g.e., s.308.

bütünleyici merkezî kuvvet nedir?" diyecek olursak, târihî tekâmülünü tâkip etmek mevkinde olduğumuz cemiyetin içinden baş kaldıran, gerçek iman ve idealizm olarak göze çarpar ki ona bir başka söyleyişle *"İlâ-i Kelimetullah aşkı"*[9] diye adlandırılıp, bu yapının kaynakları da sıralanır:

1. Ulemâ ve dervişler;

2. Aşıkpaşazâde'nin Gaziyân-ı Rum , Abdâlan-ı Rum, Ahîyân-ı Rum, Bâciyân-ı Rum (yani Anadolu gazileri, Ahileri) dediği organize bir hamâsî-dinî teşkilat...ki". Osman Bey'in ve onu izleyen ilk hükümdarların Ahilik gayelerine göre eğitildikleri söylenir.

3. Sünnî ve muhteşem bir tasavvuf şebekesi.

Böylece devleti kuran irâde ve imân tespit edilirken, devlette her kademede görev alacaklar ve hükümdarlar, özünü İlâ-i Kelimetullâh'tan alan bir eğitimle yetiştirilmiş oluyorlardı.

San'atta da tevhidin fonksiyonu tespit edilir: "Şöyle ki, tevhîd anlayışı, Türkler'in siyâsî, iktisâdî ve içtimâî şartlarına tesir edince, bu defâ Gazne'lerin, Horasan'ların Belh'lerin, Buhara'ların, İslâmî-mahallî medeniyet âbideleri ve irfan belirtileri, millî san'atlarında yeni bir terkip ve yeni hamle ile karşımıza çıkar. Zîrâ islâmiyet, bütün Müslüman ülkelerini bir bakıma tek vatan hâline koyduğu için, her gittiği memlekete iştirâkçi bir hüsn-ü kabûlün imkânlarını bulan san'atkâr, kavmî san'atı ümmetleştirmeğe başlamak fırsatına bol bol mâlik olduğundan, bu karışmadan tabiî bir inkilap vücûda getirmiştir. Bununla beraber, İslâmiyet'i kabûl eden bütün Türk diyârlarında, dînin getirdiği unsurlardan faydalanarak bir senteze doğru gidilmişse de, dâima mahalli çizgilere sâdık kalınmış ve millî an'ane muhâfaza edilmiştir." [10]

Bizi hâlin kaosundan kurtaracak bir başka bildiri de "MAZİYE HALİ AŞILAMAK" teklifidir: "Mâzi, eğer anbarda yıllandırılmış bir tohum gibi gibi, hâl tarlasına ekilmezse, onda ne çoğalmak, ne de istifâde beklenebilirdi. Bizim yanlışımız da buydu işte. Bir zümre, yalnız geçmiş ile nafakalanmak, onu karanlık ve küflü bir mahzende muhafaza etmek tarafını tutuyor, bir başka zümre ise bu tohumu topyekün çöplüğe devirmek ve çeşnisine yabancı olduğumuz bir başka tohumu elde etmek iddiâsını kuruyordu. Ne çâreki mâziyi hâle aşılamak ve bu izdivacın taze mahsûllerini devşirmek teşhisine kimse yanaşmıyor ve böylece de

---

9 TTOA. c.I, S113.

10 TTOA. c.I, s.20-28.

koskoca bir târih, iki arada kalan evlâtlar perişanlığı ile heder olup gidiyordu." [11]

Böylece O, Osmanlı'nın sosyal müesseselerinin incelemeye koyulur. Vakıflar, tekke, devşirme, Türk temaşa sanatı, mimarî, deniz taşımacılığı üzerinde yaptığı incelemeleri his ve müşahadeleriyle birleştirir. Bu arada siyonizm gibi menfi unsurlar üzerinde durmayı da ihmal etmez. Ayverdi yalnızca müesseseleri değil tarihi şekillendiren şahsiyetleri de ferdî yorumlarıyla anlatmaya ihtiyaç duyar. O'na göre fertlerin olduğu gibi cemiyetlerin de misyonu vardır. Bu dikkatle Selçuklu ve Osmanlı'nın misyonlarını tespite gayret sarfeder. Osmanlı sultanlarının özellikle Fatih'in misyonu dikkatlere sunulur. Skolastiğin sabırlı çalışması ile yetiştiği için, bahsettiği şeyler üzerinde muhayyilesi durur; mekân, kostüm, portre tasvirleri yapar, Kendi fikirlerinin kahramanlarını görür, Fâtih, Mevlâna, Yûnus, Bâkî, Kenân Rifâî ... gibi.

Muhafazakâr terakkici görüşü ile kendi devrinin de tenkidini yapar. Târihte portre çizer Târihi portreleri çizerken muayyen bir seviye, bir insan ve ahlâk aramakla beraber onların kişisel özelliklerini de gözden ırak tutmaz; böylece portreyi yalnız dıştan değil iç inşana inerek de vermiş olur. Özellikle siyâsî ve lider kişilikleri yanında sanat ve mistik yönleri olan ya da trajik hayatları, meş'um kişilikleri bulunan kişiler, O'na, iç ve dış portrelerinin çizilmesinde fırsat vermişlerdir. Namık Kemâl gibi, Fâtih biyografisi yazmıştır. Zaten târihçi olarak biraz Namık Kemâl; biraz da Ahmet Cevdet Paşa'yı hatırlatır. Sâmiha Hanım, mimârî, kostüm, gelenek ve görenek, eğitim müesseseleri, askerî nizam, eğlence hayatı, san'at etkinlikleri... hakkında bilgi verirken, bazı hareketleri, anlamı geniş tablolar halinde çizer. Şu cümle ile bir kostüm tablosu gösterilmektedir: "Ya piyâde hamlacılarının kıyafetlerine ne demeli idi? Çuhadan ve kalikot patiskasından giydikleri dizlik, yine çuhadan fermeneli yelek ve salta, yenleri geniş bürümcek gömlek, beyaz çorap, rugan yemeni ve kırmızı fes, bu efsâne kıyâfetini bütünleştirdi." [12] Geniş bir imajlar ve çağrışımlar dünyâsından yararlanır. Rakam olarak târihe fazlaca yer vermez; askerî hareketleri yüzeysel geçer: "Ancak maksadımız, milletlerin siyâsî ve askerî çizgileri arasında köşe kapmaca oynamak îtiyâdında olan analler ve kronikler gibi, hikâye silsileleri arasında sıkışıp kalmak değildir. Zira milletlerin maddî ve manevî oluşlarının ve derunî mâcerâlarının tahlil ve terkîbine varabilmek için, askerî ve siyasî grafiğinden, içtimâî, iktisadî, hukukî, dinî, bedîî,

---

11 IG. s. 56-57

12 BT. s.47.

kültürel ve etnik şart ve nizamlarının seyrini tâkib eylemek lâzımdır.

Şu da var ki devleti devlet yapan medeniyet müesseselerinin organik irtibat ve âhengi bir yana koyup, sâdece askerî ve siyasî gelişmeler üsûntünde durmak da plânımızın gerçekleşmesini sağlayamaz. Zîrâ bu takdirde Türk târihi, bir askerlik ve politika med ve cezrinden ibâretmiş gibi gösterilmiş olur." [13] yorumlarında da görüldüğü gibi bu yüzeysellik O'nun târihe bakışı ile, bu konudaki tutumundan kaynaklanır.

Türk târihinin Selçuklu ve Osmanlılar'dan önceki dönemine, plânında fazlaca yer vermez: Selçuklu ve Osmanlı'yı muayyen bir coğrafyada oluşmuş yeni bir milliyet gibi ele alır: "Selçuklu ve Osmanlı Türklüğü, târihin bu çok eski kavmine yeni bir iklim, yeni bir coğrafya ve yeni bir medeniyet ufku açarak, Türk'ün kaderine ihtişamlı bir devam sağlamak sûretiyle bütün dünyânın dikkatini, birçok defâlar da, endişe ve korkusunu üstünde toplayan bir Fatih, bir medeniyet yaratıcısı olmuştur." [14]

"Adetâ, bir tabiat hâdisesi imişcesine, doğuşu, oluşu son derece mantıklı ve sağlam bir nizâm içinde zur'atle inkişâf eden Selçuklu ve Osmanlı Devletleri'nin, Anadolu'yu kültür ve medeniyet müesseseleriyle bir vatan haline getirmelerindeki metod, üslûb ve kıvâmın ipuçlarını idâre eden şuûrun merkezî otoritesi nedir?" [15]

Sâmiha Hanım, kendi ahlâk ve politika fikrine uymayan her hadise ve ecnebi târihçiye tenkitçi bir gözle bakarken, Avrupa târihçilerinin, özellikle de Bizanstinistlerin Şark'a karşı haksızlık etüklerini söyler; ve Osmanlı mucizesinin varlığı kanıtlanırken; bu konuda Garplı târihçilerin düşüncelerindeki çarpıklık, tarafgirlik sergilenir: " Orhan'ın saltanatı nihayet bulmadan evvel, küçük Söğüt Köyü'nde etrafında toplanmış olan Asyalı sergüzeştcilerin sayısı yarım milyona varmıştı. Bu tabii bir artma olamazdı. Şark'dan gelen göçebelerin iltihâkı ile de mümkün değildi. Çünkü Orhan, Asya hinterlandı ile temasdan mahrumdu. O milletini bulunduğu yerlerdeki unsurlardan teşkîl etmiştir. Bunların çoğu da Rum'du." iddiası cürütülür. [16]

Sâmiha Hanım , Osmanlı târihinde, Yeniçeri isyanları ile, diğer şekâvet hareketlerine, vakıf müessesesinin çöküşüne, tekkelerin giderek işlevlerini yitirişlerine, Şii-Batinî

---

13 TTMO. c.I, s.5-7.

14 a.g.e., s.8.

15 TTOA. c.I, s.61.

16 a.g.e., s.112 (Gibon, Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluş adlı eserinden)

mücâdelelerine, sultanların zaaflarına ... çok önem verir. Ve İmparatorluğun yıkılışını bunlarla açıklar. Hemen hemen, Türk'ün ve İslâm'ın aleyhine olan her hareketin arkasında Siyonizm oyunu arar. Milliyetçiliği ahlâki faziletlere dayandırır. Değişmeyi yaşamanın şartlarından biri olarak ele alır. Genelde konu ve hadiselere yaklaşımı dervişânedir. Tanzimat ile birlikte memlekette uyanan ve çeşitli dallarda gelişen fikir hayatının etkileri çok açık değildir.

1- KAYNAKLAR KRİTİĞİ (Critique des sources)

Sâmiha Hanım'ın târihi eserleri birbirinin izdüşümü gibi görünmekte ise de ayrıntı zevki, okuyucuyu sıkmayacak biçimde verilir; aynı konu her defasında biraz daha zenginleştirilir.

Terkip, tetkik, yorum ve genellemelerden ibâret olan târihî eserlerine esas olan kaynakların çoğu gözden geçirilmiştir. Özellikle monografik bir eser niteliği taşıyan "EDEBİ VE MANEVİ DÜNYASI İÇİNDE FATİH" kitabında ilgili kaynaklardan çokca alıntılar yapılmıştır. Bu tür alıntılara diğer eserlerinde de rastlanır. Bilginin kaynağını verir: BOĞAZİÇİ'NDE TARİH Yazarı'nın da belirttiği gibi, elde birikmiş vesikaları, XI.yy. sonu ile XX.yy.başı Boğaziçi'sini gelenek ve görenekleri içinde doğup büyümüş kimseleri birlikte konuşturmak endişesiyle yazılmıştır. Bu durumda 'BOĞAZİÇİ'NDE TARİH': a) Şifâhî; b) Kitâbî iki tanık tarafından anlatılır. Bu anlatılış tarzını öteki eserleri için de geçerli sayabiliriz. Türklüğün târihi mâcerâsını akseddirebilmek için baş vurduğu kaynakları kendinden dinleyelim: "... Şöyle ki, Osmanlı patronajı altında yaşamış veya imparatorluk'la kader birliği etmiş veya denizlerde karalarda onunla yaka yakaya cenk eylemiş devletlerin arşivleri ciddiyet, sabır ve ilmî çalışmalarla elden ve gözden geçirilmeden, bu büyük dâvânın halledilebilmesi ve gizli kalmış noktaların ışığa çıkarılabilmesi mümkün değildir.

Pek tabiî ki bu kaynaklardan ilk hatıra gelenler, Bizans, Avusturya, Macaristan, Lehistan, Venedik, Sirbistan, Bulgaristan, Yunanistan, Tunus, Cezayir, Fas, Mısır, Irak gibi devletlerin evrak hâzineleridir. Yoksa alışılageldiği gibi bu iş, mevcut ve sürümde olan malzemenin bir tekrarından ve tatlı anlatılan anekdot tipi kronikler seviyesinden öte geçmez." [17]

17 TTOA. c.I, s.9

Bu durumda kaynakları adlandıracak olursak:

a. Müşahadeler ve hâtıralar : Avrupalı ve yerli müşahîdleri kaynak olarak verip onların bu müşahadelerinden alıntılar yaparken, müşahîdler arasındaki farkları ve bu farkların neden ileri geldiğini de açıklığa kavuşturur. Bu farklar çoklukla madde ya da mânâya ön plana alış; Müslüman ya da Hiristiyan oluşla ilgilidir; böylece yazar hâkim durumuna geçer.

b. Haberler (Traditions) : Müşahadelerin anlatım biçimleridir:

- Şifahî haberler: Başkalarının başından geçenleri mensur hikâyeler tarzında anlatır; menkıbe (legende) hikâye ve letâtif (anecdot), tarihî temele dayanan atasözleri ve fıkralar verilir. İslâm evliyaları ve şeyhleri ve dervişleri hakkında verilenler lejend örneği olabilirler. Bunlar çeşitli kişilerin ve devirlerin karakteristik yönlerini belirtmek için anlatılmışlardır. Hatta bu lejandların kimileri de mekân ve olaylarla ilgilidirler.

-Yazalı haberler: Özellikle Türk-İslâm toplumunda fikrî hayatın gelişimini, târihini öğrenmek için, şecerelerden, vakanüvislerden, hal tercümelerinden yararlanılmıştır. Seyyahâtnâmelerden de sık sık alıntılar ve bilgiler göze çarpar: Evliyâ Çelebi'nin sık sık başvurulan bir kaynak oluşu bazı bilgilerin gerçekliğine gölge düşürür: "Evliya Çelebi Seyyahâtnâmesi'nde hiç görmediği bazı kavimler ve onların dili hakkında 14. asır müellifi olan Hamdullah Kazvini'nin eserindeki malûmâtı, nereden aldığını zikretmeden kendisi görmüş ve işitmiş şeyler gibi nakleder. Bununla beraber yedinci iklimde de bulunmuş gibi görünmek için kendisini eski Altınordu başkenti olan Saray, Bulgar ve Kazan taraflarında da seyyahat yapmış gibi gösteriyor." [18]

Sâmiha Ayverdi'nin sık sık vurguladığı İstanbul'un fethi ile ilgili hadisin, Zeki Velidî Togan sahih olmadığını söyler. Sanatkâr tarihçi Sâmiha Ayverdi karşılaştırmalarda muhayyilesini fazla işlettiği için zaman zaman gerçeği abartır ya da gerçeğin dışına çıkar. Çünkü O tarihe *estet dikkati* ile yaklaşır. O'nda tarihçi hassasiyetini ve dikkatini aramak konunun dışına çıkmak olacaktır. Tarih, Yazar'ımızda fikrî endişelere zemin teşkil etmesi ve bu endişeleri bir süre içerisinde geliştirmesi sebebiyle önem kazanır. Denilebilir ki Boğaziçi'nde Târih. İstanbul Geceleri, Edebî ve Manevî Dünyâsı içinde Fâtih tarihi konu alan denemelerdir. Türk Târihinde Osmanlı Asırları'nı ise O; 'otantik olmaya çalışan bir fikir

18 TOGAN, Ord.Prof.Dr.A.Zeki Velidi, Tarihte Usul, 3.bas. s.98

kitabı" olarak değerlendirir. Bu eserlere edebîlik açısından yaklaştığımızda muhayyile ile hakikatin iç içe faaliyet gösterdiğini görürüz. Bazen bir anekdot, bazen dinlenmiş bir hatıra, bazen mimarî bir eser 20.yy.da yaşayan Yazar'ı geçmiş asırların zevkine götürür. Öyleyse söz konusu eserlerde hâl ile geçmiş arasında bir gidiş gelişin varlığı sezilir. Sanki Sâmiha Ayverdi hâle şekil vermesi gereken değerleri su yüzüne çıkarmak için bu eserleri kaleme almıştır.

b. Gelenek ve görenekler dünyası Türk'ün ahlâk felsefesini verecek tarzda sergilenir: Türkler, fethettikleri şehirleri ihyâ ve îmâr etmek, Türklerde bir gelenek haline girmiştir."[19] yargısından gidilerek, Türkün mimari anlayışına Bursa, Edirne, Sofya, Belgrad, İskeç, Serez, Vidin, Budin, Filibe, Köstendil, Üsküp, Manastır, Travnik, Mustar...gibi şehirler örnek gösterilir. Türk insanını, mimariye şahsi karakterinin damgasını vurduğu belirtilir.

Türk ahlâkının ecnebiler tarafından yorumlanışı en çarpıcı biçimde verilir: "Yolu Osmanlı İmparatorluğu topraklarına uğrayan Garplı, günün birinde kendisi gibi aynı coğrafya üstünde seyyahat edecek vatandaşlarına, mektupları, kitapları, seyahat notları ile seslenerek ikaz etmekten geri durmaz. Sakın, der, Rum, Ermeni ve Yahudilerden ekselâns, kirya, sinyor, mösyö, diye eteğinizden çekmelerine, elleriyle kollarıyla işaret ve dâvet etmelerine aldanıp dükkanlarına girmeyin... Ne alacaksanız, dükkanı önündeki şiltesinde, müşterisini gözleriyle çağıran Türkten alınız: Sizi bir misafirmişsiniz gibi kabul eder, hatta kahve ısmarlar ve pazarlık da etmez. Amma aldatmaz da.

Hele dağ başlarında seyâhatte iseniz, ancak müslüman hanlarına ininiz. Zira ırk, nâmus, mal ve can emniyeti bakımından müslümanlar ile kimse boy ölçüşmez." [20]

c. Mimârî eserler : Sâmiha Ayverdi'de mimarî bağımsız bir konu gibi işlenirken, İstanbul Medeniyeti'ni vermekte ana unsur olarak kullanılır. Şu örnekte olduğu gibi:"... mümkün olsa Beyazıt çınarına yanı başındaki Aşhâne Kapısı'nın üstüne oturtulmuş, bir rivâyete göre içinde Şemsettin Karahisârî'nin hat dersi verdiği o saçaklar, pencereleri, kapıları, muhteşem ve emsâlsiz bir Türk zevki imzâlayan binâ..." [21]

---

19 BT. s.21.

20 a.g.e. s.69-70

21 İG. s.42

ç. Güzel san'atların diğer dalları : İstanbul, Bursa, sürekli olarak zengin bir resim, musiki, edebiyat, mimârî ... san'atlarının diliyle ifade edilir; oluş süreçleri ,zengin bir bilgi hazinesi gözler önüne serilir; estetik obje, güzellik olarak algılanırlar. Aşağıdaki satırlarda Üsküdar'ın bir heykel kompozisyonu ile canlandırıldığı görülür: " Bir taht kaidesi olan Üsküdar'ın Şemsipaşa'sı, Ayazma'sı, Doğancılar'ı, Karacaahmed'i, Bülbüldere'si, Nuhkuyusu, Bağlarbaşı'sı ve ve Altûnîzade'sinin elleri üstünde yavaş yavaş bir saltanat yükselir: Çamlıca.

Sanki o tahtını bulutlar arasına koyan bir esâtir kahramanıdır da, İstanbul'u gözlemek fırsatını böyle tenhâ bir köşeden yapmaya karar verip tabîatın en hâkim, fakat en münzevî noktasını intibâh edivermişti.

Amma biz, bir tahtın eteğinde, onun saçakları, püsküllleri ve sayvanları mevkiinde olan görmüş, mehnet çekmiş, safâ sürmüş Üsküdâr'da bir lâhza duralım." [22] Bir başka örnek de "Selamunaleyküm" sözünün mimari bir yaklaşımla yorumlanmasıdır: "Mimarisi ne basit, eşyası ve örgüsü ne sağlam bir köprü... topunda tüfeğinde, yıkıp sarsmayacağı, gönülden gönüle atılan bir kemend..." [23]

Osmanlı tarih ve medeniyeti bütün değer yargılarıyla ve bütün güzel san'at dallarıyla araştırılıp değerlendirilerek dile getirilir.

d. İlmî çalışmanın ürünleri, san'at ürünleri, el yazmaları, edebî eserler de kaynak olarak kullanılmıştır: Özellikle San'atkâr Fatih'in kişiliğine şiirlerinden varılmıştır.

e. Ecnebi sefirlerin takrir ve raporları, muhtıraları ve kaynak olarak kullanılmıştır.*

Vesikaların incelenmesi ile elde edilen sonuçlar üzerinde düşünecek olursak, yazarın, istediğinde usule göre hareketle bazı bilimsel kuralllar şeklinde genelleştirmelere gittiği görülür; Yine de olayların zamanın, mekân ve kişilerin düzen, sınıflandırma, tanıtma, aydınlatmasında yansız olamaz. İslâm'a inanmış biri olarak Hıristiyanlık hakkında ve Garp zihniyetinin tanıtılmasında tarafsız kalamadığı düşüncesindeyiz: 16.yy.da Müslüman-Türk Alemi- Önasya, Iran, ve Ortaasya olmak üzere ayrıldı, savaşlar oldu. Sâmiha Hanım, 16.yy.

---

22 a.g.e., s.160.

23 a.g.e., s.117.

* bkz. TTOA. c. III, s.253-263 (BİBLİYOGRAFYA bölümü).

anlatırken, "Osmanlı nokta-i nazarından yazdığı için tarafsız kalamaz; bunun aksini yapsa, kendi milletini, dinini seven bir târihçi olarak kendi millî fikirlerine karşı fedâkârlık demektir. Ne var ki, zaman zaman, Osmanlı'ya da Türk tarafından haksızlıkları da açıkca ortaya koyar; milliyet, din, meshep taassubu ile beraber bir târihçi için ne derece tarafsız olmak mümkünse o kadar tarafsız olabilmiştir.

Türk Târihinde Osmanlı Asırları'nın her üç cildinde de yer alan 'isimler indeksi' eserin ilmî niteliklerinden biridir: coğrafi isimler, şahıs isimleri, kavim ve kabile isimleri, garip kelime ve istilahlar, târihi hadiselerin isimleri bir arada verilmişlerdir. Bu isimlerin başlıca hangi sahifelerde yer aldıkları rakamlarla gösterilmiştir.

2- YORUMLAR (İnterpretation)

Olayların sebep ve müsebbibi olmak itiberi ile münasebetleri tespit edilirken birey ve toplum hayatı üzerinde etkili olan:

a. Ruhî ,
b. Tabiî,
c. Medenî } sebepler kavranarak verilir.

Bu sebepleri biraz genişleterek ele alalım:

a. Bazı içgüdülerin bilinç tarafından reddedilmesiyle, bu içgüdülerin bilinçsiz olarak yönlerinin değiştirilip bilinç tarafından kabul edilip biçimlere dönüştürülmesi şeklinde tanımlanan *"süblimasyon"* kavramı, Kösem Sultan'ın kişiliği yorumlanırken karşımıza çıkar: "Büyük bir aşkla kendisine bağlı olan Birinci Sultan Ahmed'in genç yaşta ölümü ile, gönlü de, eli de boşalan Kösem, muallakta kalan enerjisini, bir süblimasyonla yükseklere, ulvî ve büyük hizmetlere doğru istikametliyemediğinden, süfliyete, saray entrikaları, varlık ve aşırı para hırsı, politika ihtiraslarına dökmüştü. Onun için de bu haris ananın elinde ve emrinde, tahtın bir çocuk kuklası olarak geçen senleri, onda herşeyden evvel bir ana kompleksi yaratmış bulunuyordu." [24]

Dördüncü Sultan Murad'ın kişiliği, iyi bir şâir, beden ve zihnî kuvvetleri birbirinden üst bir hükümdâr olarak tanıtılıp, "ruhunun şemâtik çatısı en zor kurulacak adamdır." [25]

---

24 BT. s.229.

25 TTOA. c.II, s.57-58.

sonucuna varılırken, genel de "insan karması"* nın oluşumu irdelenip, ruhî yapısının işleyişi üç ana kaynağa bağlanır: 1. Ya muhitin zorlayışlarından mülhem olan bir otomatizm ile işler; 2. Ya da müstesna bir yaradılış olgunluğuyla, bizzat zamanın efendisi ve hakimi olarak beşeriyetin kaderini tayinde mes'ul merkez olur; veyahud, bir mürebbi mürşîd otoritesinin ayarlayıcı mürakabesiyle âhenkleşip nizâm, ölçü ve usûlûba girer. Annesi Mahpeyker Kösem Sultan'ın mutlak hakimiyeti altında tahtın bir çocuk kuklası olarak geçen senelerinin, Sultan Murad'a bir ana kompleksi yarattığından bahisle sonucun bir ana-oğul çatışmasına dönüşmesinden çelikleşen tatlı mizacının ihtilâ ve isyanlar karşısında, sert, haşin ve gaddar çizgilerle dolduğu, yargısına ulaşılır.

b. Günümüz "... medeniyet telâkkîsinde, dünyâda henüz müşterek bir anlayışa varılmamış, bugün eski Yunan'ın siteler tarzından doğmuş Garb medeniyetiyle, seyyar ve seyyal bozkır medeniyet tipini mukayeseye imkân bırakmazsa da, binlerce yıl steplere hâkim olan bu at, çadır ve göç medeniyetinin bir târih realitesi olduğu inkâr götürmez. Nitekim asırlar boyu, çeşitli Türk tavimlerinin belli başlı iktisâdî nizamları, hukuk prensipleri, içtimaî müesseseleri ve bir san'at ve edebiyat realitesi vardı." [26] tespiti yapılıp: "Milâd'dan önce ve milâdi takip eden asırlarda bu seyyar medeniyet, şehir ve mabed etrâfında birleşme fikrine yabancıydı. Zira coğrafi şartların icâbı bu ırk, tabiatla pençeleşmek mevkiinde bulunuyordu düşüncesine ulaşılarak, Türkler'in şehir ve mabet çevresinde birleşme fikrine yabancılıkları, "tabiî sebep" olarak verilir.

Dâhi tanınan târihi şahsiyetlerin hayatını anlatmak maksadıyla yazılan Abide Şahsiyetler'de bu gibi dâhileri doğuran ve ortaya atan çevrenin târihi olarak yazıldığı için bu eserler ilmî niteliktedirler. Örneğin bir Fâtih, bir Mevlânâ'yı anlayabilmek için onları doğuran Türk ırkının psikolojisini, hayata bakışını, ideâl ve isteklerini bilir ve dikkatlere sunar. Fâtih, "kendi zamanının çocuğu" August Comte'nin yargısıyla, kendi ortamı (Millieu)nın yetiştirdiği insandır.

---

* "insan karması", insanın yaptığı bütün fiiller ve bu fiillerin neticeleridir ki bunlar, insanın şahsiyetini oluştururlar. İnsanın ister fizikî, ister zihnî olsun yaptığı her iş karmadır ve karma da karakteri şekillendirir. Daha geniş bilgi için bkz. Karma Yoga-Karmanın Karakter Üzerindeki Tesirleri, Konferans I, (Çev: Jale Gizer) Ruh Dünyası, c.6. sayı:69, İstanbul 8 Ekim 1968, s.9-13.

26 TTOA. c.I, s.37-38.

Çeşitli asırlarda, özellikle de Orta Çağ'da, İslâm ve Hıristiyan ruhîyatının siyasî hayattaki etkisi ve zamanızımın rühiyatıyla karşılaştırılması, muhitin ruhiyatı ve bu ruhiyatın neler yarattığı iyi ya da kötü taraflarıyla verilir. Muhit kavramında: Alimler, medrese, esnaf cemiyetleri, tekke...bunların oluşturduğu yapının türü, bu bütünün kapsamının nasıl oluştuğu, bu çevrelerin olaylar ve kahramanlar doğurduğu incelenir. Sultanların, saray çevresinin yanında şâirlere, âlimlere, edebî eserlere, eğlence çevresine ve çevrenin kişilerine de yer verilir. Cemiyet hayatı ve ruhiyatı tasvir edilir.

Tabiî sebepler de dikkate alınır: Bozkır kavimlerinin yaradılışlarındaki özellikler, ırkın hareketleri, bunların ırsî özelliklerindeki farklar da târihe yansılır.

c. Medeni sebepler, îlim, san'a, din, devlet ve onun idâre şekilleri, terbiye ve eğlence hayatı, teknik... türleriyle Sâmiha Ayverdi'nin târih alanı içine girerler.

Târihi eserleri ile hâturaları, zaman, mekân, şahıs, mevzulara göre düzenlenmiş olmakla birlikte, anlatılan zamandan ötelere gidilip başka mekânlara ulaşılır; dönülür.

Zaman; devir, asır, seneler, dün-bugün sıralınışı ile verilir: Târih bir vak'anüvis olarak algılanırken; dîn de "medeniyetin merkez kuvveti" olarak tespit edilir ve Abbasi Hilafeti üstünde Türk nüfuzu anlatılıp, bir târih bilinciyle zaman çizgisinde miladdan önceki asırlara uzanılır; tâ Türkler'in tunç dönemine değin gidilir; Orhun dönemine dönülür. Selçuklular zamanı, "Türklüğün asıl mayalanma kabarma devri" yargısından gidilerek Selçuklular dönemi anlatılır; Türk ırkının göç macerasına geçilir. Türk Târihi'nde Osmanlı Asırları adı altında otuz altı Osmanlı Sultanı'nın dönemleri bütün yönleri ile dikkatlere sunulur. Tanzimat seneleri, Meşrutiyet dönemleri, İttihat ve Terâkki zamanı en çarpıcı çizgileriyle gösterilir. Her vesile ile, târihin imtiyazlı bir anı sayılan 'İstanbul'un fethi' anına işaret edilir. Çünkü İstanbul, uzak geçmişten bugüne akıp gelen târih ırmağının macerâsını yaşayan bir figür olarak kavranır. "Sanki düşünür, hem de derin derin gelmişini geçmişini belki de geleceğini düşünür durur." Düşünen, zamanla bütünleşen bir varlık olarak yaşar.

Bugünün binalarıyla dünün binâları birlikte algılanıp bu birlikteki dünle bugünün uyumsuzluğuna dikkat yöneltilir. Bu uyumsuzluk Yazar'ı birtakım yargılara götürür: "Etrafa çocuklarını, torunlarını toplayıp geçmiş günleri, delikanlılık ve yiğitlik hikâyelerini söyleyen süt beyaz sakallı ihtiyarlar gibi, Boğaz'ın şurasında burasında kaymış, meselâ Beylerbeyi'nde Hasip Paşa Yalısı, Çengelköyü'nde Sadullah Paşa, Zekeriyâ Paşa Yalıları..... sağlarına sollarına, yanlarına karşılarına gelip oturmuş yeni yeni, küçük küçük, en fenâsı

Boğaz'ın ruhuyla tepişen binâlar görüp geçirdikleri günlerden, yaşayıp içlerine sindirdikleri maceralardan neler söyler neler anlatabilir?

Anlatamazlar. Zirâ bu üreme üreme mimârî, onların soyu, onların zürriyeti, onların devâmı olan evlâd ve torun mudur? Ne gezer? Bunun için de eski devirlerin bergüzârı olan o yalıların, köşklerin, kasırların dilleri olsa, dile gelip konuşabilseler, yine de merâmlarını anlatabilmeleri muhâl, ender muhâldir.

Çünkü birinin söylediğini ötekine anlatamayan, anlamasına mâni olan, bir XVIII, XIX., veya XX. asrın damgasını taşıması, ihtiyarlık ve genlik farkı değil, sadece zihniyet farkıdır..." [27]

Geçmişin hale yön vermesi, ve onun şuuru ve tecrübenin ışığında yaratıcı bir geleceğe doğru akmasıyla mümkün olacağı gerçeği, "Acaba onun yeniden, gelmişinin geçmişinin şuûru ve idrâki ile bir taze hayata kavuşturmak, tarihiyle, mazisiyle, imânıyle yeniden nikâhını tazelemek, mümkün değil mi?"[28] sözleriyle anlatılır. Geleceğe inanıldığı için, geçmiş, bizim olarak idrâk edilir.

Mekân, kıta, ülke, şehir, sokak, çarşı, pazar, saray, konak, köşk, yalı, sahilhane, câmi...olarak sıralanırken, mekân-insan ilişkisi araştırılıp tespitlere gidilir. İstanbul bir fon olarak düşünülürse, fondaki müşahhas şeyler Yazar'ı hep mücerrede doğru götürürler. Biçimlerin arkasındaki ruh yorumlanıp gösterilir. Yeşillikler, mimarî yüzeyi süsler; târih ana unsur olur. Mekân anlatımında, istiâre zenginliği, benzetişlerle dilin bütün imkânları kullanılır. Varlıklar diyebileceğimiz, mimârî eserler, olaylar, anekdotlar, yeşillikler, insan mekânla ilişkili olarak ele alınır. Mekânın târih ve san'at, din ve tasavvuf dünyâsı içindeki konumu belirtilip; sahne olduğu hayat tezahürleri; Osmanlı ile ilgisi tesbit edilir: Örneğin: İstinye, Yazar'ın hâtıra ve târih dünyâsına dünden bugüne nişan vermeyen bir semt olarak girerken, Osmanlı ile ilgisi olmadığı için yüzeyden tanıtılır. Tophane, Yazar'a, Osmanlı İmparatorluğu'nu kuran irâdenin özelliklerini ifâde imkânı hazırlar. Yeniköy; Sâmiha Ayverdi'nin dikkat alanı içine yakın târihteki portresi ile girer. Elli yıl öncesinin acı hâtıra ve hakikatlerine sahne olan bu mekânda, İttihat ve Terakki'nin suçlu aktörlerinin oynadıkları oyunlar dolu gözlerle seyredilip; Osmaniye ve Reşâdiye, Geoben ve Breslau harp gemileri; Türk-Alman ilişkileri yorumlanarak anlatılır. Mekân târihi vermek için bir araç ya da bir

---

27 BT. s.378.

28 a.g.e., s.397.

simgedir. Bu durumda mekân târihî bakış açısı ile algılanır. Kimi zaman da mekânın kendisi estetik ve mimarî açıdan değerlendirilir. Ya da insanla mekân arasındaki ilginin derinliğine ulaşılır: "Boğaz köylerinde doğup yaşayanlar, çocuklarının, gençliklerinin hattâ ihtiyarlıklarının tatlı acı, neş'eli, neş'esiz, hoş nâhoş günlerini aylarını ve yıllarını buralarda geçirmiş olanlar, artık yaşadıkları köyle aynîleşmiş, onun bir parçası, bir devamı, bir derkenarı, hatta bir tefsircisi olmuşlardır." [29]

Yazar, hâlden geçmişe yönelik bir dikkatle mevcut mahalleri anlatırken bu mahaller, birer temsilî varlığa dönüştürülürler: Şuh, dilber, bir kadın olarak algılanan Çırpıcı semtinde "çapkın, külhanbey, kopuk" diye üç derece ve terbiye tasnifine tâbi tuttuğu "İstanbul delikanlısı"nı; kendisi, çiğercisi, kâtibi ile yerli kalmasını bilen, eski hayatı yaşatan Üsküdar'da bir ihyâ gecesini; serseri, ayyaş, esrarkeşler melcei olan, İstanbullu olmaya özenip de taşralı kalmış bir sınıfın meskeni durumuna gelen Haliç'de, eski İstanbul'un ortak özelliklerinden birini, "yolu üstünde rast geldiği bir yabancıya, bir dost, bir aşinâ kabûl ettiren selâmlaşmak âdati"ni; zorba, nankör bir uşak nankör bir kâhya, açıkgöz bir yanaşma diye nitelendirilen; iştahların harman olduğu, mübtezel, yıkıcı, ikiyüzlü, şımarık, yapmacıklı, sahte, kahbe, gülünç, Beyoğlu'nda İstanbul ağacı'nın çöküş nedenlerini; İstanbul gecelerinin en sakin geçen köşelerinden biri olan Çarşamba da İstanbul'a renk katan seslerini buluruz.

Semtlerin, mahallerin, sokakları sakinlerinin birbirini gözetip, birbirlerine âlaka duymaları 'dar muhit psikolojisi'nin yaklaştırıcı etkisi ile açıklanıp, bu tutumda pekişmiş ve yerleşmiş an'ane görünümün de rol oynadığı söylenir. Daha sonra kollektif şuûr dediğimiz geleneklerin sergilenişine geçilir: "Maamafih bu semtlerde, kırk sene evvel, büsbütün kaybolmamış bir cemiyat şuûruna ve âdetlerimizden de henüz yaşayanlarına rastgelmek mümkündü. Meselâ her mahalle, bel ki de her sokak, Hicaz'a gönderdiği bir ferdini, kapısı yeşile boyanmış ve içerisini geleneğe göre bezenip hazırlanmış bir evde heyecanla beklerdi. Hacı tehniyesi denen bu hac dönüşü merasimleri ise, şehrin belli başlı şenlik festivallerindendi." [30]

Öte yandan, binlerce yıllık gelenekleşmiş Türk psikolojisinin bir merkez çevresinde toplanılışı, hükümdardan başlatılıp aileye kadar indirgenir. Aile, mahalle ve saray teşkilât

---

29 a.g.e., s.201.

30 a.g.e., s.57.

bakımından birbirlerine benzetilirken, Türk psikolojisinin cemiyet hayatına yansıması verilir: Mahalle bir minyatür devlet olarak algılanır: güven ve saygının temsilcisi 'imam' ; devlet ve hukukun temsilcisi muhtar; din ve devlet buyruğu gözcülüğünün temsilcisi bekçi, üçlü otoriteyi simgeleştirirlerken idâre edenler olarak saray erkânına benzetilirler.

Ev kavramı genelden özele gidilerek verilip, konak, köşk, kasr, yalı, sahilhane, saray...ın tanımları yapılıp, iç düzenleri anlatılır. Bu mekânlardaki iş bölümü en ince ayrıntılarına değin verilerek yaptıkları işlere göre kişilerin adlandırılmaları tespit edilir: çubukçular, şerbetçiler, mumcular, kahveciler, havlucular...gibi.

Neticede semt, mahalle, sokak ya da konak, Osmanlı devletine vücut veren merkeziyetçilik bakış açısı ile anlatıma girer.

Şehirlerden Bursa, İstanbul, Edirne, Konya,...kimi zaman Selçuklu, kimi zaman da Osmanlı ile ilgileri bakımından yazarın ilgi alanı içinde yer alırlar: Sâmiha Ayverdi, İstanbul'da çok yaşamış, yaşadıkça bir çok semtlerini sevmiş, sevdikçe onları zamanın derinliğine doğru enine boyuna öğrenmiş, tanımış onlarla hemhal olmuş, öylesine dolmuş ki, bu şehrin sonsuz bir güzelliği olduğuna inanır olmuş; İstanbul'u bütün güzellikleriyle her kıyıdan, her köşeden, yılın her mevsiminde, günün her saatinde hayran bakışlarla seyretmiş, envâî güzellikler bulup yakalamış, bu güzelliklerden 'İSTANBUL GECELERİ' diye adlandırdığı bir kolleksiyon oluşturmuş; târihi hatıralarla, İstanbul'un geçmiş değerleriyle, çocukluğun, genç kızlık anılarıyle dolu muhayyilesi bu şehri geniş bir âlem olarak duyurmuştur.

En az kırk sene önceki İstanbul'un kişiliğini oluşturan maddi ve manevi hürriyet, cemiyet hayatı, gelenek ve görenekleri, zevkleri, eyilimleri, hüsranları, hataları, meziyetleri faziletleri, noksânları, Türk san'atını doruğa ulaştıran umumi yapısı, bu yapıya uygun san'atkârane bir uslupla anlatılır. Sâmiha Ayverdi, konusunu yani İstanbulu bir yapı olarak ele alır; övnce yapıyı bütün olarak verip, sonra da bu yapıyı oluşturan öğeleri ve öğeler arası ilişkileri bir tatlı bir sohbet havası içerisinde anlatır.

Bu öğeler, İstanbul Geceleri ve Boğaziçi'nde Târih kitaplarının metin halkalarını oluştururlar. Herbir halka, şehrin bir semtinin adını taşır; halkalarda antik İstanbul sergilenir. Her semtin en çarpıcı özelliği bir eskizle verilir. Belgelere, gözleme, izlem, incelemeye, irdelemeye dayanan bir bilgi birikimi, güzel san'atların bütün verilerinden yararlanılarak sergilenir. Dünden tablolar oluşturulup, şimdiden enstantaneler yakalanır. Anlatıma bir fotoğraf realizmi karıştırılır. Türk san'atını doruğa ulaştıran yapı İstanbul

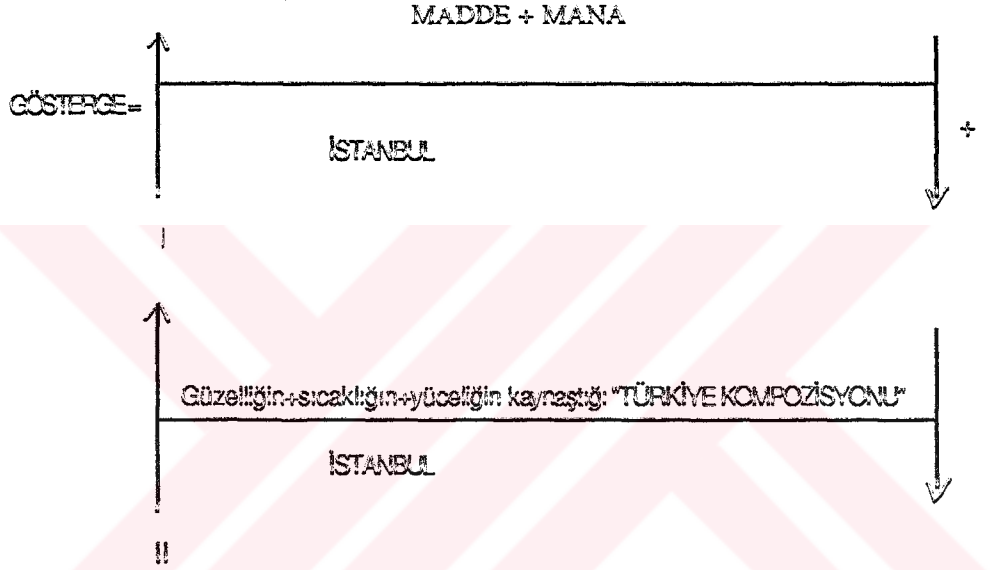
Gecelerinde on dört, Boğaziçi'nde Târih'te otuz dilime ayrılır.

Sâmiha Hanım, kendini bir "İstanbul tiryâkisi, bir İstanbul divânesi" olarak nitelendirirken "Böyle bir İstanbul tiryâkisi ağzı ile geçmiş zamandan âğâz etsek nasıl olur?" diyerek bize İstanbul'u alatmağa başlar. Yazara göre İstanbul'un kavramsal içeriğini, anlam alanını, çağrışım dünyasını verecek olursak:

Duygu + düşünce + hâtıra + kahramanlık + fazilet + zafer + imân+ aşk = MANA

Mermer + ipek + çini + ışık + ses + avize + çiçek + ağaç = MADDE

MADDE + MANA



Uzak târihle yakın târihin kollarında kurulmuş bir beşikte uyuyan İSTANBUL adlı bebeğin doğum tarihi 1453 olarak belirlenir. Bu tarih bize İstanbul'un Osmanlı ve Müslümanlıkla ilgili oluşu açısından değerlendirildiğini gösterir. Zamanın akışı ile giderek büyüyen, gelişen, yetkin bir kişilik sergileyen bu bebek "ab-ı hayat içmiş güzelliği" ile, dilber ve sihirli kameti, tamah ve haset uyandıran endâmı ile çağlar kapayıp, çağlar açan bir kahraman olarak algılanıp, bu kahramanın fiziki görünüşü, ruh halleri dikkatlere sunulur. Dışı serapa ziynetlerle süslü bu güzel: "ikbâle doymuş,. varlığa kanıksamış, görgünün, asaletin tokluğu ve zaferi içinde dudaklarından yarım olup kalmış tebessümü, görenlere olduğu kadar, görmeyenlere de esirgemeden gecip gidir." [31]

---

31 İG. s.6.

Geniş mekânda, İmparatorluk coğrafyasında cereyan edenler, dar mekâna aktarılır. Yüzyılların birikimi olan Türk-İslâm kültür ve medeniyeti -ki çeşitli mekân ve çağlarda oluşmuştur- *"İstanbul Medeniyeti"* diye adlandırılmakta kalmaz, bu medeniyetin mekânı olarak da İstanbul verilir. Sâmiha Ayverdi'nin İstanbul'a bakışından çıkardığımız sonuca göre tarihin imtiyazlı bir anını oluşturan *"Fetih olayı"*, İstanbul'u kutsal bir mekân yapmıştır.

"Dünya edebiyatı tarihinde efsanelere, masallara, lejandlara geçmiş, halkın şuûr altına işlemiş, hakânların, hükümdarların zihinlerinde yerleşmiş Bizans tekfûrunun ülkesi, asırlar boyu, dünyânın istilâ ve istirdât hırsını kamçıladı durdu. Kuşatıldı, sarıldı, yakıldı, yağmalandı, ama yakalanıp kimsenin malı olmadı. O kendini mânen fethedecek ideal sahibini bekliyordu. Nitekim, bir elinde kılıç bir elinde kalem, Şark'ın Garb'a açılan bu şahane kapısını İkinci Murad'ın oğlu açtı." [32]

İstanbul Medeniyeti'ni oluşturan başlıca etken dünden akıp gelen "zaman" kavramına bağlanırken, 1453'de başlayan bu zaman içerisinde sanatkârın eli medeniyetin tezgahına dokur. Sanatkâr İstanbul'un kendisidir; bu noktada mekânla insanın özdeşleştiği dikkatimizi çeker. İstanbul'un anlatılışında İstanbul'u olduran mânâ güzelliklerini anlayarak seven bir sanatkârın ruhu ve lisânı vardır : "Buluttan yeni düşmüş damla gibi temiz, saf, duru İstanbul "aile zinciri ile dolanmış bir bütün, bir yapı olarak verilir. İstanbul Medeniyeti'ni kimler oluşturur? Hangi adetleri, hangi insanlar beğenip seçer? Bu adetler nasıl kök salar, derinleşir, bu adetler yüzyılların süzgecinden geçer mi süzme bala dönüşür? gibi soru ların karşılıkları aranır bulunur.

İstanbul, duyarlı narin, özgün bir imajla simgeleştirilir. Bu imaj bizi, girişi örümcek ağlarıyla kaplanmış Hz.Muhammed'in saklandığı kutsal mağarayı çağrıştırır. Ağların arkasında kutsal bir varlık vardır: İstanbul... Daha sonra İstanbul, dalları yemişlerle yüklü, nimetlerin yüzyıllar boyu kimseden esirgemeyen aziz, yüce mitolojik bir ağaç semboluyla karşımıza çıkar ki, bu İstanbul ağacının dal ve budakları 'Islahat Fermanı'nın korkunç baltası ile kesilmiştir. Sembolden sembole atlayan, varlığın çehresini değiştirmekten hoşlanan Sâmiha Ayverdi için İstanbul bu kez de hırpalanmış güzelliği, harekete uğramış şahsiyeti, kırılan gururu, hiçe sayılan irfanı ortasında, kocasını evlendirmek için, sabırlı, hazımlı, iffetli, temkin ve feragatinden bulduğu bir tok gözlükle hep başı yukarıda kalabilendir. Zaman "İleri" emrini almış bir orduya benzetilir. Ne var ki, bu buyruğu alan zaman,

---

32 AŞ. s.105.

İstanbul Medeniyeti'ni yok edip gitmiş; bu yok edilişten en çok yıkıma uğrayanlar da "İstanbul Ağacı'nın yemişleriyle beslenmeye alışmış, gölgesinde ömür sürmüş nesillerin son dölleri olmuştur.

Öte yandan İstanbul'un eksikleri: bilgide, fikirde geri kalışı, meziyeti ise, san'atta ileri gitmesi olarak gösterilir. Böylece bilgi ve fikirdeki eksiklik san'atta ileri gitmekle telâfi edilmiş olur. Artık "San'atkâr Şehir İstanbul, tırmanıp çıkılacak noktası kalmamış bir san'at şahikası"dır: Bu şahikada, Fuzulî, Nedim, Şeyh Gâlib, Yahya Kemâl vardır. Bu san'atkârlar artstüremlik çizgisi üstünde yürüyerek günümüze değin gelebilmişlerdir, onlarla birlikte olması gereken musikimiz şimdiye ulaşamamış, bu dalda elimiz boş kalmıştır. Tabiatın telâfi kanunu, bu boşluğu bize sayısız ulular vererek doldurmuştur: Ulu "Okuyabilene ömür boyunca yetecek tek ve canlı eser olarak bir gönül yanığı verir."[33] yargısı bizi mânânın aranışıyla yüzyüze getirir. İstanbul, semalarda uçan bir güvercinin bakış açısı içerisinde anlatılır. An gelir bu güvercin evlere, konaklara, yalılara, izbelere, çarşıya, kahvehaneye, meyhaneye girer, sonra geniş mekânlara açılır.

"Evet, belki iğri, belki doğru.. amma sen ey fikir kuşu, bırak bu eski huyunu... istiğrak göklerine doğru daha fazla kanat açmadan geri dön..hem çabuk dön ve söz verdiğin gibi, yalnız İstanbul'un mâvi yaşmaklı semâsında, yeşil ferâceli dağlarında, köpük dalgalarında, çınarlarında, kubbelerinde, minarelerinde uç...istersen evlerine, izbelerine, çarşı pazar kahve ve meyhanelerin de gir.. Şayet bu hava dar gelir de kanatların uyuşursa, uçma adaleleri körleşmesin diye kafeslerinden kovalanan güvercinler gibi, seni gene bir boy azad ederim. Lâkin ileri gitmekten her zaman kork .. Zirâ insan oğluna mânâdan söz açmak, kışı yaza çevirmekten zordur. Çünkü mânâ düğümü, bir yürek yanığı, bir derinden taşan imân, bir yatışmaz vecd olmadan çözülemez vesselam." [34]

Öte yandan Türk-İslâm sentezini yansıtan kültürü ve İstanbul medeniyetini tanıtmak için İbrahim Efendi Konağı vesile bir mekân seçilmiştir. Bu mekânda yaşanan hayatı anlatmadan önce Yazar şu tespitte bulunur:

"Takrîr esasına dayanan bu şifahî medeniyet zabıt ve kayıt esasına bağlı kitâbî usulden belki daha ince, daha hassas bir sistemdi." [35]

---

33 İG. s. 18.

34 İG. s.19.

35 İEK. s.96.

İlgili eserlerde Sâmiha Ayverdi 'anlatıcı' durumundadır. Görevi anlatmak olan anlatıcı..aynı zamanda müşahid anlatıcı.. Geçimişi tutarlı biçimde anlatarak iletiyor ve bu anlatımda bizde estetik bir etki uyandırarak 'günlük hayatta anlatı' yı gerçekleştiriyor. Sâmiha Hanım'ın anlatıcısı kimi zaman anlattıklarına kendini öyle bir kaptırır ki, kendini ve aradaki zaman farkını unuttarur, unutur da: tarihsel şimdiki zamana yerleşerek konuşmağa başlar. Burada anlatıcı zaman da mekâna da eğemendir. İstanbul'u yeniden yaratır sanki.

Sâmiha Hanım'ın târihî eserleri, şahıslara ve tasavvufa fazlaca rol atfedilerek yazıldıkları için, târihten çok bir san'at eseri, hâtıra, târih türünden sayılabilirler. Metafizik, şeriat, ide'er, substanslar etkisiyle târihî hayatın görünümleri açıklanır.

Harita ve resme yer verilmeyen bu eserlerden yalnızca Boğaziçi'nde Târih-İstanbul Geceleri ve İbrahim Efendi Konağı'nda bölümlerin içeriğini veren kara kalemle çizilmiş resimler vardır. İbrahim Efendi Konağı'nın 1964 birinci baskısında 278 inci sahifede İbrahim Efendi'nin küçük kızı Şükriye Hanım Efendi'nin ve 283 üncü sahifede ise İbrahim Efendi'nin büyük kızı Şevkiye Hanım Efendi'nin birer fotoğrafları görülür.

Türk Târihinde Osmanlı Asırları'nın II.Cildi'nde 275+5(Kaynak olarak yararlanılan Dr.Stanoye Stannovitvh; Yugoslav Târih; Kostantin Profienet-Bizans İmparatoru ve târihçisi- ; Stephan Zweig; Pierre L'hermit; Koçu Bey; Târihçi Dursun Bey adları bibliyografyada yer almıyor.)BOĞAZİÇİ'NDE TARİH'te 224 ; EDEBİ VE MANEVİ DÜNYASI İÇİNDE FATİH'te ise 125 kaynak adına bibliyografyalarında yer verilmiştir. Toplam kaynak adı yaklaşık olarak 630' dur.

3- TARİH ANLAYIŞI

Sezgi, sentez ve yorum üçlüsünden oluşan bu eserlerde 'târihi kavrayış' (espirite critique) söz konusudur: "Ne tuhaftır, beşeriyet sanki bir yayıkta döğülürcesine asırlar boyu haddelerden geçtikten ve çeşitli tecrübelerin ıstıraplariyle çalkalandıktan sonradır ki adım adım olgunlaşan istidadının aynasında gerçek talebini görür. Onun için de, bilerek bilmiyerek tekâmüle namzet olan insanoğlunun, her târih çağında bir başka tecelli gösteren bu derûnî talebi ve netice itibariyle elde ettiği gerçek, onun tekâmüllü seviyesiyle mütenasib olur. Zirâ kütleler, ancak devirlerin çarkından geçtikleri kadar, taleplerini vuzuhla tâyin etmek olgunluğuna ererler." [36]

---

36 İEK. s.117.

San'atta olsun, fikirde olsun, dünü bugünün potası içinde eritebilmek kudretini gösterenin hüneri veya dehası, artık geçmişin değil halin malıdır." [37]

Sâmiha Ayverdi'nin tarih anlayışını akımlar açısından değerlendirecek olursak görülür ki: maddenin ruhun elinde kullanılan bir alet biçiminde algılanışı *"idealist târih anlayışı"* na denk düşerken; Şark ve Garb'ın duyuş tarzlarının farklı olarak tespiti de "exspressionist târih anlayışı" ile bağdaşır. Bu yargımızı örnekleyelim:

"Eski Yunan'dan bu yana, Şark ve Garb'ın kültür ve medeniyetine en kısa çizgilerle temâs edecek olursak dahi, karşımıza biri aklî diğeri rûhî temellere dayanmış iki ayrı medeniyet tablosu çıkar... Şark, istinâd ettiği hak merkezlerinin rûhî verim ve değerleri olan edeb, iman ve aşk motiflerini, yüksek voltajlı bir enerji hâlinden madde plânına geçirirken, hacimler, şekiller çizgiler ve sesler armonisini vücuda getirir. Böylece de Şark san'atı deyince, itidâl ve muvâzene haddesinden geçmiş bir dinamizmin, estetik plâna aksedişi, spritüel medeniyetin madde âleminde ifadelenişi hatıra gelir.

Garp san'atının tekâmül ve seyrini tâyin eden araştırıcılık ve akliyecilikde ise, san'atkârın kıymet ölçüleri ve dinamizmi arasına hüsran, nedâmet ve hicâb gibi karanlık unsurlar da karışmıştır. Şöyle ki İslâm san'atından Hristiyan san'atını ayıran psikolojik mekanizma, Garb'ın kendi peygamberine ihanetinin pişmanlık ve acısını bir türlü unutmaması ve bu ruh hâletini gerek resimde, gerek mîmarlıkta, gerek mûsikide, hülâsa bütün san'at kollarında asırlar boyu tekrar edip durmuş olmasıdır.....

Müslüman san'atı huzur ve sükûnu dile getirirken, Hristiyan san'atı, kasvet ve ıztırâbı terennüm etmekle teselli ve inkişaf bulmuş, bunun için de kilise, her zaman camiden loş ve abûs olmuştur.

Asırlar boyunca Garp tefekkürü, sermayesini insana yatırıp, bütün oyunlarını insan üzerine oynamıştı. Halbuki o, umduğu gibi çıkmayıp insanlığa ihanet edince, bütün beşeri düzenler ve nizamlar da alt üst oldu. İşte o zaman san'atkâr, utancından ne yapacağını şaşırarak asil, güzel, zarif, değerli nesi varsa unutmak istedi, inkâra, soysuzluğa, köksüzlüğe sığındı.

Şark tefekkürü ise, Garb'ın yabancı olduğu bir görüş noktasından hareket ederek, merkezde insanı değil, Allah'ı görmüş, tefekkür sermâyesini Tanrı adına yatırmıştır. Şarklı için tek realite budur. Her mahlûk her varlık Allah'ı bir başka sûretde ifâde eden birer

37 TTOA. cbl, s.136.

motiftir, semboldür. Amma bugün madde plânında ezilmiş, yenilmiş, kolu kırılmış olsa da, Garb'ın uğradığı hayâl kırıklığına yakalanmamış, kış mevsiminde yapraksız, meyvesiz kalan ağaçlar gibi, öz değerlerinin mahsûllerini vermekten kalmış, fakat Garb gibi kendini inkâra gitmemiştir." [38]

Alıntıda da görüldüğü gibi Şark ve Garp san'atlarının nitelikleri, psikolojik yönden yorumlanarak verilirken sonuçta, dinden kaynaklanan bazı genellemelere gidilir. Özetleyecek olursak: Şark, 'mânâya tasarruf' edergen; Garp ise 'maddeye tasarruf' etmiştir. Şark: Tefekkür zenginliği ve tevhîdde ; Garp: maddecilik imkânları ve pozitivist tefekkürde simgeleştirilirken hâl ve geleceğe yönelik teklîf : *Şark + Garp sentezi* olmalıdır ki, bu sentez Fâtih'in yapmak istediği inkılâbın ruhunu oluşturmaktadır.

Burada şunu da belirtmemiz gerekir ki, Sâmiha Hanım için tarih, yüklendiği misyon doğrultusunda yorumlanıp, değerlendirilmek için vardır. Bu sebeple biz O'nun kültür ve medeniyet tarihini ilgilendiren dikkatlerini de buraya alıyoruz.

Şark ile Garp'ın ayrıldıkları asıl hareket noktası iki ayrı zihniyet olarak verilir: "Şöyle ki Garp, durmadan: "Ben..." derken, Şark: "Ben yokum!" diye kendini inkârdan gelmektedir."

Öte yandan Sâmiha Ayverdi'nin tarih anlayışında ki bir başka boyut da "teokratik tavır"dır. Dini, daha çok mâneviyattan ibaret olarak belirleyen Sâmiha Ayverdi, hâdiselerin kökenleri dinî esaslarla açıklamaya çalışır. Ona göre İslâm dininin ölçülerine uyan bir ilâhî hayat devlet düzeninin özünü oluşturmalıdır: "İslâm camiasının bir mensubu olan Türkiye, saltanat ve ihtişam asırlarının tecrübelerinden kazandığı tarihi anlayışla, lehimleyici bir merkezî fikir etrafında birleşmenin hayatî zaruretine inanmaktadır.... Önce kaybetmiş olduğumuz müesseseleri, bugünün şartlarında yeniden ele almak lâzım. Tabiî, bu sözümüz maziyi aynen getirmek şeklinde alınmaz, zaten mazi aynen ayağı kalkmaz. Memleketin bugünkü realitelerine uygun olarak taptaze bir diriliştir mevzuu bahs olan.

Böylece bu yüce ideale erişmenin de, Kur'an-ı Kerim'i en doğru şekilde anlamaya çalışmak ve yine onun emirleri gereğince, ayetleri üzerinde akl-i selim ile tefekkür etmekten başka yolu yoktur.

Beşerin temelini Kur'an, ona güç veren, yekpareleştiren kuvvet, manevi değerlerdir ki, Kuran-ı Kerim, onlara hasrettiği emir ve tavsiyelerle kitleleri sevk ve idare ederek, cemiyetin bütün müesseselerinde kendini göstermek suretiyle, fazilet ve hayrı ışıklı bir rehber olarak

---

38 TTOA. c.I, s.94-97.

toplumun önüne sermektedir. [39] Sonuçta denilebilir ki, Sâmiha Ayverdi'nin tarihe bakış açısı içerisinde idealist, ekspresyonist ve teogratik tarih anlayışları söz konusudur.

Selçuklu ve Osmanlı imparatorluk ve medeniyetlerinin ortaya çıkışı, yaşama ve zevaline coğrafî ve iktisâdî sebepler ve hayat tarzının etkin olduğu inancındadır. Bu imparatorluklar, safiyetlerini, cevvaliyet ve aktivitelerini koruyan Türk göçebeleri tarafından kurulmuşlardır. Böylece göçebe unsura her iki imparatorluğun oluşumunda, önem verilmiştir. Göçebe Türk kavminin dinamik kuvveti, kendisini ideoloji ve din dayanışması şeklinde göstermiştir: "...İslâm medeniyeti, taassubu üstünde kuluçkaya yatar olan Arap kavmini kendi haline bırakarak Ortaasya'nın feyizleri ve bereketleriyle yüklü olan bir başka aksiyoncu kavminin visâline tâlib oldu ve gün görmüş eyyam sürmüş bu yeni sevdâlıya gönül bağlayyarak, karârını ve otağını onun tarafına kurdu.

Artık İslâm'ın akide ve îmânını, Selçuklu ve Osmanlı isimleri altında dünyâ yüzüne yayacak olan hâkim unsuru, yeni mihver devleti seçerek ona döl ve bereket vermeğe koyulmuş bulunuyordu. [40]

Öte yandan devletlerin türeyip batmaları da biyolojik bir hadise olarak tesbit edilir: "Her inhilâl bir yeni terkibin hazırlığı her terkîb bir inhilâlin ilk adımı olduğuna göre, bu işde de son sözü, yine tabîat buyruğuna bırakmak doğru olsa gerek ...."[41]

Teokratik târih anlayışına yaklaşan görüşleriyle Samiha Ayverdi, İbni Haldun'un tarihe yaklaşımı ile bir noktada paralellik göstermektedir.

4- SİYASİ VE MEDENİ TARİH MATERYELİ

a. Fikir Hayatı

Dil: Sâmiha Ayverdi'nin tarihi eserlerinde, Türk dili ve bazı kelimelerle ilgili tespitlerle karşılaşınız. San'at tarihi nokta-i nazarından Fatih devrinde hat, tezhip, ciltcilik gibi san'atlara verilen kıymeti gösteren Kâbûlî ve Divânı tanıtırken, dile yönelik şu dikkatler görülür: "Dil târihi noktasında Kabûlî Divânı bize o devir münevverlerinin Farsçaya

---

39 CAHİTOĞLU, Aliye: Sâmiha Ayverdi, Kültür hayatımız mefluç vaziyette, (Diyalog) Yeni Haber 25 Kasım 1982.

40 TTOA. c.I, s.24.

41 a.g.e., s.11.

rağbetini ve Farsça yazan şair ve ediplere mevkî ve kıymet verildiğini, gerek padişaha, gerek şehzâdelere ve gerek âlimlere yazmış olduğu çok sayıda Farsça kasîde, mesnevi ve kıt'alarda anlamaktayız.„ cümlesiyle Farsça'nın Türkçe üzerindeki etkisi gösterilirken: "Kitâbîleşmeye başlayan bu lisan hareketinin mes'uliyeti "padişahtan uzak tutularak: "Eğer lisan Farsça ve Arapça'ya doğru kaymakta idi ise bu, bir san'atkâar ferd olarak pâdişah dahil, münevver sınıfın Arap ve Acem kültürü ile haşir ve neşir olmasının, bu komşu ve akrabâ kültürle alış verişinin bir neticesi"[42] olarak değerlendirilir. Bu konuda ilk kez baş kaldıran Tâcizâde Cafer Çelebi anılır. Öte yandan da Kabûlî'nin Türk şâirlerinin mâruf ve meşhurlarına da Türkçe nazîre ve cevaplar yazması Türk dili ve edebiyatının da onlar üzerindeki etkisi olarak gösterilir.

İstanbul Geceleri'nde, "...tüccar, esnaf ve sanatkârlarından ziyâde kâtibi bol olan Üsküdar tanıtılırken 'kâtip' kelimesinin çağrışım ve kapsam alanı üzerinde durulup; yerli rengi yansıtan yönleri tespit edilir: "Eskiden devlet teşekkülleri içinde çalışan bu memur sınıfını "kâtip" kelimesiyle isimlendirmek âdetti. Zâten halk psikolojisinde 'kâtip" lâfzının çok geniş ve popüler, aynı zamanda sevimli olan mânâsı çok derindi. Hattâ methedilmek istenene "kâtip gibi konuşuyor". Bilgi ve talâkat ölçüsünde de "kâtip gibi adamdır; kâtiplikte eşsizdir." Yollu hükümlerle, hüner, bilgi anlayış ve ifâde örneği olarak hep "kâtip misâl gösterilmiştir.

Bu kelime, edebiyatta. hattâ mûsikî târihimizde bile ayağını basmış bir eski âşinâ değil midir? Hele eski devirlerin piyasa şarkılarından:

Üsküdar'a gider iken aldı da bir yağmur

Kâtibimin setresi uzun eteği çamur....

Diye başlayıp her mısrasında bir başka tamamlayıcı çizgi ile, kâtibin zerâfeti, giyinişi tavrı ve edâsı âdetâ resmedilerek, buna, kıvrak, akıcı bir beste de bulan esprili halk sanatı, kâtip kelimesini kullanmak için, günlük ve cârî hayatta ona daha ne canlı mevkîler vermişti.

Dedelerimizin binip mesîrelere gittikleri yarım ay şeklindeki yuvarlak zarîf arabaların ismi "kâtip odası" idi. Belki genç, şûh, mûzip fakat hünerli ve sanatkâr bir kadının oya çeşidlerini kendi icâd edip ilâve bir oyaya „kâtip çimdiği" diye taktığı isim, şahsî bir hâtıranın hududlarından ne kadar aşkındı.

Evleneceği duyulan bir adam hakkında ilk sual "asker mi kâtip mi? denmesi, her sivilin

---

42 EMDİF. s.215.

aşağı yukarı kâtip olması ihtimâlini hâtıra getirmez miydi?" (165-167)

Dil konusunda bir başka dikkat de askerî bir terimle ilgilidir: "Deliler, süvari olduklarından, piyâde olan tüfenkçilerin önlerinden giderlerdi. Bu sınıfın asıl ismi, önden gidici, pîşdâr ve rehber mânâsına gelen 'delil' idiyse de, kelimelerle de, oynamayı iş güç etmiş halkın ağzı, son harfi atarak onu "deli" yapmıştı." [43]

"Asya'dan akan Türk seli Fars'a, Irak'a, Azerbaycan'a yayılarak Anadolu'yu geçerken Uygur yazısını da getirmemiş olduğundan kendi seslerinin yeni zarflar içinde ifadelendirmek lüzumu karşısında kalmıştı."[44] şeklinde alfabe değişikliği yorumlanırken resmi dile Farsça'nın eğemen oluşu; bu aşırı gidişden rahatsız olan Karamanoğlu Mehmet Bey'in davranışı ile Türkçe'nin yaşama kudretinin devam ettirilişi verilir. Tarikatların Türkçe'ye hizmetleri özetlenir: "Asırlar boyu Türk dilini nefesleri, ilâhileri, kasideleri, sanatları ile terennüm edip halk arasında çok geniş ölçüde yayılmış olan tasavvuf edebiyatı ve tekkeler olmasaydı, Türkçe'nin değil işlenmiş bir lisan olması yaşaması dahi müşkülldü. Ancak tarikat müessesesinin himmetiyledir ki, kısa hece ile uzun heceyi kaynaştıran Anadolu Türkçesi, komşu milletler ile olan çeşitli temasları yüzünden renkli ve âhenkli bir dil olarak inkişafına devam etmiş ve etnografik bir varlık olmaktan kurtulmuştur." [45]

Güzel san'atlar: musiki, edebiyat mimâri, mühürcülük, tezhip, hat san'atı, resim .... ile ilgili tespit ve bilgiler, Selçuklu ve Osmanlı kültür ve medeniyetleri ile ilgilidir. Selçuklu medeniyetinde mimârîiye ayrı bir bölüm ayrılırken, Selçuklu San'atı'nın karakterleri çizilerek, san'at ve kültür yönlerinden Şark ve Garp karşılaştırılmasına gidilir: Selçuklu san'atının organik bir bütün oluşturmadığı yargısına varılarak Osmanlı san'atında bu bütünlüğün doruğa tırmandığı sonucuna ulaşılır. Sâmiha Ayverdi "tepeden tırnağa kadar takıştırmış gelirler" e benzettiği Anadolu Selçuklu merkezlerindeki ünlü mimârî yapılarının adlarını saydıktan sonra, bu eserlerin Ortaasya'nın saf iklimini yansıttıklarını, yabancı etkilerden uzak kaldıklarını belirtirken, Türk'ün bu dönemlerde bir yandan Groko-Romen, bir yandan da İslâm medeniyetlerinin arasında öz benliğini etkileşmeden sürdürdüğünü altını çizerek gösterir. Anadolu Türklüğü'nün mihrak noktası olan Konya'daki 'Karatay Medresesi' Mevlana'yı çağrıştırırken; Konya, yazara Selçuklu İmparatorluğu'nu kuran iradenin,

---

43 İEK. s.31.

44 TTOA. c.I, s.85

45 TTOA. c.I, s.85-86.

mimâride ifadesi imkânını sunar. Çünkü o hâlden geçmişe yönelik bir dikkatle mevcut mahalleri anlatmaktadır. : "İşte Mevlânâ'nın, içinde ilk ders gününü açtığı Karatay Medresesi duvarlarından tavanlarına çiniden halılar gerilmiş, yeşiller sayıklayan bu âbide, bir pastoral iklim değil de nedir." [46]

Mimârinin tanımı, Selçuklu mimarisinin nitelikleriyle birlikte verilir: "Bir dünya görüşü ve hayat felsefesinin cemiyet şartları içinde kalıplanıp ifadelenmesi demek olan mimari, Selçuklular'ın ilk devirlerinde Asya medeniyeti damgasına sahipti. Anayurtda kalmış çadır medeniyetinin şeklini ve karakterini taşıyan sivri kümbedler, kemer ve kubbeler ile henüz hayâl ve düşüncelerinden silinmemiş olan Türk çadırını, bu defâ da göçtükleri yeni iklimin tabiî şartları içinde buldukları taş ve tahta malzeme ile tekrarlıyorlardı." [47]

Yazar, mimârî bir kavrayış ve bilgi ile mekânları tanıtır:

"Bu mahaldeki bütün evler gibi, Emin Efendi'nin oturduğu iki katlı dört odalı kira evi de, büyük denecek bir bahçenin içindeydi. Sokak kapısından taşlığa girip karşıya gelen kapıdan da bahçeye çıkınca, evin saçağının bahçeye doğru uzamış olduğu hissini veren çardak, binanın bütün arka cephesini boydan boya kaplardı. Gerçi evin oda adedi azdı; Fakat binanın kapladığı saha gibi bu odalar da geniş ve ferahtı. Bâhusus alt kattaki taşlık ile üst kattaki sofa, âdetâ evin ruhunu teşkil ederdi. Öyle ki asmanın ve mor salkımların tırmandığı yeşil gözlü pencerelerden kırık aydınlıkla bu sofa, insana sanki bir mekân değil de, rahatın ve rehâvetin kendisi gibi tesir ederdi. Adetâ ev, mahmurluktan şehlâlığa dönüşmüş kısık aydınlığı ile bahçeye bakan ve yeşil yaprakların el salladığı bu sofa için yapılmıştı. Ya da bu sofa, vücuttaki kan kadar bu ev için lüzumlu ve faydalı idi. Evet vücutta ruh ne ise, eski zaman evlerinde de sofalar o idi..." [48]

Çoğu kez musiki ile edebiyatı birlikte algılayan Sâmiha Ayverdi, İstanbul zincirinin halkalarından birini oluşturan Arnavutköyü'nü anlatırken, XVIII.yy.'ın edebiyat tablosunu, çok uzaklardan sürüp gelmiş anonim kültürün son örneği olarak canlandırılır: "Nedim ile başlayıp Şeyh Galib ile kapanacak olan XIX. asra devr olunan şâirler dahil, Nâbî, gibi bir şâir (ölümü 1712) ve siyasî hayatından ziyâde ilim ve sanat hayatında şöhretini kabul ettirmiş ve akedemik muhitini yapmış Koca Ragıp Paşa gibi sanatkâr; Fıthat Hanım

---

46 TTCA. c.I, s.92.

47 a.g.e., s.90.

48 İEK. s.278.

ve Haşmet gibi, aşk, nükte, tekke, cinas şâirleri; Nahîfî'ler, Sümbülzâde'ler; Kânî'ler, Endurunlu Vasıf'lar; Esrâr Dede'ler; Keçecizâde İzzet Molla'lar (1785, 1829); Kaamus mütercimi Asım Molla'lar; Yirmisekiz Çelebi'ler; Resmî Ahmed Efendi'ler; sonra halk edebiyatının sayılı yıldızları arasında Karacaoğlan (XVI. asır), Aşık Ömer (ölümü 1707), Kayıkçı Kul Mustafa (XVII. asır), Kâtibî (XVII. asır), Gevherî (XVII. asır), küçümsenmiyecek bir sanat kafilesi değildi, ama bu oldukça kuvvetli kadroya rağmen edebî kuvvetini tazeliyecek hamleyi soysuzlaştırmadan ve millî değer çerçevesini aşamadan gerçekleştirecek büyük sanatkârı beklemek elbette abes idi." [49]

Gerçekte Sâmiha Hanım'ın gerek târihi eserlerinde gerek ise diğer eserlerindeki Türk edebiyatı ile ilgili bilgileri bir araya getirecek olursak bir edebiyat târihi ortaya çıkabilir inancındayız.

XVIII.yy. edebiyat tablosu çizildikten sonra, saz-söz ustalarının sanat dünyasının çağrışım alanı içerisine girilir; İstanbul ağacının yanı başında bir musiki ağacı peydâh olur; bu ağacın yemişleri devşirilir, "Sazlariyle, sesleriyle, sözleriyle bu meclislere, kimler iştirak etmezdi ki? Vardakosta Ahmed Ağa, Şâkir Ağa, Tanbûrî İzak, Arif Mehmed Ağa, Sâdullah Ağa, Dellâlzâde İsmâil Efendi, Kutafzâde Ahmed Efendi, Çilingirzâde Ahmed Efendi, Keçe Arif Ağa, Hâşim Bey, Eyyûbî Mehmed Bey, Küçük Mehmed, Necib Ağa, İsmet Ağa, Tâhir Ağa, Kemâli Ali Ağa, Başimam Zeynelâbidin Efendi, Abdulhalim Ağa, ..." [50]

Yazarın bütün eserlerine serpiştirdiği musiki bilgisi de bu konuda bir tarih oluşturabilir.

Yazar, dil ve güzel sanatlardan başka fikir hayatı ile ilgili materyelden; ilimler, ahlâk, din, dinler arasındaki münasebetler, meshepler, tekke, tarîkatlar hakkında çok geniş bilgilere yer vermiştir. Bu konulardaki dikkat ve bilgilerin tespitine eserler tanıtılırken gidilecektir.

b. Maddi ve özel toplumsal hayat: Bu materyalin kapsamını oluşturan mesken, ev, tören, bayramlar, ramazan, teşrifat, eğlenceler, ... hakkında bilgi, sosyal târih niteliği taşıyan İbrahim Efendi Konağı'nda yoğunlaşmıştır.

---

49 BT. s.193.

50 BT. s.194.

c. *İktisadi hayat:* şehirler, imar, inşaat, toprak, deniz taşıtları... Çağrışımları bol bir mekan olan şehirlerin Yazar'ın ilgi alanı içerisine girdikleri dikkati çeker: Bu çağrışımların kaynağı Osmanlı mimarisi, Osmanlı edebiyatı...kısaca Osmanlı medeniyetidir. Yazar dış âlemde kendi düşünce ve hayallerine uygun görüntüler yakalar: bunlar genelde mimari eserler olup, bunların arasında özellikle türbe, konak, camiler, sebil ve çeşmeler, ... insanların inanç ve özleyişlerinin madde dilinde tercümesi olan mimarî eser ve âbidelerden Osmanlı damgası taşıyanlar seçilir. Yüzyılların özleyiş ve idealleri şehirlerde, tabiat ve sanatla birleşik olarak yakalanır. Târihe tutukunluk, târihi yerlerin dikkatlere sunulmasına sebep teşkil eder. Şehirler tanıtılırken Yazar, tarihin zengin ve ihtişamlı akışına katılır.

Osmanlı Asırları'nda, her sultanın kendi döneminde yaptırdığı inşaatlardan söz açılıp, İmparatorluğun toprak politikası ve toprak tanzimi hakkında bilgiler sergilenir.

ç. *Toplumsal meseleler ve hukuk:* aile hayatı, kadın, eğitim, öğretim, toplumsal sınıflar, esnaf teşkilatı, beylikten imparatorluk statüsüne girişle "... İdari mes'elelerinde de büyük bir esneme ve genişleme zarureti'nin kendini gösterdiği kaydedilerek, Osmanlı İmparatorluğu'nda devlet işlerinin görüldüğü daireler hakkında bilgi verilirken; 'Kapu' adını alan, merkeze bağlı bu dâirelerin adları sıralanıp; idâri teşkilatla ilgili terimler, bunların tanımları, işlevleri zaman zaman özgeçmişleriyle sergilenirken, teşkilatın dört kapalı sınıfa ayrılışı anlatılır: "Mülkiye, İlmiye, Kalem, Seyfiye" adlarını alan bu iç teşkilat, İdari teşkilatın görünen yüzü olarak tespit edilirken, söz din ve tasavvufa getirilir; madde ile mânânın birlikteliğine ağırlık verilir: "Zira rejim tasnifinde teokratik bir karakterle tanınmış olan devletin iç yüzüne dikkat edecek olursak, şeriatın yanı başında yer almış çok ince bir mâneviyatçılık, bir moral formasyon olduğu gözden kaçmaz." [51]

Eğitim ve öğretim konusunda Hükümdâr Fatih'in aklî ilimlere yer açışı Lâtifî ve Carl Brokelmann'dan alıntılarla belgelendirilip; asrın en büyük kumandanı, zamanın en realist ve sivilizatör devlet kurucusu olarak, yeni devletin kurulması planını icrâsında maârifin tesîr ve ehemmiyetini her şeyden önde ve üstün tutuşu verilir ve "Bu sebeple maarif işini kanunla tanzim ederek ulemâ sınıfı diye tanıtılan ve idârenin temelini teşkil eden diyânet ve hukuk heyetini teşkîlatladırdı ve bunda diyânet işlerini değil, devlet idâresini ve bunun ilmîleştirilmesini esâs tutdu." [52]

---

51 TTOA. c.I, s.175.

52 a.g.e., s.69.

Edebî ve Mânevî Dünyâsı İçinde FATİH kitabının 'Fâtih'in İlk Hocaları' bölümünde önemli bir bilgi ile karşılaşınız ki, bu bilgi, bugün ilk okuma yaşının beş yaş olması gerektiği ilkesinin II.Sultan Murad zamanında tespit edilişidir: "Osmanlı şehzâdeleri için tahsil çağı beş yaş olarak kabul edilmiştir."(23: The Turkizh Empire) Ayrıca ilk dersin de Kur'an'la başladığını öğreniyoruz.

Zaman zaman dünkü kadının kişiliği verilip, portresi çizilir: "mihr-i muacceliye" siyle çeşme yaptıran Cevriye Hatun adlı bir kadın hatırlanarak, kadın zaaflarının bir yönü sergilenir: "Kadın bu...Eline para geçer de, çeşmeye gelinceye kadar neler yaptırmaz, ne türlü arzûların yerine getirmez? Üç yüzüğü varsa beş etmek, iki küpesi varsa üç eylemek, boncuğunu inciye, gümüşünü altına çevirmek onun yaradılış zaafıdır.

Ama çeşmenin sahibi böyle yapmamış. Evleneceği adamın verdiği ağırlığı, keyfine, zevkine değil, götürüp bir hayra yatırmış." [53]

Bu vesile ile eskilerdeki nikâhın bir yönü açıklanıp, böylece geçmişin değerlerinden biri hale taşınır: "Eski devirlerde nikâh, kadının bir nevi hayat sigortası demekti. Şöyle ki, evlenecek kızın mihr-i muaccel ve mihr-i müeccel adları altında kocası tarafından karşılanacak iki türlü teminatı vardı.

Birincisi halk arasında ağırlık denen mihr-i muaccel ki, nikâhtan evvel âilesine teslim edilir; ikincisi ise boşanma hâlinde erkekten, ölüm halinde ise erkeğin varislerinden alınmak suretiyle bir nevi geçim karşılığı olurdu." [54] Böylece bu tespit ve bilgilerin ışığında, *millî romantik bir duyuş tarzı* ile dünkü kadının erdemli bir davranışı dikkatlere sunulur. Bu duyuş tarzı gerek Selçuklu, gerekse Osmanlı İmparatorluklar'ının kuruluş ve yükselişlerinde büyük bir işlevi yerine getirmiştir.

f. Halk devlet kuruluşları: siyasî nizamlar, hükümdar, memurlar, hükümet usulü, hükümet meseleleri, idarî örgütler: harbiye, asliye, dahiliye, maliye...; kolluk kuvvetleri; dihî kuruluşlar; sağlık kuruluşları...; Selçuklu ve Osmanlı devirleri anlatılarak, bu iki İmparatorluğun askeri, siyasi, idari, içtimaî, hukukî, iktisadî, bedîî, dinî ve kültürel yönleri organik bütünlük bozulmadan ele alınır. Askerî ve siyasî faaliyetler de, seferler, zaferler, yenilgiler silsilesi olarak dikkatlere sunulup; bu silsilenin içtimaî ve idarî mekanizmaya

---

53 BT. s.299-300.

54 a.g.e., s.300

tesirleri tespit edilir; idarî ve içtimaî gelişme ve sarsıntılar gösterilip bunların askerî ve politik neticeleri yorumlanır.

5- SONUÇ

Sâmiha Hanım TÜRK TARİHİ'NDE OSMANLI ASIRLARI'nı yazarken, Türk göçlerine kısa da olsa değinerek, bunların komşu medeni kavimlerle, özellikle Sâsani medeniyeti ve Arap kültürünün tesirini bu yolla oluşan bir Türk medeniyetinin oluşumunu vurgulayıp yazma planına temel edinmiş; Ortaasya ile yetinmeyip, Doğu Avrupa ve Ortaasya Türkleri'nin târihini de konu edindiğinden kitâbı "genel Türk, bilhassa, Selçuklu ve Osmanlı Türkleri Târihi" yani eser bir vatan ve onun sekenesinin târihi değil bir milletin târihi oluşmuştur: "Ancak, yükledikleri İslâm medeniyeti mes'uliyetiyle berâber, Türk ırkının hâlini ve geleceğini yüzde yüz sağlama bağlayacak olan devleti kurmak imkânı, Selçuklular'a değil, onların bu üç yüz senelik tecrübesini takîp edecek olan Osmanlılar'a nasip olacaktı. Böylece de Çin, Hind, Arap, Acem, Slav ve Cermen illerinde dil, din, hüviyet ve kader değiştirmiş olan Türklük, ancak Osmanlıların zamânında sırlı ve mûcizeli bir basîret ve imanın gerçekleştirmeğe muvaffak olduğu bir terkibi târih alnına yazacaktı." [55]

İlgili eserlerin itibârî olarak bir fihrist ve konu özetini yapacak olursak:

Selçuklu ve Osmanlı İmparatorlukları'nın, maddî ve mânevî oluşları; derûnî maceralarının tahlîl ve terkîbi; içtimâî, iktisadî, hukukî, dinî, bedîî, kültürel, etnik şart ve mekânlarının seyri; İslâmın ön kuvveti olmak itibari ile Osmanlı devleti ve Osmanlı İmparatorluğu'nun oluşumu, sınırlarının genişlemesi, millî, fikrî gelişmesi; Osmanlı hayatında tasavvufun zaferi ve buna sebep olan kişiler, eserler, cemiyetler, Osmanlı medeniyetinin dış ve iç özellikleri, Osmanlı ülkesinde fikir hareketlerinin planlılığını temin eden cereyanlar, tarîkat ve medreseler; İslâmiyet'in karşılaştığı üç büyük tehlike Şîa, Hıristiyanlık, Siyonizm ve bunların faaliyetleri ve her şeyden önce masonluk hareketleri, onun aşamaları, uygulanışı; taassup, Fransız ve Alman idealizmi ve materyalizminin imparatorluktaki toplumcu ıslahat fikirlerini doğurması, ıslahat hareketleri; Osmanlı Devleti'nin kuruluşu ve Kanûnî Devri'ne kadar genişlemesi; devletin en parlak devirlerindeki Osmanlı kültürü ve 18.yy.'ın sonuna doğru imparatorluğun çöküşü.....

---

55 TTOA. c.I, s.44.

Sâmiha Ayverdi bizi geçmişte yaşatırken, *bu güne nasıl geldiğimizi* sorusunun karşılığını araştırmakla kalmaz muhasebesini de yapar. Türkler'i gerek Selçuklu gerekse Osmanlı devirlerinde, o vâsıl oldukları medeniyetlerin yaratıcı ve terkipçi şuûruyla târih sahnesine çıkaran ve bu oluşu vücûda getiren sırların araştırılmasında, târihin bir malzeme olarak kullanıldığı dikkatimizi çeker. Bunlar :

1. Prensipte İslâmi esâsları temel unsur olarak ele alıp, inşâcılıkta da millî ve mahallî motifleri işleyerek bir terkîbe doğru gitmek;

2. "İlâh-i Kelimetullâh Aşkı'dır ki kaynakları: Ülemâ, tasavvuf şebekesi, organize bir humasî dinî teşkilat;

3. Dinamik, prensip sahibi, iç dünyâsı zengin kişilerin merkezde bulunması;

4. Tevhîd düşüncesi;

5. Târihî gerçekler.

Yazar'ın Türk târihinde Selçuklu ve Osmanlı asırlarını yorumlayışı ve tutumu "tahlil ve terkiplerden giderek bir senteze doğru yol alış" biçiminde kaydedilir. Bu "görüş ve düşünce kitâpları"nın konuları; Selçuklu ve Osmanlı asırları; tasavvuf; mimârî; ticâret; toprak rejimi; Osmanlı İmparatorluğu'nun temelinde yatan imân gücü; san'atın kenidini cemiyetin hizmetine verişi; devşirme müessesesi; Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşu, gelişmesi, çöküşü; kültür ve medeniyet merkezi olan şehirler; islâhat hareketlerin tutunmayış sebepleri; kimi tespitler; Şark-Garp medeniyetlerinin çarpışması; iç teşkilat; Türk kültür ve medeniyetindeki merkez kişiler ya da âbide şahsiyetler ve söz konusu olan kişilerin hal tercümeleridir -ki zaman, muhit çevresinde ve zamanın toplumsal hayatını aydınlatmak, bireylerin, toplumun misyonlarını vermek için yazılmış; bir devrin, bir milletin, bir mefkûrenin izahı için çerçeve olarak ele alınmışlardır. Ayrıca gelecek nesillere örnek olarak da tanıtılmış olan merkezdeki kişiler, birer roman kahramanı gibi algılanıp, çevrelerinden soyutlanmadan verilmişlerdir- San'atkâr Târihçi Sâmiha Ayverdi'nin eserlerinde bir tez söz konusudur. Bu tez, madde ile mânânın sentezi şeklinde tespit edilirken, mânâya öncelik ve hakimiyet tanımak, sonra da, bu sentezi fertten cemiyete, cemiyetten millete, milletten de bütün insanlık âlemine teşmil kılmak...!

Teklif : "YİTİRİLMİŞ BİR UYGARLIĞIN ELDEKİ VERİLERLE YENİDEN KURULUŞU" dur.

SAMİHA AYVERDİ'NİN İSTANBUL'U

B- İSTANBUL

I. İSTANBUL'UN TARİH İÇİNDEKİ DEĞERİ VE SAN'ATTAKİ ÜSTÜNLÜĞÜ
- genel çizgileriyle -

Sâmiha Ayverdi'nin eserlerinde İstanbul konusuna geçmeden önce, ana hatları ile, İstanbul'un tarih içindeki değerini, san'attaki üstünlüğünü tespit edelim.

İstanbul denilince ilk akla gelen, şehrin Türkler tarafından fethidir. Çünkü fetih olayı, bir imparatorluğa son verip, diğer bir imparatorluğun temelini atma ve yeni bir çağı başlatma hadisesidir.

Türk edebiyatında İstanbul'u kısaca gözden geçirdiğimizde; ilk dikkatimizi çeken 17.yy.'dan itibaren İstanbul şivesinin edebiyat dilini etkilediğine tanık oluruz. Pek çok şair İstanbul'dan söz açar. Fakat yalnızca mekânın şartları ifâde edilir. Bunlar arasında Bâkî, Tacizâde Zafer Çelebi, Taşlıcalı Yahya'nın adlarını sayabiliriz. Ne yazık ki, bunlarda tarih yok; sadece İstanbul'un estetik mekân olarak algılanışı vardır. Öte yandan Evliya Çelebi Seyyahatnâmesi'nin birinci cildi İstanbul'a ayrılmıştır; şehri tanımamıza hizmet eden efsaneler, İstanbul'un mesireleri anlatılır.

Nedim ile başlatılan *İstanbul için şiir yazma modası* günümüze kadar güncelliğini korur. Hatta bu akıma kalem şuarası ve halk şairleri de kendilerini kaptırırlar. Nedim'in İstanbul Kasidesi adeta yağlı boya bir tablodur. Bu tabloda yeni resim gibi hem *simgesel gerçek* hem de *aktarılan ve yansıtılan gerçek* biraradadır; ondaki renk, ışık, gölge, çizgi ve anlam sentezi günümüze kadar her şair tarafından bir başka türlü ifade edilmiştir. Bizce İstanbul üzerine yazılan şiirlerin çekirdeğini Nedim'in kasidesi teşkil eder. Zamanın akışı içinde İstanbul edebiyatçılarımızın vaz-geçemedikleri bir konu, bir tema olur.

Tanzimat'tan beri İstanbul, birçok roman ve hikayede olayların sahnesi durumundadır. Garplılaşma hareketleri, Mütareke yılları, Millî mücâdele dönemi, eserler vasıtasıyla adeta bu mekanda yaşanır, algılanır. Servet-i Fünûn romanlarını okurken, köşk ve konaklardan etrafa yayılan ve asrî hayatın sembolü haline gelen, piyano sesini duyar gibi oluruz. Nitekim Yolcu Nereye Gidiyorsun'un tematik gücü Adli'nin annesi ile özdeşleşen piyanosu, evin üst katının en dikkate değer eşyasıdır. Bütün gün evde onun sesi duyulur.

Mehmet Akif Ruşen, Eşref Ünaydın, Yakup Kadri, Halide Edip Adıvar İstanbul'u farklı seviyelerde, kendilerine özgü bakış açılarından idrâk edip eserlerinin vaz geçilmez estetik malzemesi olarak kullanmışlardır.

Neo-klasik bir açıdan İstanbul'u değerlendiren Yahya Kemâl Beyatlı, *İstanbul sevgisini*; "Ömrüm oldukça, gönül tahtına keyfince kurul.

Sâde bir semtini sevmek bile bir ömre değer." mısraları ile kristalize eder. Onu adetâ beşerî ve dinî bir varlık şeklinde görür.

Aziz İstanbul [1] da ise, Sâmiha Ayverdi gibi her semtin ayrı ayrı tarihçesini vermese bile, şehrin tarihini genel hatları ile aktarır. Vatan olarak nitelendirdiği İstanbul'u adım adım dolaşıp izlenimlerini anlatan san'atçı, semt isimlerinde resmin özelliklerini görür; Türk devletinin iki mânevî temelini şöyle ifâde eder:

"Fatih'in Ayasofya minâresinde okuttuğu ezan ki hâlâ okunuyor; Selim'in Hırka-i Saâdet önünde okuttuğu Kur'an ki hâlâ okunuyor."(120)

İstanbul'u san'atçı: *Ezansız semtler, Ezan ve Kur'an'ın duyulduğu semtler* diye ikiye ayırır. Yeni tip evler ise Yahya Kemâl Beyatlı için tatlı su binalarıdır; bu ifade ile de eski mimarînin millî, yeni mimarî'nin millî olmadığına işaret edilmiş olur. Sâmiha Ayverdi ile Beyatlı'nın düşünceleri benzeşir.

Kaynağını millî kültür ve yerli renkten alan Ahmet Rasim'in, Muharrir Bu Ya, Şehir Mektupları [2] ve diğer değişik kitaplarında İstanbul'un anlatıldığını görürüz. Ahmet Rasim, İstanbul'da yerli rengi bulup dikkatlere sunar. Bu sunuş, rind-meşrep* bir insanın mekân ile ilgili hususîyetlerini ihtiva eder; bakışlarını Sâmiha Ayverdi gibi bütün semtler üzerinde d o l a ş tırır.

---

1 BEYATLI, Yahya Kemâl: Aziz İstanbul, Yahya Kemâl Enst.Yay.İst.29 Mayıs 1964.

2 RASİM, Ahmet: Haz. Hikmet Dizdaroğlu, Devlet Kitapları, 3.bsk.Ank.1969.

* "derviş tabiatlı" anlamında kullanılmıştır.

Prof.Dr. Şerif Aktaş'ın tespitlerine göre Ahmet Rasim'in eserlerinde: "İstanbul'un XI. asrın sonları XX.asrın başlarındaki görünüşü, daha ziyâde mekâna ait dinamik unsurlar üzerinde durularak, çeşitli vesilelerle anlatılmaktadır." (1)[3]

Sâmiha Ayverdi gibi, Evliya Çelebi'yi başlıca kaynak olarak kullanan Yazar'ın tutumunda bir *Anadoluculuk* dikkat çeker, İstanbul'un, özellikle de halka dönük eğlence hayatı yansıtılır; Türk Temâşa san'atı hakkında geniş bilgi sergilenirken, Ortaoyunun İstanbul kadınına etkileri tespit edilir; kılık kıyafet değişmeleri üzerinde durulur; Sultan Abdülhamit döneminin baskılı yönetimi küçük olay ve fıkralarla anlatılır; dün bugün karşılaştırılması yapılır; şekilde batılılaşma canlı hayat sahneleriyle gösterilir; İstanbul'un elli yıl öncesiyle hayatından, bilhassa sokaklarından enstantaneler yakalanır.

Öte yandan Abdülhak Şinasi Hisar da, Geçmiş Zaman Köşkleri, Boğaziçi Yalıları ve Boğaziçi Mehtapları [4] adlı kitaplarında bize İstanbul'u değişik bir bakış açısından tanıtır.

Şinasi Hisar, İstanbul'u çocukluk yıllarındaki haliyle anlatmaya başlar; onun için dün yalnızca kutsal bir hatıradır. Oysaki Sâmiha Ayverdi dünü bugünde yaşatmak ister, bunun için de bir *Halkı-Cedîd*'in dünü yeniden canlandıracağına inanır.

Yukarıda adları geçen her üç eseri de biz ayrı ayrı ve çok kısa olarak burada tanıtmayı uygun buluyoruz.

Boğaziçi Mehtapları : Hazırlanış Musiki / Faslı / Sükût Faslı / Aşk Faslı / Dağılış / Hatırlayış bölümlerinden oluşmuştur; her ana bölüm kendi arasında alt bölümlere ayrılır. Sâmiha Ayverdi'nin İstanbul Geceleri, ondört dilimden teşekkül ederken, bu dilimlerden yalnız biri Boğaziçi adını alır. Abdülhak Şinasi Hisar ise, bütün bir kitabı Boğaziçi'ne ayırmıştır.

Sâmiha Hanım'da *İstanbul Medeniyeti*, Abdülhak Şinasi Hisar'da *Boğaziçi Medeniyeti* adını alırken; her iki Yazar'da da bir İstanbul sevgisi ve bir İstanbul düşüncesinin sergilenip, telkin edildiği dikkat çeker.

Kırk sene önceki İstanbul'un kişiliğini oluşturan maddî ve mânevî kimliği, toplum hayatı, zevkleri, eğilimleri, yoksullukları, sahip oldukları, dünü-bugünü... objektif ve

---

3 AKTAŞ, Prof.Dr.Şerif : Ahmet Rasim'in Eserlerinde İstanbul, Kültür Bak. Ya_y. 1032, İst. 1969.

4 HİSAR, Abdülhak Şinasi: Geçmiş Zaman Köşkleri, Varlık Yay. İst. Ocak 1956.

a.g.y. : Boğaziçi Yalıları, Varlık Yay. İst. Aralık 1954;

a.g.y. : Boğaziçi Mehtapları, Varlık Yay. İst. Temmuz 1957.

subjektif bir bakış açısı karması ile Abdülhak Şinasi Hisar'ın algı alanı içerisine girerken, Yazar'ın çoklukla bir fotoğraf realizmine baş vurduğu, Ayverdi gibi belli bir tezin ya da bildirinin arkasına saklanmadığı görülür.

Bu eserede *Boğaziçi Medeniyeti'nin İstanbul Medeniyeti'ndan* ayrıldığına dikkatler çekilir. Bir göl olarak algılanan Boğaziçi, Venedik'e benzetilir. Boğaziçi'nin kendine özgü bir termonolojisinin varlığından söz edilerek ilgili terimlerin tanımları yapılır.

Okuyucuyu uzak tarihe götüren Boğaziçi yolları şiir olarak tespit edilirken, yalılar, kayık ve sandallar, su-aşık oyunları, ağaçlar, ezan sesleri, semtin en çarpıcı unsurları olarak yansıtılırlar.

Bugünün harap yalıları dünün ma'mûreleri şeklinde hatırlanır; Osmanlı İmparatorluğu'nun birer küçük minyatürü niteliğinde düşünülürler. Sâmiha Hanım'ın İbrahim Efendi Konağı'nda da *"Türkün bir merkez etrafında toplanma psikolojisi"* , bu açıdan değerlendirilir. Fazla olarak da Konağın çöküşü ile İmparatorlugun çöküşü arasında bir paralellik yakalanır. Hisar, İstanbul yalılarının da İmparatorluk gibi kozmopolit bir çalışmalar kadrosunu barındırdığına işaret eder.

Boğaziçi Medeniyeti bir *şehraniye* benzetilir. Allah'la uyuşmuş bir dünya diye yorumlanan bu medeniyet, telâkki, itikat, mehtap, bülbül sesi, saz ve su terkibinden meydana gelmiştir.

Ayverdi, *Tarihte Boğaziçi* 'ni anlattığı Boğaziçi Tarihi adlı eseri ile, Türk'lerin İstanbul'u nasıl Türkleştirdiğini, Boğaziçi'ne kendi damgasını nasıl vurduğunu hikâye eder. Yazar'a göre Boğaziçi; bir mânâda orman, koru ve bahçe demektir. Koru ve bahçe ise, rüstâî mimarî geleneğimizdir.

Şinasi Hisar, Boğaziçi Yalılar adlı eseri ile de okuyucuyu *Boğaziçi'nin yalılar dünyasına* götürür; eski yalıların hatırlattığı Boğaziçi'ni anlatır.

Yalılar, ömrünün aşamalarını "an be an, gün be gün ... yaşayan bir insan" imajı ile tanıtılıp, kimi zaman bir gemiye, kimi zaman da dalyanlara benzetilirler. Elli yıl öncesi yalılarının içi mânevî bir atmosfer oluşturmalarına rağmen, halihazırda ayakta kalabilenler maddeyi vurgularlar. Yalı hayatının hususiyetleri, mehtap gezileri, saz eğlenceleri, *hususî medeniyet aletleri* denen sandallar, kayıklar, kikler tanılır. Yalının eşyaları ise sayma metodu ile sıralanır: saatler, tesbihler, aynalar ... Bunlar yazarın çizdiği eski zaman tablosunu birer motif olarak süslerler. Yalı sakinlerinin iç dünyaları hakkında da bilgi verilir:

"Bu, ahirete, ebediyete inanan, dünyevî olduğu kadar dinî ve uhrevî bir medeniyetti.

Şifahî bir kültüre dayanan bu medeniyette, yani bu ruh ve maddenin birleşik âleminde, bütün kanaatler sanki köklerini ebediyete saldıkları içindir ki, bu insanlara büyük bir tevekkül geliyor ve onlar büyük ümitlerinin yanında ikinci safta kalan bu küçük ve fâni lezzetlere bir terbiye teşrifatiyle ve bir kalb saffetiyle, böyle nezaket ve belki merhametle bakıyorlardı. (21)

Yayılar muhiti şeklinde tespit edilen Boğaziçi'nin en tabiî hususiyetleri bir bütün halinde ifade edilir:

"Bütün eski Boğaziçi yalılarının nice hususiyetleriyle henüz ayakta oldukları zamanlarda Boğaziçide bu yalıların en tabiî bir muhitini teşkil ederdi. Bugün Boğaziçi, kendi içine kapalı bir âlem, kendine has, tamamiyle millî ve mahallî bir medeniyetin fadesiydi. Boğaziçi'nde hayat o kadar millî ve hususî bir nizamdı ki, bu millî medeniyet içinde yaşayanlar, milliyetçiliğin ne olduğunu ve esbabı mücibesinin neler bulunduğunu bilmezler de, bütün bu nizamları ve ananeleri, yüzlerce seneden beri, Boğaziçi'nin taşıdığı sular gibi, Boğaziçi'ndeki mutlu günler ve gecelerin tabiî nimetleri telâkki ederlerdi." (5)

Abdülhak Şinasi Hisar'da Sâmiha Ayverdi'nin farklı olarak bugünün zenginliklerinin irdelinip, dünün yoksulluklarının tespit edilmesidir. Ama bu arada bugünde olmayan dünün zenginlikleri de gösterilir:

Caz çoşkunları, radyo, otomobiller, playlar, stadyumlar, klüpler -ki bugünün tarifkatları olarak yorumlanmışlardır- kokteiler, dansigler, çalgılı lokantalar, balolar, sinema -yeni ma'bet- , kadınla erkeğin müşterek dünyası, Avrupa, Amerika, Avrupa matbuat ve edebiyatı ...; mekân değiştirme olayları, tren, vapur, oteller, palaslar, yurt içi ve yurt dışı seyahatleri...bugünün varlığını oluşturup, dünün yoklarını gösterirler. Serbesti ve eğlence kıtlığı içinde olan dünün insanının zenginliği de, tabiat sevgisi, musiki ibtilâsı; vakit ve paradır.

Lâle Devri'nin anlatımında her iki yazarın da dikkatleri müşterektir. Şifahî medeniyet konusunda da birleşirler. Hisar, mazi kavramına, onu gelecekte yeniden diriltme gayesi ile değil, bir nostaljiyle yaklaşır:

"Elbette her nesle kendi mazisinin bir takım cazibeleri olacaktır. Zira hayat sevgisini bunlarla kavramıştır. (276)

"Maziden bahsetmekte şu kolaylık vardır ki hakikatin karşısında olmadığımızdan gördüğümüz güç gelen resmini yapmıya mecbur olmıyarak hatırladığımızın resmini, hatırımızda kaldığına göre çizeriz." (277)

"Mazimiz, hatırlayabildiğimiz nispette tekrar tekrar yaşıyabildiğimiz hayatımızdır."(51)

Abdülhak Şinasi'nin İstanbul'u anlatan üçüncü eseri ise, Geçmiş Zaman Köşkleri'dir. Yazar'ın bakış açısı târihî değildir. Boğaziçi ve Boğaziçi mahlukları (köşkler) estetik ve psikolojik yönden değerlendirilir. Bu değerlendirilişte de hep biraz hüzün vardır.

Sâmiha Ayverdi'nin Boğaziçi ve İstanbul'la ilgili eserleri sağlam bir kaynakçaya dayanırken; okuyucu, yalnız bir tarih değil, sanatıyla, edebiyatıyla ... Selçuklu'lardan bu yana olan dönemleri de yaşar ve bir *geçmiş özlemi* duyar.

Boğaziçi'nde her şey şiir ve musikî olarak Hisar'ın algı alanı içine girer. Romantik duyuşlar, izlenimci tablolar oluşturulur. Yahya Kemâl'in Ahmet Haşim'in duyuş tarzlarıyla karşılaşılır. Tespitler yapılırken de, tek tanık yazarın kendisidir.

Geçmiş zaman şimdiye göre değerlendirilir. *İstanbul'da ev* kavramı üzerinde durulur. Genel kavram olan *ev* kelimesinin kapsam alanı içerisine giren *yalı*, *konak*, *köşk*, *apartman*'ın tanımları yapılır. Ayverdi'nin eserlerinde de aynı kavramlar geçerli olduğu için bu tanımları buraya almayı uygun buluyoruz:

Yalı : Boğaziçi'nde su kıyılarında ahşap olan ev;

Konak : Şehirde ayrı haremlik ve selamlık daireleri bulunan ve çoklukla kâgir olan ev;

Köşk : İstanbul sayfiye semtlerinde, bahçe içlerinde ve ahşap olan ev;

Apartman : Beyoğlu civarındaki evler ki, bu evlerde aileler oturmaz. Bu tanım o günün şartları için geçerlidir. Nitekim İnsan ve Şeytan romanında Prof.Dr.Şevket ile metresi Lâle'nin Beyoğlu'ndaki bir apartman dairesinde yaşadıkları biraz aşağılanarak haber verilir.

Eserde *eski zaman köşkleri*, *perili evler* ve *hayâl muhafazası* şeklinde nitelindirilir; hüviyetleri ve büyükanne, büyükbaba, akraba olarak tanıtılır.. eski zamanlar ise birer perili zaman biçiminde adlandırılır. Köşklerin sakinleri ise, aile erkânı, hizmetçiler, misafirler diye sıralanır.

Sâmiha Ayverdi'den farklı olarak, cenneti, bu dünyada, içinde duyan, yaşayan Abdülhak Şinasi Hisar'ın her şeyi bir fanilik duygu ve düşüncesiyle görüp yaşadığı sonucuna ulaşırken, onda panteist bir mizacın izlerine rastlanır. Sâmiha Ayverdi ise, tasavvufî bir bakış açısı ile görünenin arkasında olanı yakalamaya çalışır. Hisar'da ise böyle bir nitelik görülmez. O, vak'aya intikal etmeden yazılan millî hayatımızın -yaşanılmaz hayatımızın- hikayesini şöyle özetler: sazlı-sözlü âlemler; mehtap eğlenceleri, kayık-sandal safaları; yerli rengin tezhürleri. Ayverdi ise millî hayatın vak'alarını yazarken bunlar arasında yalnızca eğlence hayatına dönük olanlarını almaz; siyasî, dinî ve tasavvufî olanlarını da kaleme alır.

Hisar'ın özlemi düne değil çocukluğa yönelik görünür. Netice de o, Boğaziçi'ni "eski bir medeniyetin son afyonlu çiçeklerinin açtığı bir semt" diye değerlendirir. Bir de teklifi vardır: Eldeki vesika ve şehadetlerden gidilerek bir Türk Medeniyeti Tarihi'nin yazılması.

Günümüz yazarlarından İstanbul'a en çok yer ayıran insan; Salâh Birsel'dir. "*Salâh Birsel Tarihi*"[5] serisinde şu kitaplar vardır:

Birinci Kitap : KAHVELER KİTABI

İkinci Kitap : AH BEYOĞLU VAH BEYOĞLU

Üçüncü Kitap : BOĞAZİÇİ ŞINGIR MINGIR

Dördüncü Kitap : SERGÜZEŞT-İ NONO BEY ve ELMAS BOĞAZİÇİ

Beşinci Kitap : İSTANBUL-PARİS

Bu eserlerin muhtevası Ayverdi'ninkinden pek farklı görünmez. Fakat bu muhtevayı algılayış ve ifade tarzı çok değişik bir havada seyreder: Birsel ifadesinde, argo, espri, tebessüm, hatta kahkahaya sebep olacak sözler yanyanadır. Salâh Birsel günün san'at havasına uygun bir *meddah-anlatıcı* konumunda okuyucunun karşısına çıkar. "Biz artık burada kahvengizi de kapatalım. Biz de Salâh Birsel'le dilimizi çıkarıp sirkeye yatıralım. Yatıralım da gelecek öykümüzde lâfın kösteğine daha uygun diller dökelim." (Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu, 345) sözleriyle de Salâh Birsel ile *meddah ben*'ini birbirinden soyutlar.

Birsel, kahveler vasıtası ile İstanbul'a bir *san'at mekânı* fonksiyonunu yükler. "Elden geldiğince, yazarların sanat anlayışlarından, edebiyat dergilerinden ve şiir akımlarından da (söz) açı (lır) "(ah beyoğlu vah beyoğlu, 2) "*Yazarın "bir kuşağın edebiyat tarihi"* dediği ah beyoğlu vah beyoğlu kitabına biz, Kahveler'i de ekleyerek: *Bu iki kitap, tanzimattan bu yana edebiyat tarihimiz için zengin bir malzeme oluşturur* yargısına ulaşabiliriz. Ne var ki edebî olayların sahnesi olan İstanbul'dan gelir, *boğaziçi şıngır mıngır* ve *İstanbul ve Paris* kitaplarıyla siyasî tarihin tabloları da çizilir. Zaten Yazar, serinin üçüncü kitabı için: "Bu kitap Boğaziçi'nin insan haritasını verir. Boğaziçi'nin Gizli Tarihi desek yeridir." (1) sözleriyle muhtevayı özetler.

---

5 Birsel Salah: kahveler kitabı, Türkiye İş bankası Kültür Yay. ANKARA, 1983, s.359.
a.g.y. : ah beyoğlu vah beyoğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yay. ANKARA, 1983.
a.g.y. : boğaziçi şıngır mıngır: Türkiye İş Bankası Yay. ANKARA, 1981.
a.g.y. : sergüzeşt-i nono bey ve elmas boğaziçi. Türkiye İş Bankası Yay.
a.g.y. : İstanbul Paris, Türkiye İş Bankası Yay. ANKARA , 1983.

Her kitabın sonuna çok zengin bir kaynakçanın eklendiği dikkat çekmektedir. İkinci kitabın (ah beyoğlu vah beyoğlu) kaynakçasında Sâmiha Ayverdi'nin Bağaziçi'nde Tarih'in de adı vardır. Ayrıca *kahveler kitabı*'nın 239-240. sahifelerinde "Esrar kahveleri" hakkında verilen bilgiler sebebiyle Sâmiha Ayverdi'nin İstanbul Geceleri'nden iktibas yapılmış ve bazı tespitler aktarılmıştır.

Muhtevanın arkasında bir bildiri ya da tezin varlığından söz edilemez. Salah Birsel elindeki malzemeyi, bir edebiyat tarihçisi yansızlığı ile kitaba dönüştürmüştür. Kapak konpozisyonlarının da üslupa uygun olduğu görülür. Bunlar *minyatür* ya da karikatür-minyatür diye adlandırabileceğimiz tarzda renkli kompozisyonlardır.

Sâmiha Ayverdi'nin İstanbul'unu genel hatları ile özetleyip bu konuda kendi düşüncelerimizi söyledikten sonra asıl bölüme geçelim.

Sâmiha Ayverdi İstanbul denen yapının gösterdiği manzarayı *İstanbul Medeniyeti* söz grubuyla adlandırır. İstanbul Medeniyeti içerisinde bir *çok kültürlülük* özelliği yakalanıp, bu nitelikler dikkatlere sunulur. Kültürün taşıyıcıları olan gelenek, görenekler, san'at, dil, tekke kavramlarının Osmanlı medeniyetinde kazandığı yeni değerler, örnekleriyle birlikte tespit edilir. Ahlâkın taşıyıcısı olan bu kavramlar, toplumun değerlerini de yansıtırlar. Türk İslâm kültüründün san'ata yansıtılması, yani san'atın insanlaştırılması gösterilip, kültürde insanın varlığı isbat edilir. Yazarımızın bu konuyu daha iyi kavratmak için başvurduğu benzetmeler oldukça ilgi çekicidir. Öte yandan, Türk-İslâm sentezini yansıtan kişi ve toplumsal kurumların çok kültürlülüğü bugünkü eğitime aktarılmak istenmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun en küçük bir birim de bile ataerkil bir düzenin varlığı, bir sistem olarak tespit edilirken; bu düzende kadının da durumu kaydedilir. Türk-İslâm insanının tarih içerisindeki konumu târihi açıdan kavranır. Her tarihî olayın sebep ve sonuçları üzerinde durulur; insanın zaman boyutu çizgisindeki serüveni verilir. Özgür Türk felsefesi, Tasavvuf kültürü içerisinde aranır. Batı karşısında problemimiz *din ayrımı* olarak gösterilir.

Neticede: batının üç aşaması* ile bizim aşamalarımızı karşılaşturacak olursak, Sâmiha Ayverdi henüz *Türk-İslâm insanının Rönesans malzemesini toplama hazırlığı* içerisindedir. Gerçekte Atatürk Türk insanını bu üç aşamadan sonuncuya getirmiştir. Batı kültürü bugün bilimsel düşünüşe ulaşmış durumdadır. Batı'nın ulaştığı ve maddî nokta, Şarkın mânevî

---

* Batının üç aşaması: 1. Malzeme toplama, 2. Aydınlanma, 3. Bilimsel düşünceye yönelme.

yönleriyle birleştirilirse, Sâmiha Ayverdi'nin istediği senteze kavuşulmuş olacaktır. Bu da ancak insanın tarih içinde anlaşılmasına bağlıdır. Ayverdi'de okuyucusunu ilgili konuda aydınlatma misyonunu yüklenmiştir.

II. SAMİHA AYVERDİ'NİN İSTANBUL'U

Sâmiha Ayverdi, tarih, deneme, natıra, gezi yazıları ve mensurelerinde çeşitli vesilelerle İstanbul'dan söz etmekte; bu şehri haldeki görünüşünden ziyâde zaman içinde kazandığı değerlerle anlatmaktadır. O'nda İstanbul sevgisi tarihi bilgiyle zenginleşmiş olarak karşımıza çıkar. Denilebilir ki, Ayverdi bu bilgi ve sevgi ile gönlünce bir İstanbul yaratır. Mahal, mimarî eser, hatta eşya bu sanatkar muhayyileyi halden geçmişe taşır. Bu bakımdan söz konusu eserlerde, realist tavırlı bir dikkatten ziyade mekânla ilgili bir bilgi birikiminin, belirli bir mizaç aracılığıyla dikkatlere sunulduğu söylenebilir. Öyleyse önce Sâmiha Hanım'ın İstanbul'a bakışı üzerinde duralım:

Sâmiha Ayverdi'nin İstanbul'a Bakış Tarzı

"Evet bu kadın İstanbul'u sevmiş, benimsemiş, sevgisini ve ünsiyetini de, şahsî meylinin havasına uyarak gelişigüzel havasına uyarak terennüm etmek istemiştir." (İG. 2) diyen Sâmiha Ayverdi, kendini bir "İstanbul tiryâkisi", bir "İstanbul divanesi" olarak nitelendirirken : "İstanbul tiryâkiliği.. buna insaflı olup da İstanbul hastalığı desek olur. İptilânın bir derecesi vardır ki, artık bize zevk yerine ıstırap verir. Fakat bu öyle bir ıstıraptır ki, bedelini hiç bir zevkin dudağında bulamayız. Belki de bu yüzden bir İstanbul tiryâkisi, içinde doğup büyüdüğü bu şehrin heyecanı âfetine yakalanmış samîmi bir İstanbul divânesidir.

Onun için acaba, bir varmış bir yokmuş, evvel zaman içinde kalbur saman içinde.. diye tıpkı bir masala başlar gibi, böyle bir İstanbul tiryâkisi ağzı ile geçmiş zamandan âğâz etsek nasıl olur? (İG. 4-5) sözleri ile bize İstanbul'u anlatmağa başlar.

Yazar İstanbul'un kavramsal muhtevâsını, anlam alanını ve tedâi dünyasını şu şekilde vermek mümkündür.

İstanbul'un mânâsını duygu, düşünce, hâtıra, kahramanlık, fazilet, zafer, iman, aşk; maddesini mermer, ipek, çini, ışık, ses, avize, çiçek, ağaç oluşturur. Böylece, madde ile mânânın sentezi olan İstanbul, aynı zamanda güzelliğin, sıcaklığın, yüceliğin kaynaştığı bir

"Türkiye kompozisyonu"nu da benliğinde yaşatarak aksettirir.

İstanbul Geceleri'nde: "Şayet bu şehir, İstanbul şehri, şahıslandırmak istense ona ne demeniz ne sıfat ne mevkî ne rütbe ne ünvan ve ne isim vermemiz lâzım gelir? Kimdir?" (2) sorularının cevabı aranır ve bulunur.

Uzak tarihle yakın tarihin kollarında kurulmuş bir beşikte uyuyan İstanbul adlı bebeğin doğum tarihi 1453 olarak belirtilirken zamanın akışı ile giderek büyüyen, gelişen, yetkin bir kişilik sergileyen bu bebek "ab-ı hayat içmiş güzelliği" ile "dilber ve sihirli kameti, tamah, haset uyandıran endâmı ile çağlar açan" bir kahraman olarak algılanıp, bu kahramanın fizikî görünüşü ve ruh hâlleri verilir.

Dışı serapa ziynetlerle süslü bu güzel : "ikbâle doymuş, varlığa kanıksamış, görgünün, asâletin tokluğu ve zaferi içinde dudaklarında yarım olup kalmış tebessümü, görenlere olduğu kadar görmeyenlere de esirgemeden gider." (İG.6)

Geçmişin şaheserlerini, kendi perspektifi içinde gören bir kuşağın temsilcisi olan Sâmiha Ayverdi tarafından İstanbul, öncelikle kaşı, gözü ve nazlı endâmının bütünlüğü içinde dilberliğine doyum olmayan güzel bir kadın olarak algılanır; Boğaziçi ise bu güzel kadının "lâtif kameti"nin bir devâmıdır.

Sonra "çınar" imajı ile karşılaşırız: İstanbul beş asırlık bereketli bir ağaç özdeşliğiyle karşımıza çıkarılır; böylece İstanbul, uzak geçmişiyle verilmek istenir; Boğaziçi onun ince, "narin bir sürgünüdür."

İstanbul, uzak geçmişten bugüne akıp gelen tarih ırmağının macerâsını yaşayan bir figür şeklinde kavranır. Bu figürün ruhî portresi, "Galata sahillerinden Boğaz'a doğru açılırken, İstanbul, üstü kapalı sevgilerin, mânidar tebessümlerin, içli düşüncelerin çözülmezliği altında bilmeceleşmiş bir sevdâ gizliliği ile hazlı gururlu, bir o kadar da vekârlı ve duyguludur. Sanki düşünür, hem de derin derin gelmişini geçmişini belki de geleceğini düşünür, durur. "cümlesinde olduğu gibi" Her biri toprağa çekilmiş bir tuğra gibi tepelerden denize bakan ve denizlerden kendilerine bakanlara maceralarını anlatmak sevdâsıyla kavrulan şu kubbeler, mimâriler, hanlar, hamamlar, kasırlar, saraylar..." sözlerinde de (BT. 34) düşünen, zamanla bütünleşen aşkın bir varlık olarak verilir; fizikî portresi ise külliyat olarak sergilenir.

İstanbul medeniyetini oluşturan başlıca etken, dünden akıp gelen zaman kavramına bağlanır. 1453'de başlayan bu zaman içinde sanatkârın eli medeniyetin tezgahını dokur. Sanatkâr İstanbul'un kendisidir; bu noktada mekânla insanın bütünleştiği ilgimizi çeker.

Sâmiha Hanım'ın anlatışında İstanbul'u olduran mânâ güzelliklerini anlayarak seven bir sanatkârın ruhu ve lisânı vardır:

Sâmiha Hanım için bu şehir "Buluttan yeni düşmüş bir damla gibi temiz, saf, duru" ve aile zinciri ile dolanmış bir bütündür.

İstanbul, duyarlı, narin, özgün bir imajla simgeleştirilir. Bu imaj bize girişi örümcek ağları ile kaplanmış Muhammed'in saklandığı kutsal mağarayı çağrıştırır. Ağların arkasında kutsal bir varlık vardır: İSTANBUL...Daha sonra İstanbul, dalları yemişlerle yüklü, nimetlerini yüzyıllar boyu kimseden esirgemeyen aziz, yüce, mitolojik bir ağaç semboli ile karşımıza çıkarılır. Bu istanbul ağacının dal ve budakları "İslahat Fermanı"nın korkunç baltası ile kesilmiştir. Sembolden sembole atlayan, varlığın çehresini değiştirmekten hoşlanan Sâmiha Ayverdi için İstanbul, bu defâ da "hırpalanmış, güzelliği harekete uğramış şahsiyeti, kırılan gururu, hiçe sayılan irfanı ortasında, kocasını evlendirmek için, sabırlı, hazımlı, iffet, temkin ve feragetinden bulduğu bir tok gözlükle hep başı yukarıda kalabilendir." (İG. 4)

İstanbul'un eksikleri bilgide, fikirde geri kalışı şeklinde tespit edilirken; meziyeti ise, sanatta ileri gitmekle telâfi edilmiş olur. Artık "sanatkar şehir İstanbul, tırmanıp çıkılacak noktası kalmamış bir san'at şahikasıdır." : Bu şahikada, Fuzulî, Nedim, Şeyh Galip, Yahya Kemâl vardır. Bu sanatkarlar ebedî mekânının kronolojik çizgisi üzerinde yürüyerek, günümüze kadar gelebilmişlerdir. Onlarla birlikte olması gereken musikimiz şimdiye ulaşamamış, bu dalda elimiz boş kalmıştır.

Tabiatın telâfi kanunu, bu boşluğu, bize sayısız ulular vererek doldurmuştur: "Okuyabilene ömür boyu yetecek tek ve canlı eser olarak bir gönül yaprağı verir. "yargısı biz mânânın aranışı ile yüz yüze getirir.

İstanbul, Sâmiha Ayverdi'nin şuurlu çocukluk devresinde benliğine işlenmiş bir yaşanılan mekândır. Yazar; güzelliği, sözlü kültürü, tarihi, ecdat hatıralarını, Türk-Osmanlı medeniyetini burada yakalar; fikirlerini bu mahalde geliştirir. Onun İstanbul'dan sözeden kitaplarının adlandırılması tesadüfî değildir: "Boğaziçi'nde Tarih", "İstanbul Geceleri", "İbrahim Efendi Konağı", "Bir Dünyâdan Bir Dünyâya , Mesih Paşa İmamı..."

Yazar'ın tedâi dünyâsını harekete geçiren İstanbul, Türk-İslâm medeniyetinin bütün görkemi ile aksettirir.

İlgili eserlerinden "Boğaziçi'nde Tarih" kitabının bölümlerinin adlandırılmasına bakalım: Boğaz'a Açılmak, Nehr-i Aziz, Boğaz'da Kürek, Nesl-i Cedîd, İstinya, Şehzadebaşı,

Çengelköy"...gibi bölümler, O'nun muhayyilesinde İstanbul'un ne derece önemli bir yeri olduğun sezdirmektedir. Bu mekânlar, bir hâtıranın, bir duygu hâlinin, yaşanan dinî hayatın, eğlence hayatının, siyasî ve sosyal tarihin, estetiğin mahalli olmaları ile dikkati çekmektedir. Yazar, İstanbul'un her semtinde -Beyoğlu hariç- aynı duygu ve düşünce halini benzer şekillerde yaşar. İstanbul'u, İstanbul medeniyetini yaşamak, tanımak, öğrenmek biraz da Sâmiha Hanım'ı bilmektir.

İstanbul'un arzettiği hususiyetler, Türk-Osmanlı tarihini ve Yazar'ın çocukluğunu düşündürecek mahiyettedir. İstanbul'u daha çocukluğunda millî mekân olarak idrak eden yazar, bu millî mekânı sonradan görüp okudukları ile zenginleştirerek yeniden yaşar. İstanbul'da milliyetimizin şekillenmiş ruhunu görür: Ramazan, Bayram, gelenek ve görenekler, Türk temâşa sanatı, mimarimiz, musikimiz, eğlence hayatımız, devletten aileye kadar indirgenebilecek "bir merkez etrafında toplanma" zihniyetimiz... Okuduklarını hayat tecrübeleri ile zenginleştiren Sâmiha Ayverdi, fikir ve duygularını bu merkezi mekân çevresinde zenginleştirip, bir leştirerek bildirisinin adını verir: TEVHİD ... Çünkü İstanbul'da bu tevhit görünümünü tespit etmiştir. Yazar'da mekân unsuru, bildirinin belirli bir atmosferde şekillenmesi ve metafiziğin gözlenmesi yolunda kullanılmaktadır: "Üstünde yaşadığımız yıldızın da, bütün yıldızların evvelin âhirin, zâhirin bâtının efendisi ile biliş tutup onu yâr-ı garı olmak gibi birlik cenneti varken, kesret cehennemine demir atıp kalmak reva mı?

Ne olur, ah ne olur biz insanlar, o nokta kadar olan yıldızın sakinleri, her parçamızı bir tarafa dağıtan kesretin pençesinden kurtulup, birliğe varan acz ve hayret yolunda bir karar edebildiysek (RK. 240) Sâmiha Hanım burada, dünyanın bir yıldız olduğu gerçeğini kavrayarak, evrene göre bu dar mekanda "TEVHİD"i düşünüyor ve özlem dolu bir ah ile de duygusunun tonunu veriyor. Sanatta "TEVHİD"in fonksiyonu tespit edilirken de İstanbul'un ruhî ve fizikî portresi verilir.

Sâmiha Hanım, imparatorluk Türkiyesi'nin son zamanlarını yaşamış bir şahsiyet olarak görüp duyduklarını, tadıp kokladıklarını gelecek nesillere intikal ettirmek mecburiyet ve mesuliyetini bir vazife zarureti ve hissi ile hareket etmiştir. "Biz kimiz: Biz neyiz"? sorularının çevabını İstanbul'da bulan Sâmiha Ayverdi, bunun için de İstanbul'u tarihî ve estetik bir yapı olarak incelemiştir.

Yitirilmiş zamanın arayışı içinde olan Yazar, dünü bugüne taşımaya çalışır. Tasarlanmış, düzenlenmiş, geçmişle mistik duygunun karışımı bir dünya, ancak onu

doyuma ulaştırır... O'nun özlenen dünyasında dekoratif bir görünüş söz konusudur. O, bu dekoratif aynı zamanda mücerret mekânı reel bir mekân olan İstanbul'da yakalar. İstanbul'u metafiziğin, ütopist dünyanın bir sembolü hatta taşıyıcısı olarak görür; özellikle de, maddenin dördüncü boyutu olan metafizik, yaşanan gelenek ve göreneklerde yaklanır. Çünkü O, geçmişin ruhunu yaşanılan zamana taşıyan geleneğin "ana" dinamizm kazandırdığı inancındadır. Sâmiha Ayverdi'de estetik metafizik ile eşanlamlıdır; metafizik ise, tarihî süreklilik karşılığında kullanılır. Bu târihi sürekliliği aksettiren merkezî mekân da İstanbul'dur. O, İstanbul'da tabakalaşmış bir kültür birikiminin farkındadır.

"Unkapı köprüsünden geçiyorduk. Günün aydınlığı acele acele öğütülüp, karanlığa teslim olmuş bir kış günü idi.

Ağlayıp kızarmış gözler misâli, ışıklanmış uzak pencereler ve pencerelerin ardındaki binlerce hayat sahnesinde, kim bilir ne mes'ud ne mahzûn, ne sâf, ne kirli ve ne de acı tatlı mâceraların bizce meçhûl, nice olanları oynamakta bulunuyordu.

Birden gün görmüş, eyyam sürmüş İstanbul'un ve geleceği kümelerini şöyle bir eşeleyip üstünde tabaklaşmış, târih birikintilerinden dolaşır gibi oldumsa da hemen geri döndüm.."(RK.238)

Görülüyor ki , İstanbul, târihi aksettiren bir şehir olarak idrak edilirken, üç zaman dilimi aynı anda yakalanıp, târih birikintileri üst üste yığılmış jeolojik bir tabakalaşma biçiminde tespit ediliyor. Bilinenler sezgi ile ifade haline getirilirken, intibâ ve duygular da sergileniyor.

Sâmiha Ayverdi, görünenden hareketle, geçmişe ait hadise, renk ve kültürel değerlerle yüklü bir İstanbul yaratır; "Artık Çamlıca bütünüyle bizimdi. Dağı bayırı, kırı, suyu, havası, hatta kuşları, böcekleri, varı, yoğu her şeyi ile bizim için hazırlanmış, giyinmiş, kuşanmış, bezenmişti.

Bir tabiat müzesine benzeyen köyün, Büyükçamlıca yokuşu üstünde her zaman oturup dinlendiğimiz bir set vardı. Eski bir köşk bahçesi olduğuna da delalet eden fıstık ağaçları ile kırmızı toprağa mozaik gibi yapışık, yer yer kalmış eflatun çiçekli çimenlerden gayrı geçmişinden haber veren başka bir işaret yoktu.

Ama biz, bir tarihin yanından geçtiğimizi, unutulmaması beklenen hâtıraların üstünden seke seke eski zamanları atlayıp geride bıraktığımızı biliyorduk.

İşte burası da bir zamanlar, şiir, edebiyat, hatta siyaset hasbihallerine sahne olmuş Sâmi Paşa Köşkü'nün hazin bakiyesiydi. Onu ancak Abdulhak Hamid'in dilinde mısralaşan

birkaç çizgi ile tanıyorduk. Bir sanat merkezi, devrini ediplerine kucak açmış ve şimdi de târihin bağrına sığınmış bu harabe için Hamid ne diyor:

Sami Paşa Konağı bu yangın yeri odur.

Bir mekteb-i edebdi bu virane bir zaman" (BDBD. 103-104) Yazar'ın görünenden ve öğrenilenden hareketle yarattığı bu mekâna sığınıp, hâlden muzdarip olan ruhunu dinlendirdiğini görüyoruz. Görmekle de kalmıyor, İstanbul yangınlarının pek çok güzellikleri yok ettiğini de öğrenmiş oluyoruz. Sâmiha Hanım bu yok edilişin ıstırabını tâ içinde duyuyor.

Sâmiha Ayverdi'de ilgimizi çeken, gördüklerini inandıklarını uygulamasıdır; İstanbul bir fon olarak düşünülürse, fondaki müşahhas şeyler Yazar'ı hep mücerrede doğru götürürler. Biçimlerin arkasındaki ruh verilir. Yeşilikler, mimari yüzeyi süsler; târih ana unsur olur. Geleceğe inandığı için, geçmişi bizim olarak algılar. İstiare zenginliği, benzetişlerle dilin bütün imkânlarını kullanır. Mimari eserler, olaylar, anekdotlar, gelenekler, görenekler... mekânla ilişkili olarak verilir: "Meselâ her mahalle, belki de her sokak Hicaz'a gönderdiği bir ferdini, kapısı yeşile boyanmış ve içerisi geleneğe göre bezenip hazırlanmış bir evde heyecanla beklerdi. Hacı tehniyesi denen bu hac dönüşü merasimleri ise şehrin belli başlı şenlik vesilelerindendi." (İG 57)

İstanbul'da sembolleşen, aile, medrese, tekke, vakıf, lonca, ordu ve benzeri kuruluşlar, mekânla ilişkili olarak tanıtılırken; tasavvuf yolunda gelişmeye açık bir islam inancının hakimiyeti de sezdirilmeye çalışılır.

Sâmiha Ayverdi'nin O BELDESİ İSTANBUL, semalarda uçan bir güvercinin bakış açısı içinde anlatılır. An gelir bu güvercin evlere, konaklara, yalılara, izbelere, çarşıya, pazara, kahvehaneye, meyhaneye girer; sonra geniş mekanlara açılır.

"Evet, belki eğri, belki doğru..ama, sen ey fikir kuşu, bırak bu eski huyunu..hem çabuk dön ve söz verdiğin gibi, yalnız İstanbul'un mavi yaşmaklı semâsında, yeşil ferâceli dağlarında, köpük dalgalarında, çınarlarında, kubbelerinde, minârelerinde, uç..istersen evlerinde, izbelirine, çarşı, pazar, kahve ve meyhanelerine de gir.. Şayet bu hava dar gelir de, kanatların uyuşursa, uçma adaleleri körleşmesin diye, kafeslerinden kovalanan güvercinler gibi, seni gene bir boy âzâd ederim. Lâkin ileri gitmekten her zaman kork.. zirâ insanoğluna mânâdan söz açmak, kışı yaza çevirmekten zordur. Çünkü mânâ düğümü, bir yürek yanığı, bir derinden taşan îmân, bir yatışmaz vecd olmadan çözülemez vesselâm" (İG. 19)

1. İSTANBUL MEDENİYETİ VE ÖZELLİKLERİ

İstanbul'un maddî dünyasında, ilgili maddelerin anlam dünyasını yakalayan Sâmiha Ayverdi, İstanbul'u, Türk-İslam Medeniyeti'nin bir göstergesi olarak belgelerken; bu göstergenin gösterilen yanını kavrar ve okuyucusuna da kavratır. Böylece simgeleşen İstanbul, kendisini anlayanlara zamansız kılınmış olur. İstanbul denen maddî yapının kuruluşunda, bu yapının anlamlı olmasına da karar verilmiştir. Bu yüzden madde ile mânâ bu simge mekanda iç içedir.

Duygu ve düşüncede başlayıp; hareket ve aksiyon olarak ifadelenmekle şekil ve suret kazanan "medeniyet" kavramı İstanbul'da müşahhas hale gelir.

Osmanlı İmparatorluğu denen geniş mekanda cereyan edenler, dar mekana aktarılır, yüzyılların birikimi olan Türk-İslam Medeniyeti "İstanbul Medeniyeti" diye adlandırılmakla da kalmaz, bu medeniyetin mekanı olarak da İstanbul verilir. Sâmiha Ayverdi, medeniyetlerimizin hülasasını bir sitilist hassasiyetiyle İstanbul'da görmüştür.

İstanbul'da şekillenmiş Osmanlı Medeniyeti'nin özelliği : "... gürbüz, çoşkun fakat sükûtî medeniyette her şey şifahî idi." (TTOA. 156) cümlesinde görüldüğü gibi "şifahî" olarak idrak edilirken "Tek intikal vasıtası, elinin., dilinin , idrak ve vicdanının mahsûlünü, neslin nesle öğretip hafızalara emanet edişinden ibaretti." (TTOA. 165-15) Bu şifahî medeniyeti nesilden nesile aktaranlar da: "...hoca bilgisini talebesine; usta, hünerini çırağına devrediyor, böylece de medeniyet, birbirinden tutuşan meşalaler gibi, elden ele, dilden dile aktarılarak gidiyordu." (TTOA. 156-157) sözlerinde görüldüğü gibi "hoca ve usta" lardı. Bu sebeple de siyâsî, iktisâdî krizler, bu tabakalaşmış medeniyet mirasının unutulmasına yol açabilirdi.

Bu medeniyetin, Sâmiha Hanım'ca tespit edilen "spritüel bir kuvvete dayandığı gerçeğin" onun tahlil ve tefsirine zemin de hazırlar: "Ne var ki bu medeniyet yalnızca yaşanmış, tahlil ve tefsirine gidilememiştir." yorumuna ulaştığımız düşüncelerde, madde ve tefekküre de genişçe yer verilirken, maddenin, yani dış tabiatın zaferinin, mânâyı, yani iç tabiatın yenilgisini hazırladığı vurgulanıp, Osmanlı Medeniyeti'nin bir kıyas medeniyeti olduğu sonucuna ulaşılır.

İstanbul Medeniyeti'ni oluşturan etken dünden akıp gelen zaman kavramına bağlanır: Bu yargıdan tatmin olmayan Yazar, söz konusu medeniyeti, tabiatın kendi kendine oluşturduğunu ve kollektif bir sözleşme ile vucut bulduğuna verir: "İkinci Sultan

Mehmed'in saltanat sürdüğü devir, kütlelerin büyük insan motifi etrafında bünyeleştiği mes'ûd zamanlardandı. Henüz felsefesî, ilmî, içtimâi ve iktisâdî şartlar insan şahsiyetini parçalayıp merkezlerinden dağıtmamıştı. İşte bu bütünlüğü muhâfaza ve idâme ihtiyacı da, onu küllî nizamının çevresine ve çerçevesine sıkı sıkıya bağlı bulunduyordu. Böylece de hayat ve devâm teminatı kazanmış olan kollektif şuûr, büyük bir şevk, gayret hattâ vecd ve istiğrak halinde muhteşem ve yekpâre Osmanlı Medeniyet âbadisini taş taş işleyerek el biliği ile yükseltti." (TTOA. c.I. 226)

İstanbul Medeniyeti'ni kimler vücûda getirdi? Hangi âdetleri hangi insanlar beğenip seçti ve bu kök salan âdetler, cemiyetlerin îtiyatları zemininde derinlemesine nasıl yayıldı? Bu ince, bu zarîf, bu herbiri son derece duygu, değer ve itibâr kazanmış görenekleri, yoksa insanlar değil de asırlar mı kendiliğinden işledi?" (İG. 6) Görülüyor ki, "İstanbul Medeniyeti"nin muhtevası tanıtılmadan önce, arka arkaya sıralanmış bir dizi soru cümleleri ile anlatılacak konunun muhtevâsı tespit edilmiştir. Soru cümleleri ile ortaya konan meselelere cevap arandığını, ikinci grup cümlelerle de cevap teşkil ederek satırlara yer verildiği söylenebilir. Soru cümleleri okuyucuya yöneltilmiştir. Bu yüzden, "İstanbul Medeniyeti'nin anlatılıp tanıtılmasında bir sebeb-i nizam'ın varlığından söz açılabilir. Soru yolu ile varlığı haber verilen konu ve durumları sonradan kesif bir biçimde okuyucularına sunan Yazar; böylece de İstanbul'u anlatan eserlerinin de muhtevasını vermiş olur.

1453'ten başlayan zaman içinde sanatkarın eli medeniyetin tezgâhını dokur; bu sanatkar İstanbul'un kendisidir. Bu noktada mekanla insanın aynileştiği dikkatimizi çeker. Zaman kavramı üzerinde ısrarlı duran Yazar, zamanı, "İstanbul Medeniyeti'ni yok edip gitmiştir; bu yok edilişten en çok yıkıma uğrayanlar *İstanbul ağacının* "yemişleriyle beslenmeye alışmış onun gölgesinde ömür sürmüş nesillerin en son dölleri" olmuştur. (İG.17)

İstanbul Medeniyeti Ürünleri : "İstanbul, medeniyet tezgahını dokurken ona yalnız sanatkarın eli malzeme taşımadı. Gerçi, ne eşi ne de benzeri olan can, toprak ve çini eşyâyı; bir şiir âhengine yetmiş ipekli kumaşlarını; sadef, fildişi, akik, mercan, boynuz saplı kalemtraşlarını; divitleri, maktaları hep o sanatkâr yaptı. Öpülecek kadar zarif kaşıklar, kâğıt haline sokulmuş ceylen derileri, fincanlar, oklar, yaylar, fenerler, şamdanlar, sayıya hesaba gelmiyen bütün bu eşsiz eserler de gene aynı çoşkun sanatkârın elinden çıkmıştı." şeklinde sanat açısından değerlendirilirken bu medeniyet malzemesine gelenek ve görenekler, örnek hale gelmiş terbiye sistemi, çiçek ve temizlik kokan evlerde yaşanan aile hayatı da eklenip; edebî, mimârî ve musiki eserleri ile bütünleştirilir.

Yazar, Osmanlı Medeniyeti'nin sergilendiği mahallerde, kendi düşüncesine ve hayallerine uygun görüntüler yakalar; bunlar genelde mimârî eserlerdir. Ancak türbe, cami, sebil, çeşme, konak, köşk, yalı, ev, bahçe, külliyeler, su kanalları... tercih edilmiştir. İnsanların inanç ve özleyişlerinin madde dilinde ifâdesi olan mimarî eser ve âbidelerden, Osmanlı damgası taşıyanlar seçilir. Yüzyılların özleyiş ve idealleri İstanbul'da tabiat ve sanatla birleşik olarak tespit edilir. Sâmiha Hanım'ın tarihe tutkunluğu, tarihî yerlerin dikkatleri sunulmasına sebep teşkil eder. Yazar'da "mazi sevgisi"ni, "mâzi hayranlığı"nı olduran mâziye yönelik şahsiyeti yanısıra, bir sebep de, bebeklikten bu yana hayatının mutlu yıllarını yaşadığı millî ve merkezî mekân İstanbul'un hayatından gelen zevki olsa gerek. Kâzım Yetiş, Ayverdi'nin maziye tutkunluğunu söyle açıklıyor: "... elli senedir durmadan yazıp insanımızı, cemiyetimizi sarsmak; arkada bıraktıklarımızdan hiç olmazsa haberdar olmamız için; onlardan ilham alarak yeni ve bize mahsusus bir dünya kurmamız için çırpınıp durmuş.

İstanbul Geceleri, Boğaziçi'nde Tarih, İbrahim Efendi Konağı geçmiş gün ve gelecek arasında gidip gelmelerin, muhasebelerinin mahsûlü.

Onun eserlerindeki dün, geleceğin temelinin harcı içindir.. Yoksa o bir mazi sayıklayıcısı değildir. Batı bir masal dünyası değil; geçmiş devirlerin penceresinden görülmüş ve kateddiği yolun muhasebesi yapılarak, kendimiz kalmak şartıyla devrişebileceğimiz bir ilim ve fen bahçesidir." (TE. Şubat 1988, 72)

Sâmiha Hanım, İstanbul'u ve diğer Türk-Osmanlı şehirlerini tanıtırken, târihin zengin ve görkemli akışına da katılır. Mekandan hareketle tarihî olayları anlatır. Üsküdâr'da millî mekânı idrak edip, burada tarihi yeniden yaşar:

"Sene 1080-1081 Kutulmuşoğlu Süleyman Bey, Selçuklu-Türklüğü'nün bu kahraman evladı, İznik'i zabtetmek üzere ordusuyla berâber sel gibi, yel gibi akıp geçerken, Üsküdar'da durakliyor ve karşıdan seyrettiği İstanbul'a aşk ve iştiyak nâmeleri gönderiyor." (BT. 380)

Fetih öncesi, İstanbul'un Türkler için değeri : "İstanbul gibi İslâm'ın kızılelmasını avucuna alarak ..." (AŞ. 123) tespiti ile bu şehir bir ideal olarak simgeleştirilip dikkatlere sunulur. Öte yandan 1453 öncesinin Bizansı'da şöyle yorumlanır: "Dünya edebiyat tarihinde efsanelere, masallara lejandlara geçmiş, halkın şuûraltına işlemiş hâkanları, hükümdarların zihinlerinde yerleşmiş Bizans tekfurunun ülkesi, asırlar boyu dünyanın istilâ ve istirdat hırsını kamçıladı durdu. Kuşatıldı, sarıldı, yıkıldı, yağmalandı, ama yaklanıp kimsenin malı olmadı. Zirâ antik sitenin bu medeniyet bakayisi, gayeleri sadece istirdat ve macerâ olanlara

yâr olmazdı. Ama yakalanıp kimsenin malı olmazdı. O kendisini manen fethedecek ideal sahibini bekliyordu. Nitekim bir elinde kılıç bir elinde kalem, Şark'ın Garb'a açılan bu şahane kapısını İkinci Murad'ın oğlu açtı (AŞ. 105) Dikkat edilirse, Bizans, burada, tarih sahnesinde yer alan bir figür tarzında görülmekte; maddî benliği yanında, manevî benliği de yorumlanmaktadır.

Bir medeniyet bakiyesine mekan olan Bizans'ın fetih olayını da Sâmiha Ayverdi'nin bakışıyla vermek gerekmektedir.

- Fatih'in Gayesi ve Fetih Olayı

Sâmiha Ayverdi, mensubu bulunduğu milletin kültür ve medeniyet muhtevasını İstanbul'da bulur ve Fatih'in gayesini şu cümlelerle verir: "O, Şark'la Garb'ı müşterek pota içinde eritip yeni bir terkibe götürmek emelinde idi." (İG. 7) sonra da bu gayenin kapsam alanı çizilip, kavram ve çağrışım alanları ile birlikte düşünülür: "Edirne'de son ve kat'i olarak Osmanlı tahtına oturan genç hükümdarın gayesi sarihti: Letüftahannel Kostantiniyye" hadisi le medh edilen emir olacak, sonra da Garp'ın teslisi karşısında Şark'ın tevdihini bir ayna gibi tutarak vahdetin çehresinde kesrete kendi kendini gösterecekti. Bu bir mânâda pozitivist tefekkürü spirtüalist düşünce ile karıştırıp bir senteze yol açabilecek savaş idi." (AŞ. 74)

Sâmiha Hanım'ın tespitlerinden hareketle: Türkler geniş bir çoğrafyayı vatan haline getirirken, yarattıkları bütün kültür ve medeniyet zenginliklerinin bütününü aksettiren sembol bir Türk şehri de yarattılar: *"saâdetli İstanbul şehr-i şehir"*

İstanbul'un değer ve önemi tespit edilirken, Fatih'in İstanbul'u feth etme arzusunda, şehrin stratejik ve mânevî yönünün rolüne de işaret edilir: "Fatih için coğrafi planda olduğu kadar, mânevî planda da ve mühim olduğu kadar mukaddes oluşuyla da cihadların en yücesi, İstanbul üzerine yapacağı hareket şehrin fethi idi." (EMDF. 115)

İstanbul kutsal mekan olarak idrak edilip yukarıda da belirtildiği gibi bu kutsiyetin orjini gösterilir: "Evvela İstanbul'u fethetmekle Hazret-i Muhammed'in *"Letüftahannel Kostantiniye..." hadisiyle müjdelenen emîr"* olacaktı.

Bizans'ın Türklerin eline geçişi, tasavvufî bir ifâde ile yeniden diriliş olarak yorumlanırken; bu yorumda maddenin temsilcisi Garb'la, mânânın temsilcisi Şark'ın sentezi de sezdirmiş olur: "İstanbul Fâtihi şehri zabt ettikten sonra, bu müstesnâ beldeye sâhip olmanın bütün vecîbe ve işlerini en basit teferruatına kadar düşünüp yerine getirmiş, perîşan

ve köhne Bizans'ı öldükten sonra yeniden dirilme sırrına erdirmiştir." (EMDF. 146) bizce bu diriliş, İstanbul'un maddî ölümünden sonra mânevî olarak nitelendirilebilir.

Tarihin imtiyazlı bir anını oluşturan fetih olayından sonra, Fatih'in sezgisi dikkatlere sunulur. Bu sezgi, İstanbul'un tam Türklere uygun bir pâyitaht oluşu istikametindedir. "O hissediyordu ki, İstanbul kendi imparatorluğunun hakîkî pâyîtahtı idi. Tabiat ve çoğrafya, bu şehri onun ülkelerine merkez yapmıştı. Bu şehir başkalarının elinde bulundukça Osmanlı İmparatorluğu hiristiyan aleminin istilâsına açık kalır. Avrupa ve Asya vilayetleri arasında taşıt ve bağ,, hiç bir zaman emin olamaz, devlet tam ve tabiî bir uzviyeti olacak yerde, gövdesi ortasında ikiye bölünmüş, zayıf ve daîma parçalanmaya elverişli bir varlık olurdu." (EMDF. 117-18)

Her çeşit güzel sanatın şubelerinin, Fatih Sultan Mehmed'in koltukanadı altında gelişme imkânı bulduğu ısrarla belirtilir. EDEBİ VE MANEVİ DÜNYASI İÇİNDE FATİH eserinde, FETİHTEN SONRA alt başlığı ile verilen bölümde İstanbul'un anlatımındaki plân tespit edilmiştir: "Biz fetih hadisesinin tarihçesine değil, sadece fetih vâkıasının dünyâ müvaccehesinde, sebep, zaruret, tesîr ve realite ile olan münâsebet ve ihtilâtını, en kısa hatlarıyla, tahlil ve teşhis etmek istediğimizden, elli üç günlük o muazzam savaş hikâyesini tabîatıyle sukûda geçmek mecburiyetindeyiz." (129)

Fetih sonrası ilk cuma namazı ve fetih ziyafeti Hammer'in kalemiyle dikkatlere sunulur. Ok Meydanı'nda düzenlenen bu ilk fetih eğlence ve ziyafeti bize Yahya Kemâl'in OK manzumesini çağrıştırır. Şâir, ok atma yarışını bu şiirle dondurup dramatize etmekle romantik duyuş tarzını şiire aktarmıştır.

İstanbul yalnızca Anadolu'dan getirtilen halkla Türkleştirilmemiş Fatih devri büyüklerinin tabiriyle de Türkleşmiştir ki, bu mânevî bir oluştur: "Tâ fetihle temel taşı atılan Beşiktaş, Fâtih devri büyüklerinden ve padişahın Tuzcubaşısı "Tuz Baba" nın kabriyle Türkleşme yolunda toprağın ilk tapusunu elde etmişti. Hemen arkadan, İstanbul Fâtihini ekmekçibaşı da mescidini kurarak, gazâ malını toprağa yaptırma kampanyasının hızına katılmıştı." (BT. 134)

Fetih olayı ile Türklüğün eline geçen bu şehir, Türk'ün yarattığı edebiyattan hat sanatına, süslemeden oymacılığa, el sanatlarından musikiye, ev, oda, bahçe mimarisinden manzume mimarisine kadar her türlü sanat ve zanat dalının yetkin olanı aradığı ve bulduğu millî bir mahaldır. XV – XVII.yy.larda Türk medeniyetinin mihrak noktası İstanbul tanıtılırken millî ve mahallî olana verilen değer vurgulanır: "Bu cemiyet, çiçeği, ağacı ve

havası ile, âdetâ âilesinden birer ferdi imiş gibi derecelendirildiği bir muhabbetle seviyor, onlara, hayatı içinde yer ve kıymet veriyordu. Çünkü cemiyet, ancak kendi özünü temâşa edebildiği değerlere iltifat ve rağbet ediyor, sahteyi tutmuyordu. Onun içinde en büyük âbidesi millî olduğu gibi, en mütevazi olanı da hiç değilse mahallî idi." (TTOA. 377)

Sâmiha Ayverdi'ye göre tarihi devirler içinde yarattığımız güzide medeniyetin bir tarafını oluşturan millî mimarimiz, milli zevkimiz açık bir işareti ve bu vatan toprakları üzerindeki millî şekillenişimizin ve bizim olan yönlerimizin bir delilidir. Yazar'ın mimârî fikirlerini özellikle Türk Tarihinde Osmanlı Asırları'nda buluruz.

Ayverdi'nin mimariye, vatan tablosunu tamamlayan bir unsur olarak baktığını görürüz. Türk Tarihinde Osmanlı Devirleri anlatılırken, imar ve gelişme hareketlerinin her devirde aktivitesini koruduğuna dikkatler çekilir. Sâmiha Hanım bu şehrin nasıl Türk İstanbul haline geldiğini bazan mimârî eserlerle tek tek ele almak, bazan da Türk semtlerinin doğup gelişmesinde ve taşıdıkları mânâyı anlatmak suretiyle dile getirir." İstanbul'un mimârî şaheserlerinden ilki, 1452 Nisanında başlanıp nihayetinde inşâsı tamamlanan Rumeli Hisarı'dır ki, gerek askerlik gerek sanat ve gerekse inşâttaki sür'at bakımından aynı büyüklükte bir başka kal'e gösterilemez.

İstanbul'da inşa edilen ikinci eser, 1456 târihinde yapılan Eyüp Sultan Câmii, türbe, medrese, imaret ve hamamdan meydana gelmiş olan manzumedir.

Üçüncü eser, 1462 de Sadrazam Mahmud Paşa'nın yaptırdığı câmi, medrese, türbe, mektep, mahkeme, hamam ve handan meydana gelmiş külliyedir..." (EMDF. 149-150) şeklinde Fatih devrinde yaptırılan bütün mimari eserlerin adları sıralama metodu ile sayılır. "Fikir hayâtı bu kadar geniş tutulan İstanbul şehrinde, ilme esaslı bir mekân lâzım olduğunu düşünen Pâdişâh, fethin onuncu yılında Fâtih Manzûme'sini inşâata başlattı. "İnşâ ettirdiği büyük câmi'in geniş avlusunun önünde sekiz medrese ve kolej yaptırmıştı ki, bunlar bir tek üniversite sayılıyordu. Talebelerine parasız okutup yazdıran ve yedirip barındıran bu müessese, Türkiye'nin entellektüel hayâtının kalbi mesâbesinde idi." (EMDİF. 99)

İstanbul Medeniyeti... hangi yönden, hangi uçtan, hangi kenar ve köşesinden tutulacak olsa, sanki muhteşem bir rüya, bir vecize gibi insanı kavrayan, ürperten, derinden derine hükmeyleyen bir sihirdi. Bir macerâ, bir kıvam bir terkîp bir eşsiz şahlanıştı. Bu, nasıl muvazeneli ve işlenmiş vahdetçi bir ruhun yarattığı âlemde ki iman maddede konuşur olmuş, kesâfetten boşalıp billûrlaşmıştı." (BT. 172) Sâmiha Hanım, "İstanbul Medeniyeti"nde yakaladığı bu ruhu, devletçilikte, idârecilikte, savaşta, barışta, cemiyette, âilede, alışverişte,

ölümde, hayatta hâkim olarak görür.

İstanbul'un hal-i hazırdaki durumunda da aynı ruh yakalanır: "Yeryüzünün sayısız noktalarından biri olan bu şehri ihyâ ve imar eden yaratıcı ruh, hâlâ renk ve âhenk senfonisi hâlinde ve bir hacimler ve nisbetler muvazanesi içinde, kendisine göz atanı yakalayıp zaptediyor, emrine ram ediyor." (BT. 118)

Gerçekte Sâmiha Ayverdi, İstanbul'u : resim, musiki, mimâri ve edebiyat sanatlarının zengin dili ile ifâde ederken, sıralama tekniği ile de O'nun oluş süresini, vasıflarını zengin bilgisiyle gözler önüne serer. İstanbul'u büyük insan kitleleri için yorumlayıp, onların zevklerin gelişmesini sağlamaya çalışır ve "TEVHİD" bildirisin gerçekleştirecek olan "HALK-I CEDİD" için bir konu kaynağı oluşturur.

2. TARİHİ AKSETTİREN BİR MEKAN OLARAK İSTANBUL

Türk Tarihi'nin imtiyazlı bir anını oluşturan Fetih Hadisesi; dünyâ haritasındaki stratejik konumu ve Osmanlı İmparatorluğu'na asırlarca *"taht şehri"* olması, İstanbul'un Sâmiha Ayverdi tarafından târihî bir mekân olarak idrak edilip, bu yolda tanıtılmasına sebep teşkil eder. Yazar, Gibbon'dan naklen verdiği şu düşüncelere kendisi de katılır: "İstanbul 1453'de Türk ordularının önüne düştü. Düşerken de kendinden daha yüce bir kudretin merkezi ve kalbi olarak bir sfenks gibi ayağa kalkıp, iyi ve kötü günler görmüş târihinde yeni hayâtına, Osmanlı İmparatorluğu'nun taht şehri olarak girdi." (TTOA.c.I, 288)

Sâmiha Ayverdi için İstanbul'un bütün semtleri târihi tedai ettiren, târihi hatırlatan, hatta tarihi yaşatan bir özellik taşımaktadır: "İstanbul'un hangi semtine hangi kıyı ve köşesine baksak târihin sesini duymamak ya da hâtırasına raslamamak mümkün mü? Dikkatimize kabul etmediğimiz bir çeşme, bir sütun, bir kitâbe, bir harâbe, bir saçak, bir yalak, bir şebeke, bir parmaklık, yağı tükenmiş bir kandil gibi, fersiz de olsa, sönük de olsa, geçmişe ışık tutan bir rehbet değil midir? (BT. 396) Ne var ki, Üsküdar, Beşiktaş, Rumeli Kavağı, Rumeli Hisarı, Tarabya, Yeniköy, Beylerbeyi, Emirgan, Tophane, Orta köy, Çengelköy, Yazar'a *târihî mekân* olma özelliğini de yoğun bir şekilde hissettirirler. Sâmiha Hanım mekândan hareketle; yakın ve uzak tarih olaylarını, tarihi aksettiren mimarî yapıları, kimi zaman da tarihî eşyayı dikkatlere sunar. Bu durumda semtlerin tanıtım planı şöyle tespit edilebilir: Önce, ilgili semtin en karakteristik özelliğinin bir veya birkaç cümle

verilişi; daha çok tarihî bir hadiseye bağlı olarak semtin adlandırılması hakkında bilgi; mekânının stratejik önemi; tarihî hadiseler ve bu hadiselerde rol oynayan kişiler; mimarî yapıların tarihçesi; son olarak da semtin tanıtılmasında yer alan bir veya birkaç anekdot söz konusudur.

Demek oluyor ki Yazar tarafından önce bir sahanın tayini ya da bir halin tespiti yapılıyor; sonra bu sahada, içinde yazının çevresinde uzayacağı, gelişeceği bir hususun seçilmesi; tespit edilen hususla ilgili genel hükümler, yorumların, gözlemlerin misaller çevresinde anlatılması; misallerle ilgili tarihe yönelik hayat olaylarının nakli; bu hayatk olayları ile ilgili topluluklar ya da şahıslar hakkında bilgi verme nizamı ile, mantığa uygun bir anlatım tarzı seçilmiş oluyor.

Semtler sahne oldukları tarihî olaylarla verilirken, gözlem, hâtıra, nakil ve târihî belgeler stoff olarak kullanılıyor, semtler halden geçmişe yönelik bir dikkatle anlatılırken, zaman zaman halden de kısa çizgiler gösterilir; hattâ geleceğe atıflar yapılır. Semtlerin tanıtılıp birbirleri ile olan ilgilerinin sezilmesinde Yazar'ın yetişme tarzı, mizacı, mensup olduğu çevrenin edebiyat duygusu ile türe has kurallar ve mevcut malzemeyi sezme işinin önemli rol oynadığını belirtelim.

"... İstanbul'un târih ve mâzi destanını okumakta olan herhangi bir köşesinden bahsetmek, hem cesaret hem de biraz cür'et olsa gerek. Zirâ beş yüz senedir her karış toprağı bir başka devrin menkibesini, hikâyesini, efsânesini, hâtırasını, şiirini ve târihini söyleyen İstanbul semtleri, gelişigüzel tesbit ve tahlil edilmekten, bugüne dek ne kadar, küskün ve mahzundur." (HB. 217) sözleri ile İstanbul'un Sâmiha Ayverdi tarafından bir figür olarak idrak edilişi görülürken, semtlerin anlatılış sebebi de tespit edilir.

İstanbul Geceleri'nde *Eski İstanbul* on altı semt olarak bölünüp tanıtılırken; Boğaziçi'nde Tarih'de de anlatılan semt sayısı otuz bir dilimdir. Yalnız her iki eserde de Üsküdar'a yer verilmiştir. Ayrıca İstanbul Geceleri'nde Boğaziçi tek bir semt olarak gösterilmiştir. Şimdi biz İstanbul'un semtlerinden *tarihî mekân olarak idrak edilen*leri kısaca ana çizgileri ile tanıtmağa çalışalım:

- ÜSKÜDAR

Üsküdar'ın en karakteristik özelliği "Boğaziçi'nin her kasabasından her köyünden evvel, Türk târihiyle ilişik kuran bir belde" oluşudur. Boğaziçi'nin merkezî mekân olan bu semt,

geçmişte İstanbul'u alma arzusu uyandıran bir mahal olduğu için "Sene 1080-1081, Kutulmuşoğlu Süleyman Bey, Selçuklu Türklüğünün bu kahraman evladı, İznik'i zabtetmek üzere ordusuyla beraber sel gibi, yel gibi akıp geçerken, Üsküdar'da durakhyor ve karşıdan seyrettiği İstanbul'a aşk ve iştiyâk nâmeleri gönderiyor." (BT.380) Nitekim Sâmiha Ayverdi, bu semti *Boğaziçi'nde Târih* ve *İstanbul Geceleri*'nde son metin halkası olarak tanıtır:" Güya ki Boğaziçi'ni geçmiş asırları üstünde seke seke dolaştık. Amma beş asırlık bir mâzî, beş on yaprağın içine sığar mı? Hele bu, Nehr-i Azîz gibi bir azîz'in anlı şanlı geçmişi, azametine zamanlar mekânlar dar gelen târihî mâcerâsı olursa...

Artık Üsküdar da duralım. İstanbul'un soluduğunu duyan uyuduğunu uyandığını gören Üsküdar'da" (BT.397)cümlelerde de görüldüğü gibi, Boğaziçi'nin tarihî macerasına mekânların dar geldiği abartılarak belirtilir. Üsküdar, Boğaziçi semtlerinin son yaprağıdır, ya da Boğaziçi semtleri bir cümle olarak düşünüldüğünde o, bu cümlenin noktası olur.

İstanbul'u karşıdan seyreden bu mekân, bir taht kaidesi olarak idrak edilir ve semtleri, sıralama metodu ile sayılır: "Bir taht kaidesi olan Üsküdar'ın Şemsipaşa'sı, Ayazma'sı, Doğancılar'ı, Karacaahmed'i Bülbüldere'si, Nuhkuyusu, Bağlarbaşı'sı ve Altûnizâde'sinin elleri üstünde yavaş yavaş bir saltanat yükselir: Çamlıca.

Amma biz, bir tahtın eteğinde, onun saçakları, püsküllleri ve sayvanları mevkiinde olan gün görmüş, mihnet çekmiş, safâ sürmüş Üsküdar'da bir lâhza duralım:" (İG. 160)

Büyük bir birikimin sonunda Türk Tarini'nin imtiyazlı anlarından biri olan *Fetih Anı*'nı gören bu yer, asırlar boyu muhtevalı bir senteze de ulaşmıştır: "Medeniyetlerin tabakalaştığı bu tarihî şehrin çeşitli medeniyetlerin üst üste tabakalaşıp yığıldığını Üsküdar'ın yalnız Türk Târihi boyunca giyip çıkardığı kaftanları bugün bir izi bir parçası dahî kalmamış o müstesnâ libazları sayıp sıralamaya kalkmak istersek gerçekten de insana, "tahrîrinden melâl gelmesi" kabil değildir." (BT. 384) sözü ile de bu semtin bugünü ile dünü arasındaki zıtlık belirtilir.

Üsküdar'ın adlandırılması ile ilgili kayıt ve söylentiler içinden Atinalılar ile İranlılar; Araplar'la Bizanslılar arasında birkaç defa el değiştirdikten sonra Türkler'in eline geçmiş olmasından ve bu el değiştirmeler sırasında yıkılıp harap olmasından kinâye *Eski Dâr* ismi ile; Burhan-ı Katı'dan aktarma olarak: "Menzilhâneye, menzil atına, her merhalede elden ele devredilerek sür'atle yerine ulaşması istenen hükümdar fermanlarını ve mektuplarını taşıyan piyâde ulaklarına Üsküdar" denildiği üzerinde durulur. Bu durumda Üsküdar'ın adlandırılmasında târihî önemnin etkin olduğu belirtilirken; bu yerin aynı zamanda bir

menzil yeri oluşu da ona değer kazandırmıştır: "Haydarpaşa, henüz Anadolu yakasının limanı olmadan evvel, karşı sâhilin hareket ve vusûl noktası Üsküdar'dı. Suriye, İran, Irak ve Mısır'a gidecek ordular ve Kervanlar, sürre alayları, buradan kalkar, buraya göçerdi." (BT. 381) Bu cümlede, Üsküdar'ın, geçmişte hayat tezahürlerine sahne olduğu da belirtiliyor.

Kutulmuşoğlu Süleyman Bey'i Genç Osman'ı, III. Sultan Murad'ı, Kanûnî Sultan Süleyman'ı; Vezir-i Azam Rüstem Paşa gibi tarihî şahsiyetleri çağrıştıran bu semtin muhtevâsı şöyle özetlenebilir: Rifâî Târikatı ile ilgili bir ihyâ gecesinin anlatımı ve dergâhlar; Karacaahmed; Yahya Kemâl; Kâtip Kavramı; Üsküdar meydanı; geçmişin kervanları; III.Ahmet Çeşmesi, Bedestan; ciltcilik, müzehibler....

Tarihle aynileşen bu mahalde üç zaman dilmi birden yaşanıp idrak edilir: Halden geçmişe; geçmişten hâle; halden geleceğe...

III. Ahmet Çeşmesi, Faruk Nafiz Çamlıbel'in Çoban Çeşmesi'ni çağrıştıran bir söyleyiş benzeşmesi ile, tarihî devirleri nakleden bir figür şeklinde, Yazar'ın duyu alanına girer: "Çoğu zaferlerde bitmiş büyük seferlerin hareket noktası olan Üsküdar Meydanı'nın bağrına konduruluvermiş olan Üçüncü Ahmet Çeşmesi, yalağına tasını testini uzatanlara bir aşk masalı kadar güzel olan o büyüleyici edâsı ile neler neler anlatmaz...

Cenk için sabırsızlıklanan yiğitlerin nâraları, at kişnemelerine karışan sefer gülbankleri, kılıç şakırtılarına ara veren azametli tekbirler, mızrak parıltıları arasında güneş gibi yükselen sancaklar hep bu çeşmenin önünden, bu meydanın üstünden, dâimâ şekil değiştiren bir bulut gibi zaman zaman gelip geçmiş ve işte nihâyet dağılıp kaybolmuştur. (İG. 161)

Yukarıdaki cümleler aynı zamanda, tarihî mekânlardaki mimârî âbidelerin de Yazar'da târih çağrışımını uyandırdığını göstermektedir. III. Ahmet Çeşmesi'nde târih konuşturulurken; ilgili mekânda tarihî devirlerin hayat tezahürleri de nakledilmiş olur. Böylece de halde geçmiş anlatılır.

Dünü ile ilgisini kesen Üsküdar'ın bugünü canlılığını kaybetmiş, etkinliği olmayan bir durum olarak algılanır. "Belki de sorarsanız, İstanbul, artık hiç uyanmadan uyuyor. Kendinden habersiz dalgın, bîgâne, uyuşuk derin derin uyumakta... O'nun gibi Üsküdar'da eteklerinin kıvrımları arasında zaferler, seferler, şanlar, şerefler, hüzünler, kederler, hünerler, sanatlar, gelenekler, görenekler saklı duran azametli geçmişiyle ilişiğini kesmiş, gönül bağlarını koparmış olarak aynı uykuya iştirâk etmede..." (BT. 397) Bugün dünden kopuk olarak değerlendirilmekte.

Boğaziçi'nde Târih Yazarı ayrı bir tablo çizerek; İstanbul'un gelecekte yeniden bir *"tahr*

şehri" olacağını imâ eder. Üsküdar böylece merkezî mekan olarak vasıflandırılır, kendisine gelecekte yüklenecegi görev de sembolik bir tarzda anlatılır : "Güneş, Üsküdar'ın üstünden kaydı kaydı ve İstanbul'un başına yâkutlu bir tâc koydu, sanki şehrin ufuklarına inen, sis değil de bir sır perdesi...

Bir el, eşi görülmemiş bir ses: cihadlar ve fetihler sâde topla tüfekle olmaz... Bekleyin diyor. Sizi sizden ayıran sizi kendinizden habersiz kılan gaflet ve inkâr surları önünde gürleyecek fetih toplarının sesini bekleyin! uyanacaksınız... Ancak ve ancak içinizde gürleyecek bu seslerle kendinize gelip uyanacaksınız." (BT.397)

- BEŞİKTAŞ

Tâ *Fetih* ile temel taşı atılan Beşiktaş'ın en karakteristik özelliği, Fatih devri büyüklerinden ve padişahın Tuzcubaşısı, Tuz Baba'nın kabriyle Türkleşme yolunda toprağın ilk tapusunu elde etmiş olmasında aranır. İstanbul'un fethinden hemen sonra Türkleşen bu mekân, "şehir" olarak algılanır. Sultanların gözde şehri. Taht şehri. Sâmiha Hanım için Beşiktaş, Süleymaniye külliyatını bağrında barındıran olumlu ve kutsal bir vatan parçasıdır.

Tarih de kanlı olaylara sahne olan bu yer Boğaziçi Târihi Yazarı'nı halden geçmişe yönelik bir dikkatle etkiler; Silahtar Ali Paşa kininin kurbanları Sadrazam Çorlulu Ali Paşa, Prut Kahramanı Baltacı Mehmed Paşa, Hoca İbrahim Paşa, Ağa Yusuf Paşa...birer gönül yanığı olarak anılırlar: "Yazık değil miydi o genç o çalışkan o liyâkatli Sadrazam Çorlulu Ali Paşa'ya..Yazık değil miydi Prut kahramanı Baltacı Mehmed Haşaya ?... Şerde kendisine yoldaşlık edenlerle bir olup her birine birer bahane ile tepelemek, toprağını seven insana yakışacak iş miydi?" (BT. 137) cümlelerde de görüldüğü gibi Yazar'ın üst-bilinç düzeyine çıkarlar.

Bu mekan, Yazar'da yakın tarihin siyasî olaylarını yorumlama imkânı verirken; Lâle Devri'ni de aksettiren bir yer olarak tanıtılır. Sultan Aziz Devri'nin iç ve dış muhasebesi yapılıp; meşrûtiyet ve Meşrutiyetçiler yorumlanıp, eleştirilir.

Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın Lâle Devri'ndeki konumu gösterilip, önemi vurgulanırken, organik bütünlüğü kaybetmiş olan memleketin çöküşünde, tutumunun aksayan yönleri verilir.

Batı medeniyeti'nin bir yönü aralanıp seyr ve yorumuna gidilip bu medeniyetin üstünlükleri dikkatlere sunulur. Osmanlı'nın durumu yansıtılır. İslahatların geçersizliği

gösterilir.

Geçmişte fikir çatışmalarına sahne olan Beşiktaş, Kuleli Vak'ası; Sırbistan, Karadağ, Bulgaristan, isyanlarını hatırlatırken; tarihî şahsiyetlerden Üçüncü Sultan Selim, Sultan Abdülaziz, Velihat Murat Efendi, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, Ali Paşa, Hüseyin Avni Paşa, Ziyâ Paşa, Mithat Paşa, Kayserili Ahmet Paşa, Mekteb-i Harbiye Nâzırı Süleyman Paşalar da Beşiktaş sahnesinde figür olarak belirirler.

Sonuçta diyebiliriz ki, Beşiktaş, anlatıcısı tarafından tarihî olayları anlatmak için vesile bir mekan olarak seçilmiştir.

- RUMELİ HİSARI

Rumeli Hisar'ı, uzak geçmişte sahne olduğu tarihî olaylar bakımından Sâmiha Ayverdi için Boğaziçi semtleri arasında ayrı bir değer ifâde eder. Yazar'da *eşik taşı, köprü, hisar* imajlarını uyandırır. Stratejik mevkii bakımından bir tarafta Rumeli Hisarı, diğer tarafta bütün bir Bizans vardır: Boğaziçi'nde Tarih kitabının Rumeli Hisarı alt başlığında anlatılan bu metin halkasının târihi ilgilendiren noktası, "Zîrâ Boğaz'ın iki kıyısının birbirine el uzatırcasına yaklaştığı Rumeli Hisarı mevkii, târih boyunca karşı yakadan bu yana geçit vermiş, Anadolu'dan Rumeli sâhillerine atlamak isteyen ordulara bir eşik taşı olmuştur." (215) cümleri ile başlar. Sonra da bu vasıflandırılışın sebebi açıklanır. Tarihi zamanlar içinde Rumeli Hisarı'nın tarihi çehresi anlatılır. Anlatılanlar birbirine benzer; tarihi ilgilendirirler. Tarihi ilgilendiren bu değerleri şöylece sıralayabiliriz:

1. Dârâ'nın Avrupa'ya geçirmek istediği orduları için Samoslu Mondrokles'e, bu mevkîde bir köprü kurdurmuş olması;

2. İkinci Sultan Mahmed'in 1453 Martında, elli bin kişilik ordusuyla gelerek, Yeni Hisar'ı yaptırmış olması ve bu sırada şehid düşen cenk erlerinin bugün *şehitlik* diye anılan Bebek Hisar tepesinde yatmaları;

3. Balta Limanı'ndaki Büyük Reşit Paşa Yalısı'nda Balta Limanı Muâhedesi Ahidnâmesi'nin imzalanması;

4. İstanbul'un Fethi sırasında karadan yürütülen kalyonların Halic'e indirilmesi;

5. Hisar'ın en eski kulesi olan Zaganos Paşa Burcu'nun kitâbesinin bu semte, uzak geçmişte, Türklüğü aksettiren bir damga olması.

Öte yandan bu mekân, Yazar'a tarih kavramı üzerinde düşünmesine sebep olan vesile bir

yer de olmuştur.

Tarihî şahsiyetlerden yabancı olanlar İmparator Kostantin Drages, Dârâ'dır; Türk tarihinden İkinci Sültan Mehmed, İkinci Sultan Murad, Firuz Ağa, Zağanos, Baltaoğlu Süleyman Bey, Saruca Paşa, Halil Paşalar; tarihî olaylardan: Uzun Hasan, Sırp, Macar seferleri; Karaman, Mora, Venedik muhârebeleri hatırlanır.

Türk tarihine askerî ve siyasî hüviyetiyle adım atan Rumeli Hisarı sonradan, *sayfiye köyü olma* fonksiyonunu yüklenmiştir.

- RUMELİ KAVAĞI

Halden geçmişe yönelik bir bakış açısı ile tanıtılan bu semtin değeri: Kazan akınlarının Sarıyer, Büyükdere, Tarabya'dan Yeniköy'e kadar ilgar edip, sahil köylerini perişan etmesini önlemek için Dördüncü Murad'ın buraya bir Kilîd-i bahr yaptırmış olması sebebiyle yüklendiği gözcülük vasfından kaynaklanır. Bu durumun Yazar tarafından haber verilişi de bu tarih içindeki önemini vurgulamaktadır.

Bu mekânın geçmişte sahne olduğu tarihî olaylar ile hatırlattıklarını şöylece sıralayabiliriz: 1786 Türk-Rus ve Avusturya seferleri, Fransız'ların, Mısır'ı istilâsı, Mısır Gailesi, Akka Muhasarası, Ruslar'ın Kırım'ı işgâlleri, Kabakçı isyanı.

Sâmiha Hanım'a ıstırap* veren bu mekânığn tedâi ettirdiği hatıralar içinde, Üçüncü Sultan Selim Devri'nin tarihî olayları anlatırken, Napoleon'un Cezzar Ahmet Paşa komutadasındaki Akka'yı alamayışı da bir gönül sevinci olarak hatırlanır. Kanlı Fransız İhtilâl'i değerlendirilir. Bu devirde kurulan, Rus ve İngilizler'i tahrik eden Türk-Fransız dostluğunun sebep olduğu olaylar nakledilir.

Tarihî olaylarla ilişkisi olan Üçüncü Sultan Selim, Birinci Sultan Abdulhamit, Dördüncü Murat; Sadrazam Koca Yusuf Paşa, Sâhib Giray, Şâhin Giray; Kösem Sultan, Turhan Sultan; Kavala çorbacısı Hüseyin Ağa; Kabakçı Halil; Napoleon; Ameral Nelson, General Kleber isimleri, tarihi şahsiyetler olarak siyâsî hayattaki karakteristik hareketleriyle dikkatlere sunulur.

---

* Dünün tarihi mekânları, genelde, sonradan sayfiyeye dönüşmüştür. Tarihî mekânların bazıları, Sâmiha Ayverdi'ye gönül sevinci verirken, bazıları da gönül yanığı olur. Bu mekânlar ise, bilinen en uzak geçmişleri ile tanıtılmaya başlanır ve anlatım zamanına kadar gelinir.

Sonuçta, dün târihi bir çehre arzeden Rumeli Kavağı'nın, bugün, içinde gücünde bir balıkçı köyü görünümünü aksettirdiği hükmüne ulaşılır.

- EMİRGAN

Boğaziçi'nde Tarih'in Emirgan alt başlığında yer alan metin halkasında, diğer semtlerin tanıtımından biraz farklı bir durumla karşılaşılır: Önce, Emirgan'ın kapı komşusu Boyacıköyü'ne uğranır: "Belki de Rumeli Hisarı ile Emirgân gibi iki dev semtin, iki târihî mevkiin ortasında sıkışıp kaldığından, bu küçüklük hissine tutulmuştur (Boyacıköyü kasdediliyor)" (226) cümlesi ile Emergan, *tarihi mevkii olarak tespit* edilir. Sonra da Emirgan'ın adlandırılmasına geçilir:

Emirgan, adını, IV. Sultan Murad'ın Revan Kal'esi'ni fethettiği zaman kendisinden aman dileyen Kala Muhafızı Emîrgûne Tahmasp Kulu Han'dan (sonradan kendisine Yusuf Paşa adı verilmiş ve kalabalık mahiyetiyle İstanbul'a getirtilmiş olan kişi) alır.

Bu mevki, târihî bir mekân olarak tespit edilmesine rağmen, târihî olaylardan fazlaca söz edilmez: Dördüncü Sultan Murad'ın Mahpeyker Kömes Sultan hakimiyeti altında geçen döneminin siyâsî entrikaları anlatılır. Bunlar Dördüncü Sultan Murad'ın Revan Seferi; Bağdat'ın elden çıkışı, Erzurum Valisi Abaza Paşa gailesi; Topal Recep Paşa'nın tertiplediği ocak isyanlarıdır.

Bu bölümde üzerinde ısrarla durulan tarihî şahsiyet, Mahpeyker Kösem Sultan'dır. Diğer şahsiyetler ise: Üçüncü Sultan Selim; Sadrazam Reşit Paşa, Sadrazam Hüsrev Paşa, Sadrazam Mustafa Nâilî Paşa; Şerif Abdullah ve Hidiv İsmâil ve Prens Halim Paşalar. Bu şahsiyetler, köy olarak idrak edilen Emirgan'daki tüten ocakları sebebiyle anılırlar. Hıdif İsmail Paşa'nın Tomruk Burnu'ndaki sahilsarayı, Osmanlı sarayının bir minyatürü şeklinde düşünülerek, "entrikalar, politik ihtiraslar, emeller, hüsranlar ve türlü istikamette dalgalanışları" içine alan tarihî bir mahal olar dikkatlere sunulur.

Evliya Çelebi, Seyyahatnâmesi, Lütfî Paşa'nın Asâfnâme'si, Koçu Bey ve Peçevî İbrahim Efendi Tarihleri, Feridun Bey'in Mecmuâ-i Münşeât-ı Selâtin'i gibi, Sâmiha Ayverdi'nin tarih kültürünü aldığı kaynakların adlarını da öğrenmiş oluruz.

- YENİKÖY

Önce semtin adlandırılması üzerinde durulur: Söylentilere göre, iki defâ adlan_dırılan bu mevki.e ilkin Makedonya kumandanı ile Bizanslılar arasında cereyân eden muhârebe çok sıcak bir günde yapıldığı için Termineri adı takılmış; Osmanlılar zamanında ise Geni kasabasından gelen Ulahlar iskân edildiğinden, bu defâ da adı, Kânûnî'nin fermanı ile Yeni'ye çevrilmiştir.

Tarihin kılavuz olarak gösterdiği, tarihin konuşturulduğu bir mahal olan Yeniköy, Ayverdi'nin dikkat alanı içeresine, yakın tarihteki sahne olduğu olaylar ile girer. Bu olaylar ise Bizans'lıların, Kazaklar'ın, Ruslar'ın "kanlı baskınlar" "İttihat ve Terakkî'nin suçlu aktörlerinin oynadıkları oyunlar" ; Osmaniye ve Reşâdiye Gemileri'ni kaybedişimiz; Geoben ve Breslau Alman harp gemilerinin Türk kara sularına iltîcâsının zoraki bir bayram, olarak kutlanılışı; Türk-Alman ilişkileri; Enver, Cemâl ve Talat Paşalar'ın isteğiyle Birinci Cihan Harbi'ne fiilen girişimiz ve acı sonuçtan ibarettir. Tarihin dramatik oyunlarına sahne olan Yeniköy'ün en dikkate değer köşesi de: "içinde Türk-Alman ittifâkının imzalandığı Mısırlı Prens Sait Paşa Yalısı" tespit edilir. Anlatılan tarihî olaylar sebebiyle Yunan ve Roma ile Osmanlı; Osmanlı ile Meşrutiyetçiler'in karşılaştırılması yapılır.

Kazak ve Rus baskınları yüzünden bir savaş mahalli manzarası arzeden dünün Yeniköy halkında, ortak bir korku duygusunun giderek kesafet kazanması, söz konusu olmuştur. Bugün, "son asrın Yeniköy"ü ise, korku ve tehlikeyi arkaya atarak, bir sayfiye şehrine dönüşmüştür.

Sâmiha Hanım'da târih şuûrunu sergileyen bu metin parçası doğrudan doğruya Türk'e seslenir: "Târih parmağını kaldırarak bütün millete birden bağırıyor...geçmişin aynasında halin de geleceğin de istikametini çizecek rehber, benden başkası değildir. Uyanın, uyanın! Bilgiyle, şuurla, imanla, insafla aydınlanmış istikbâl sizi bekliyor!" (BT. 253)

- TARABYA

-Kefelliköy, Kireçburnu-

Bir Rum metrpolidinin hastalığına bu köyün havası şifâ getirdiğinden, sağlık manâsına gelen terapia kelimesinin kasabaya isim olarak verildiği söylentisinden hareketle, önce semtin adlandırılması üzerinde durulur.

Geçmişte bir sayfiye hüviyetine sahip olan bu köy de Yeniköy gibi Rus ve Kazak akınlarına sahne olmuş, yakılıp yıkılmış; XVIII.asır'da devlet aleyhine çalışan komitacı merkezi haline gelmiştir.

Bu mahal, Kırım tarihçesinin anlatıldığı bir risale hüviyeti ile, Yazar'ın kalem meydanı olur. Türk idaresindeki Kırım'ın yapısı yansıtılıp, Sokullu'nun Uzak Şark Türklüğü ile Garp Türklüğü'nü "kültür ve iktisat mübadeleleriyle, bağlama fikriyle Don ve Volga Nehirleri arasında kanal açmak, Hazar Denizi ile Karadeniz'i birleştirme teşebbüsünün Ruslar tarafından baltalanışı suçu Kırım Hanı'na yüklenir. "Tarabya'nın Kefeliköyü de ... O mâmur Kırım'ın kılıç artıklarına kucak açan küçük bir köyceğiz olarak düşünülür.

Kânûnî-i Esâsî'nin ilânı, Tanzimat Dönemi'nin yorumu, Rus-Osmanlı ilişkileri, Paris Muahadesi, 93 Muharebesi, Gazi Osman Paşa'nın Plevne Müdaafası, Kıbrıs'ın, Kars-Ardahan'ın Türkler'e verilinceye kadar İngiltere'ye terk edilmesi, bu bölümde anlatılanların muhtevasını oluşturur; olaylarla ilgili tarihî şahsiyetler de siyâsî hüviyetleri ile tanıtılırlar.

Sonuç; mekândan hareketle, yakın tarih olayları anlatılıp; Türk tarihinin zafer ve mağlubiyet sırları, yükselme ve gerilemeler tenkitçi ve yorumcu bir anlayışla incelenir.

- ORTAKÖY

Bu semtin tarihî mekân olarak tanıtımında : Beşiktaşla Ortaköy, iç içe girmiş bir bütün şeklinde idrâk edilir. İlgili mekân Yazar'a birtakım tarihî şahsiyetlerin portrelerini çizme, bazı tarihi olayları hatırlama imkânı verir. Bunlar Kânûnî Sultan Süleyman, İkinci Sultan Mahmud ve Tanzimat dönemlerinin siyâsî olay ve şahsiyetleridir. Özellikle, Kânûnî Devri İstanbul'unda tarih, "Zamanı aşan bir dönem yaşamıştır" hükmüne ulaşılır. Yazar'ın Tanzimat ve Tanzimatçılar hakkındaki kanaatleride belirtilir.

Zembilî Ali Efendi'den icâzet alan, Sultan'ın danışmanı olarak Ortaköy Tepesi'ndeki mekân kurmuş bulunan, Akşemsettin benzeri bir vazifeyi yerine getiren Müderris Yahya Efendi, bu semtin sembolik şahsiyeti diye tanıtılır.

Sâmiha Ayverdi, bu semtten tatlı bir selamla ayrılır. Bu vedâ tavrı, Boğaziçi'nde Târih Yazarı'nın bu mekâna özel bir sevgi ve saygı duyduğunu gösterir.

Mekânın Yazar üzerinde bıraktığı intibâ veriliyor. Osmanlı Tarihi'nde sahne olduğu olaylar anlatılıyor. Böylece mekânın tarihî portresi dikkatlere sunuluyor.

- TOPHANE

Bu semt Yazar'a Osmanlı İmparatorluğu'nu kuran iradenin özelliklerini ifâde imkânı hazırlarken, mevcut mahaller geçmişe yönelik bir dikkatle anlatılır:

"Bir elinde kılıç, bir elinde kalem, kurduğu imparatorluk haritası üstüne taş taş ördüğü medeniyet âbidelerini, askerî ve siyasî gücü ile de koruyan Fatih Sultan Mehmed, ilimle sanatı hakla hakîkati, kılıcı kadar kalem ile de müdâfaa ve muhâfaza etmesini bilmiştir." (BT. 83) giriş cümlesi ile mekânda bir "âbide adam" imajı yaratılır. Fatih'in karakteri teşpit edilir. Yine tarihî şahsiyetlerden Barbaros Hayrettin Paşa; Piyâle Paşa, Turgut Reis zafer ve karakterleri ile anılırlar.

Fatih'in İstanbul'u feth eder etmez kurduğu bir "tophane" ile bir "topçular kışlası"ndan adını alan Tophane, zaman içinde biraz daha gelişmiş, yeni değerler kazanmış; Çaldıran, Otlukbeli, zaferlerinde payı olan toplar burada imâl edilmiş; geçmişte Tophane Meydanı bir silah deposu olarak değerlendirilmiştir. Nitekim Yazar da, Tophane'yi bir silah deposu olarak dikkatlere sunar: "Her geçen zamanla biraz daha genişleyen Tophâne'yi ve Tophâne Meydanı'nı görenler burasının bir silah sergisine benzediğini ve çeşitli topların yer aldığını söylerler. Çaldıran, Otlukbeli, Mercidâbık, Ridâniye, Mohaç hattâ Aden cenk zaferleriyle Rodos muhâsarasının sehrâ topları, basilikleri hep bu imâlâthânede dökülüp bu meydandan gelip geçmiş korkunç cenk aletleri değil midir?" (BT. 83)

Özellikle bu mekân, Sâmiha Ayverdi'de Osmanlı'nın ünlü deniz paşalarını çağrıştırıp, onların faziletlerinden söz açma gereğini duyurmuştur.

- BEYLERBEYİ

Adını, İmparator Kostantin'in diktirdiği taştan alan Beylerbeyi, İmparatorluğun "inkirâz hikâyesi" dolayısıyle İttihat ve Terâkkî'nin hareketlerine sahne olmuş bir mekân olarak idrak edilir. Bu bölümde, Yazar için Beylerbeyi'ni tanıtmak yalnızca bir çıkış noktasıdır. İmparatorluğun çöküş hikâyesini taşıyan bu mahâl, bir tarih kitabı vasfı ile okuyucunun karşısına çıkarılır. Sokrat'ın savunması gibi Abdülhamid'in savunması yapılır. İttihat ve Terakki'nin tarihî şahsiyetleri tanıtılır.

Semtin karakteristik yapıları mimârî açıdan değil'de tarihî açıdan değerlendirilir; sahne oldukları tarihî olaylarla tanıtılırlar:

İstavroz Sarayı ve bahçesi: Dördüncü Sultan Murad burada dünyaya gelmiştir. Şehzâde Mustafa ile Şehzâde Ahmet, hoca önünde "ilk besmeleyi burada demişlerdir" Besmele töreni, geçmişin hayat tezahürlerinden biri olarak düşünülürse, bu mahallin önemi ortaya çıkmış olur.

İstavroz Sarayı'nın bostancıbaşı riyâsetinde bir heyet tarafından defter edildiği zamandaki eşyâsı, tarihî eşyâ olarak sıralama metodu ile sayılır: "...altunlar, gümüşler, fağfur kâseler, çin porselenleri, kemhalar, halılar, keçeler, hatâî ve hindî yorganlar, leğenler, ibrikler, atlaslar, kadifeler, şallar, şamdanlar, aynalar, gözümüzün önüne serilir." (BT. 356)

Beylerbeyi Sarayı ve bahçesi: "Sultan Abdülaziz, burayı hem kendisi çok sever ve gelip kalır, hem de yabancı misafirleri burada ağırlardı. Kraliçe Eugeie'nin de içinde binbir gece hayâtı yaşadığı kâşâne, işte bu sâhilsaraydı." (BT. 358) cümleleri ile bu yer, Boğaz'ın imtiyazlı köşelerinden biri olarak tanıtılır. Yine aynı sarayın "Türk târihinin müstesnâ ve muhteşem münzevisi bir hükümdara da bir mahkumiyet durağı" olduğu belirtilir.

Sonuç: Kanlar, acılar, karanlıklar, mihnetlerle hatırlanan Beylerbeyi, Meşrutiyeti, İttihat ve Terakkiciler'i günümüze taşıyan ve yakın tarihin loşlukta kalmış bir çok konturlarını aydınlatan bir tarihî mekândır.

- ÇENGELKÖYÜ

"Hey gidi günler hey... Çengeloğlu Tâhir Paşa..." (BT. 351) sözleri ile Yazar'da geçmişe özlemi taşıran bu semtin adlandırılması, çeşitli söylentilere göre verilir: Bizans'ın Protesto'su kendisine bir câmi yaptıran Çengeloğlu Tâhir Paşa'dan kinâne Çengelköy olmuştur. Evliya'ya bakılırsa, Bizans artığı çengeller bulunduğu için ya da çengelçapa denen gemi çengelleri yapıldığından bu ad takılmıştır.

Deryâ kaptanı, Tophâne Muşîri Sadrazam Çengeloğlu Tahir Paşa'yı tarihin yapraklarından günümüze taşıyan bir semt: "Koca Çengeloğlu... Mısır'ı, Cezâyir'i, karış karış gezmiş, deryâ kaptanı olmuş. Merkeze gelmiş Tophâne Müşîri olmuş, vâli olmuş, sadrazam olmuş. Amma ne olsa, hangi mevkiie yükselse hep yiğit, hep cesur, hep mert kalmış görgülü, bilgili adam..." (BT. 351) cümlesi ile sembolik bir kişilik kazanan Tâhir Paşa'nın karakteri verilir.

Navarin Olayı ve Kuleli Vak'ası tarihi olaylar olarak tespit edilirken; ilgili şahsiyetlerin adları da hatırlanır.

Bu semtte iki binâ tarihî yapı olarak tespit edilir : Köçeoğlu Agob'un köşkü: İçinde Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz ve Sultan Vahîdeddin kalmışlardır. Sadullah Paşa Yalısı: Bağdat Valisi Hamdi Paşa, sürgünden affa uğrayışı şerefine bir "meş'ale şenliği ve donanma" yaptığı bu yalının o geceki aydınlığı, Beşiktaş Sarayı'ndan bir yangın zannedilmiştir. Bu yanlış algılanış, mekânla ilgili tatlı bir hatıra olarak tespit edilmiştir.

Sonuç: Mekan, Osmanlı Tarihi'nden iki olaya sahne olan bir mahal olarak verilip, hayat tezahürü çeşitlerinden de "bir meş'ale ve donanma gecesi" anlatılmıştır.

3. İSTANBUL'DA DİNİ HAYAT TEZAHÜRLERİ

- Tekke ve Tarikatlar

İstanbul Geceleri'nin "Üsküdar" semtinin anlatıldığı metin halkasında yer alan "Tekke ve Dergahlar" anlatımı iki ara "Sequence" tan oluşmuştur. Bunu I= I1 + I2 şeklinde förmülleştirebiliriz. I1, yani ilk bölüm dergah ve tekkelerin mekân olarak fonksiyonları: zamanın ölçülerine göre fikir ve imân yobazlığına karşı savaşan bilgi ve irfan ocakları olarak belirtilip "İstanbul'un dört köşesine serpilmiş dergahlar" söz grupuyla sezdirilip konunun kapsamı verilmeye başlanır. Sayma metodu ile Mevlevîlik, Nakşibendi, Halidi, Rifâî, Kadirî gibi tarikatların adları sıralanıp bunlar içinden öncelikle, Rifâîlik'e kaynaklık eden Mevlevîlik hakkında bilgi verilir. İsmail Ankaravî, Sarı Abdullah ve Şeyh Galip anılır. Sonra da söz Rifâî Tarikatı'na getirilir. Burada ilgimizi çeken Üsküdar'ın Rifâîlik'i anlatmak için vesile bir mekân olarak seçilmiş olmasıdır. Bu arada tarikatlar-daki ortak yönleri aksettiren bir törenin cereyan ediş tarzı aktarılır: "Hilafet merasimleri" sırasında mekânın görüntümü anlatılır. Pasif mekâna "Lillâhil Fâtiha." sözü birden bire aktivite kazandırır. Dinî hayat tezahürlerinden "hilâfet merasimi"nin yapılışı ve bu merasimin icrâ edildiği mekânın atmosferi dilin imkânları ile verilir: "Bu hilâfet merasimleri, haftanın muâyyen günlerindeki âyinlerden daha başka bir çeşni taşırdı. Böyle müstesnâ gün ve gecelerde, bütün dervişler ve başka dergâhlardan davetli davetsiz gelen şeyhler, mühipler, misâfirler de hazır bulunurdu. Meydan açılır, şeyh posta geçer, çerağlar uyandırılır, zâkirler, mütribler, şeyhler, dervişler yerlerini alır, yalnız alu bir tarafta, alu bir tarafta uyandırılmamış insan boyu şamdanlar, on iki dervişin elinde durur. Semâhane henüz lâhûtî bir intizârın sessizliği içinde âdeta nefessiz

gibidir. Öyle ki bu bekleyiş, bütün gece hazırlanıp, açmak için güneşin ilk sıcak nefesini bekliyen koncanın intizârına benzer. ....

Nihayet bir nâkib içeri girer şeyhin karşısında niyâz ettikten sonra, taşıp çoşmak için işâret bekleyen kalabalığa :

- Lillâhil Fâtihâ.

Diyerek birinci şamdanı uyandırır..." (İG.170-171) böylece törenin cereyan ediş tarzı verilirken bu törenlerin zamanı hakkında da bilgi edinilmiş olunur. Mekânı dolduran insan kalabalığının en çarpıcı özelliği dinî ve uhrevî bir sesi birlikte terennüm etmeleridir. Mekânın en ilgi çekici eşyası da alev alev yanan uyandırılmış şamdanlardır.

I2 , bir başka ifâde ile ikinci bölümde : Rifâî'lik ile ilgili bir ihyâ gecesi anlatılır. "Bir ihyâ gecesi ne idi, nasıldı, nice idi? cümlesi ile başlıyor, böylece anlatılacakların kapsamı tespit edilmiş oluyor. Soru cümlesi okuyucuya yöneltilmiştir. Bu yüzden "İhyâ gecesi" nin tecessüm ettirilmesin de bir "sebeb-i nizam"ın varlığından söz edilebilir. Sonuçta Sâmiha Ayverdi, bu soru cümlesini her bakımdan karşılayacak açıklamalara girişiyor. Bu açıklamalarla vazifeli satırlar, bakış açısı sahibinin mekâna ait dikkatlerini gözler önüne serip, okuyucu bu "ihyâ gecesi"ni yazarı tarafından yaşandığına kesinlikle kanaat getirecek tarzda kavrıyor. Önce mekân hakkında bilgi verilip, ayin başlamadan tekkenin görünüşü üzerinde duruluyor. Tekke ve dergahlarda sürdürülen hayat tarzı ve mahallin görünüşü ile ilgili tespitlerin hem yaşayan hem de müşahade edene has bir dikkatle sergilenip, anlatıldığı görülür. "ben" in anlattığı konu "bir ihyâ gecesi" anlam biriminin çekirdek durumunda olduğunu, etrafındakilerin onu çeşitli bakımlardan tamamladığını söyleyebiliriz. Ne var ki bu anlatılanlar için okuyucu yazar arasında bir référante birliğinin her zaman için gerekli olması mümkün olmayabilir.

Birinci bölümdeki tahkiye unsurunun bu bölümde de devam ettiği görülür. I1 de verilen bilgilerin II2 için bir hazırlık niteliğinde olduğu söylenebilir; bu bölümde anlatılanlara birdenbire bir sınır çizilir: Rifâî'lik'te bir mertebe aşaması, yaşanmışlığın dikkatleri ile anlatılır. Dikkat "İhyâ gecesi" üzerinde yoğunlaştırılmıştır. Bu durumda, genelden özele doğru giden bir anlatım söz konusudur.

Tekke ve dergah bir grup insanın faaliyeti için sahne vazifesi görmesi sebebiyle metinde yer almaktadır. Bu insanların faaliyet tarzları ile mekânın aslî özellikleri arasında benzeşme vardır. İşte bu durum bir sanatçıya malzeme olacak niteliktedir. Öyle ise

denilebilir ki mekâna ait özellikler, bir san'atçı dikkati ile tespit edilmiş ve dilin ifâde imkânlarından yararlanılarak dikkatlere sunulmuştur.

Tekkenin cemiyet ve ferde hizmetleri de değişik cümlelerle tekrar edilir: "Ruh bozukluklarına karşı maddî bir çâre olarak dünyânın medenî ülkelerinde açılan psikaniliz hücreleri, acaba bir ihya gecesinin insanoğlunun imkân verişi nispetinde ne ölçüde vasıl olabilmiştir?.....Öyle ki bu uyanış, bu intikal, bu yeniden doğuşu, şahsiyet üstünde hiçbir zorlama ve tazyik yapmaksızın, bir mûsikî, şiir, raks ve belâgat âhengi içinde kendisine yaptırıyor ve kendi iradesinden istifâde ediyordu." (İG. 177-178) Böylece de metin uzatılmış olur. Yani yazının dışındaki şartlar onun yapısına etki eder. "sequance" arası münasebetler tedâi vasıtası ile sağlanır.

İlgili bölümün sonunda dergahların dünü bugünü karşılaştırılıp, dergahların günümüzde hayat unsurunu kaybetip hâtıraya intikâl ettikleri yargısına ulaşılır.

Geleneklerin oluşmasında tekkelerin rolü tespit edilir: Boğaziçi'nde Tarih'in Bebek semtini anlatan bölümünde Durmuş Bey Tekkesi ile bir geleneğin oluşumu birlikte verilir. "Kayalar Mezarlığı" diye anılan bu mevkide, bir de Durmuş Dede tekkesi vardı. Ak Kirmanlı bir veli olan Durmuş Dede, memleketinden İstanbul'a gelerek, kayalar Tekkesi Şeyhi Ali Baba'nın terbiyesine girmiştir.

Memleketin belli başlı ailelerinden ve sevilip sayılan simâlarından olan Durmuş Dede'nin bulunduğu yeri öğrenen Ak Kirmanlı gemiciler, memleketlerinin bu namlı büyüğün bulunduğu sâhile yaklaşarak, İstanbul'a getirdikleri zâhire ve odunlardan kendisine hediye eder ve dûasının isterlermiş. Dede, 1642 de vefât etmiş ve Ak Kirman da çoktan düşman eline geçmiş olmasına rağmen son elli beş altmış sene evveline kadar bu âdet devâm ederek, Karedeniz'den gelen gemilerin Rumeli sâhilinin bu noktasına erzak ve odun bırakma an'anesi yürüyüp gitmiştir." (208)

Boğaziçi'nde Tarih'in Cihangir bölümünde ise, Halveti tarikatından Şeyh Hasan Burhaneddin Cihangirî'nin tevhid sesleri ile birleştirilerek meydana getirdiği "Eyyam ola yel ese" bestesinin gemici ağzında nasıl vird-i zeban haline geldiğini; bu besteyi dervişler ile beraber Cihangir tepesinden nasıl tevhide başladığı anlatılır. Cihangir zikri bahane edilerek diğer metinlerde olduğu gibi tekkenin fonksiyonu yeniden gündeme getirilir. Tekke denen mekânın "dîni bilfiil yaşayan insanların karargâhı" olduğu tespit edilir. Taassubun karşısında yer alan tekkelerin hizmeti güzel sanatlar açısından değerlendirilir: "Meselâ, mûsikiyi kapısından içeri sokmayan taasuba karşı tekke, insan gönlünü yıkayıp pîr-ü pâk edecek

vecidli ibâdetin içine, şiiri de, musikiyi'de, güzel sesi de kabûl ettikten başka, zikr ve semâ dediği ritmik hareketleri almak suretiyle ilâhileştirdiği raksa da yer vermiş oluyordu." (BT. 127-128)

- Câmi ve Külliyeler

Türk İstanbul'un karakteristik görünümünü oluşturan başlıca özelliğin, şehri, büyük küçük dinî-millî merkezler etrafında toplayan site fikri olduğu tespit edilip; sayma metodundan hareketle: câmi, mescid, imâret, han, hamam, tekke, medrese, çeşme, meydan, çınar, bahçeler içindeki evler, konaklar, saraylar ile, her semtin, her mahallenin birliktelik yansıttığı bir kültür ve medeniyetten kaynaklanan millî ruhun kendisi olduğu dikkatlere sunulur.

Site fikri ile inşâ edilmiş olan külliyeler; yapanın, yaptıranın yanında simgeci bir anlayışla, kollektif bir çaba ve şuûrun bir temsilcisi olarak görülür: "Ne ki, her uzvu birbirine kenetli, birbirini tutan bir cemiyetin müşterek faâliyetinin müşterek duygu, nizam ve imânın işbirliği ve yekpâre âhengidir ki mimâr, usta, kalfa, taşçı çinici, oymacı, hattat, müzehhip, bir müşterek ve yekpâre medeniyet külçesinden şahsiyetini ve hissesini bulmuş sembollerdir." (TTOA. c.I, 379-380)

Yazar'ca, Osmanlı evkâf ve hayrâtının içinde en dikkate şeyân olan İstanbul külliyeleridir. Sultanların İslam'a ve cemiyete hizmet yolunda çabalarının bir temsilcisi olması dolayısiyle mimârî eserler arasında külliyeler, özellikle de bu manzumelerde merkezî kıymet, ibâdethâne bölümü ile câmiler yer alırlar. Câmii ortasına alan külliyede: medrese, kütüphane, misafirhane, aşhane, mumhane, şifahane, tâbbane ve kervansarayların fonksiyonu "cemiyet hayatını canlı bir uzviyet hâline getirmesi" diye yorumlanır. Büyük şehir câmilerinin birçoklarında ve devlet adamlarının siyâsî işlerini görüşmek için özel hücrelere sahip olduğu da belirtilir.

Sâmiha Ayverdi, dinî mahallerin tarihi hakkında okuyucularına bilgi vererek, onları ilgili külliye ya da câmi hakkındaki bilgilerini zenginleştirir. Bunda yazar ile okuyucu arasında bir référante birliğinin var olması gerektiği düşünülebilir. Belirli bir mimari eserden bahsedilir; adı verilen külliyeler: Kılıç Ali Paşa Külliyesi, Yahya Efendi Külliyesi, Süleymaniye Külliyesi...şeklinde sıralanırlar. Adları sayılan câmiler: Boğaziçi'nde Tarih'in dinî mekân olarak idrak edilen Üsküdar bölümünde, bu semtin câmileri yaptıranların adları ile birlikte anılırlar. Bunlardan büyük olanlar: Atik Vâlide Câmii... Vâlide-i Cedid

Emetullah Câmii... Selimiye Câmii...İhsaniye Câmii.. küçük camiler: Şeyh Nasuhî, Doğancılar, Ahmediye, Kaptanpaşa, Tekkeci, Paşalimanı, Lavutpaşa, Süleymanpaşa, Toygar Hamza, Solak Sinan Câmileri"dir.

Boğaziçi'nde Tarih Yazarı, Beykoz semtini tanıtırken de, Beykoz Câmii'ni kurucusu ile birlikte hatırlar.

Dinî hayat tezahürlerinin yaşandığı bu mahallerin manzumeler içindeki yerleri de belirtilir: "O devirlerde ibâdethane demek, içtimâî hayâtı bütünüyle düşünüp cevaplandıran bir manzûmenin şah beyiti -demekti Câmii merkez alan bir zihniyetin ifâdesi olarak yardımcı binalarla içtimâî ihtiyaçları karşılayan bu tamamlayıcı müesseseler medrese, hastahâne, misâfirhâne, aşhâne, kütüphâne, çeşme, hamam, sebil gibi el birliği ile kütle emrinde hizmet ederlerdi." (BT. 388)

Bunlardan Beyazit Câmii ile Süleymâniye'nin nasıl tanıtıldıklarını görelim:

İbrahim Efe'ndi Konağı'nın "Ramazan ve İbrahim Efendi Konağı" pasajında önce evlerde ramazan hazırladığı anlatılıp, sonra, Ramazan'a giriş ve iftar sonları, sahura kadar gönlünce ve hoşça bir zaman geçirmek için halkın çeşitli mahallere dağılımı hakkında bilgi verilirken, bir grup insanın yatsı ezanı okunur okunmaz terafih hazırlığına başladıkları, bunlardan bazılarının da câmilere gittikleri tespit edilir.

"Eski insanlar namazlarını vaktinde ve bilhassa cemaatle kılmaya dikkat ve itinâ gösterirlerdi." cümlesinden sonra câmilerin fonksiyonu belirtilir. Eski insanlardaki cemiyet ruhunu güçlendiren bir mahal olarak câmi; aynı zamanda insan ruhunu hürriyete kavuşturan bir psikolojik ortam diye de nitelendirilir.

Ramazanda İstanbul'un hemen her konağının bir köşesinin mescit haline konulduğu tespitinden giderek, bu dinî hayatın yaşandığı ayda İstanbul'un bütün olarak dinî aksettiren kutsal bir mekân görüntümüne büründüğü sonucuna ulaşılabilir. Ramazan'da renkil bir dinî hayat yaşayan İstanbullu'nun ilgi alanlarından biri, mahyacılık, anlatılır. Mahyacılığın tarihçesi verilip, Ramazan gecelerinde minâreler arasına gerilen mahyaların süslü, renkli görüntümleri tasvir edilip, ünlü mahyacıların adları anılır; mahyacılık sanatının nasıl icrâ edildiği anlatılır.

Beyazıt Câmii ve Külliyesi

Boğaziçi'nde Târih yazarı, Beyazit Câmii Avlusu'nda Ramazan Sergisi alt bölümünde, câmi avlusunda Ramazandan açılan sergiyi vesile ederek, Beyazıt Külliyesi'nin genel

görünümünü bir figür olarak okuyucunun gözleri önünde canlandırır.

"Etraflarını vekarları, ciddiyetleri ve kudretli şahsiyetleriyle idare eden kimseler gibi, şehrin merkez yerine kurulup oturmuş olan Beyazit Külliyesi'de, sanki beldenin bir eski ceddi, gün görmüş, eyyâm sürmüş bir kadîm âşinâsı, bir yar-ı vefâkârı idi. Bilhassa cami, Ramazan aylarında, soluk alır gibi her kapısından yüzlerce insanı alıp verir, doldurup boşaltır ve sanki bu suretle de yaşama gücünü sağlamış olurdu.

Gene Ramazan aylarında bu pederşâhî âbidenin avlusu, revnaklarının altında kurulmuş sergiler ve sergilerde teşhir edilen yerli mamûl ve mahsulleriyle dolup taşardı." (107)

İlgili câminin sürekli olan "ibâdetedilin yer" fonksiyonu yanında yüklendiği geçici fonksiyonlar da gündeme getirilir: Bu mekânın avlusu, Ramazanda, hem bir alış-veriş mahalli durumuna gelmiş, hem de iftara yakın saatlerde bir zevk ve oyalanma yeri olmuştur. İktibas ve yorumlarımızda da görüldüğü gibi Beyazit Câmii, dünün Ramazanları'nda görünümü ve fonksiyonu değişen aktiviteye sahip bir mekândır. Dinî hayatın yaşandığı bu "Pederşahî âbide"nin avlusundaki yerli rengi aksettiren Ramazan sergisi tasvir edilmeden önce câmi, külliyesi ile birlikte genel görünüşü denotative bir mânâyı verecek şekilde dikkatlere sunulur. Bizce bu câminin seçiliş sebebi de Ramazan'dan Ramazan'a fonksiyonunun yeni mânalar kazanması olsa gerek.

Süleymâniye Câmii ve Külliyesi

Süleymâniye Câmii ve Külliyesi'nin anlatımı hem İbrahim Efendi Konağı'nda hem de İstanbul Geceleri'nde yer aldığı için, biz bu mahalli her iki esere göre ayrı ayrı değerlendirmeğe çalışacağız.

İbrahim Efendi Konağı'na Göre Süleymâniye

"İbrahim Efendi Konağı"nın "Bayram Namazı" metin halkasında ara parçalarından birinde, Bayram sabahları mahalle bekçisinin halkı ibâdet etmeye çağıran davul eşliğinde okuduğu:

Bu sabahın ayazına
Kalkın Hakkın niyâzına
Abdest alın ey komşular

Buyurun sabah namâzına" Ramazan mânisi ile ibâdet zamanı sezdirilir. "İbrahim Efendi, Bayram Namazlarını ekseriye Süleymâniye Câmiinde kılardı." cümlesi ile bir

sequence başlatılır. Bu cümle ile mekânın seçiliş sebebi de açıklanmış olur. İbrahim Efendi kendisini çeyrek adım arkadan takip eden damatları ve arkadan gelen ağaları ile birlikte Bozdoğan Kemeri'nden geçerek Süleymâniye'ye giden yokuşu âheste âheste çıkışları görüntülenerek; Süleymâniye'de dinî hayatın bir dilimini yaşayacak olan bir grup halkın mahalle doğru gidişi tasvir edilir: "Sabahın bu erken saatinde her koldan câmiye doğru akan sessiz, vekarlı bir kalabalık ise, sanki otuz günlük açlık terbiyesiyle, kaba, hayvânî ve kılıçlı tarafları törpülenmiş bir muhasebe ve murâkabe havası içinde, gittikçe büyür ve hepsi birden, Sinan'ın islâm imânı ile Türk rûhunu müşterek bir plân üstünde tefsir edip şâhikalaşturdığı Süleymâniye mûcizesinden içeri girerlerdi." (122) takiben söz Sinan'a getirilir. "Sinan mâbedi, san'at için yapmamış, sırf Allah'a ibâdet ve kulluk etmek, gemilerdeki pusulalar gibi, yollarını şaşırmaktan korkanlara istikâmet, ümit ve yaşama şevki vermek isteyen bir anlayıştan hareket ederek yapmıştır." (123-124) cümlesini müteakip Mimar Sinan'ın Osmanlı mimarî tarihindeki yeri ve önemi üzerinde durulup, Sinan'ın bu mâbedi inşâ gayesi gösterilmiş olur. Bu durumda biz, İslâm imânı ile Türk ruhunun bir temsilcisi olduğu için Süleymaniye, Yazar tarafından seçilmiştir, yargısına ulaşabiliriz. Süleymaniye bir mucize olarak kavranır. Câminin mimarî özellikleri ile birlikte Süyelmâniye'nin den otative mânâsı verilir: "Bayram sabahı evlerinin içinden genç, yaşlı hattâ çocuk, ne kadar erkek varsa, bir mıknatıs gibi çekip mahramiyeti içine toplayan Süleymaniye, sanki muayyen bir cemaat için değil de, bütün dünyâ mü'minlerinin melcei, bütün islâm âleminin sığınağı ve tapınağı olmak karakıyla âbideleşmişti.

Tek inançda birleşmek, tek fikri desteklemek ister gibi, merkez kubbenin etrâfını saran yarım ve kenar kubbeler, göz göz olmuş gönüller misâli, renkler, ışıklar saçan pencereler; ..." İktibasta da görüldüğü gibi bu mânâ, Süleymâniye'nin *Tevhid* bildirisini aksettiren bir mekân oluşudur. Mimârî bir dikkatle Süleymaniye, kendisini oluşturan parçalardan hareketle bir sistem olarak kavranıp tasvir edilirken; yanı başındaki Hurrem Sultan Türbesi sebebiyle Sâmiha Hanım'a bir gönül yanığı verir: "Yalnız şu eşsiz manzume içinde göze batan bir diken, bu cennet köşesine sığınmış bir şom durak vardı: Hürrem Sultan Türbesi." (125)

İstanbul Geceleri'nde Süleymaniye

İstanbul Geceleri Yazarı, Süleymaniye bölümünde Süleymaniye denen dinî mahalli, estetik bir görüntü biçiminde dikkatlere sunarken, O'nu İstanbul'u temsil eden ve bir dâvânın simgesi olarak idrak eder: Böylece de neden Süleymaniye'yi seçmiş olduğunu da belirtmiş

olur: "Akşam vakti güneş, batmaya yaklaşıp da altın parmaklıklarını bulutların saçlarına soktu mu, Süyelmâniye âbidesi de, bütün gün, içinde kavrulduğu ateşten elbisesini çıkarıp akşamın mor ve yumuşak kaftanını giyer. Bu saatlerde onun muhteşem vücudu o kadar heybetlidir ki, aşkı ile alâkası olmayan, her şeye yabancılık duyan sevdalı edâsıyla dünyâdan el etek çekip mânâlı bir sükuna gömülür.

İstanbul'un bağrından fışkırmış, bu toprağın, bu suyun, bu havanın ve ölçüsüz bir dehâ ve zevkin infilâkı olan bu dilsiz Şark sultanı, yere gömülüşünün üstünden asırlar geçtikten sonra bile boy atmakta devâm eden, biraz daha köpüren ve yeni yeni gelişmeler gösteren bir tohummuş gibi, kocamayan dâvâsını dilsiz dili ile gözlerimizin önüne serer." (İG. 52) Dikkat sesle ilgili ezanda yoğunlaştırılır. Ezanın yorumu da ibâdet eden halkın duyduğu bedi î ve dinî haz ile birlikte tespit edilir: "Akşam ezanını Tiryaki Çarşısı'nın kahvelerinde bekleyerek birbirleriyle yârenlik eden küme küme, sınıf sınıf halk, onun kurşundan deriye bürünmüş kubbesi altına koşmak için, lâfzı ile mânâmıza, mûsikîsi ile maddemize seslenen dâvetçinin çağrışımı bekler." (İG. 53)

Süleymaniye dinî bir şölen yeri olarak yorumlanırken, ezan da bu şölenin davetçisidir. Ezan lâfz ile müsikinin sentezidir ki, lâfz ile insanın mânâsına, musiki ile de maddesine seslenir. Dinî hayat tezahürünün icra edildiği zamanlarda ibâdethânenin sitatik bir havaya bürünüşü anlatılır. Bu mekânın, birbirine zıt temsili kişileri bir araya getirişi dikkatlere sunulur. Bu kişiler: âbid ile âşık şeklinde özelleştirilir: "Minareler, fikir ayrılıklarını sükûnla seyredici şaşmazlar misillû, dâimâ aynı terâne ile dile gelip, bekleşen halk, üstlerine abanan kubbelerin altına toplandığı zaman da, câmi, kalabalık cemâatiyle için için kaynaşmasına rağmen, yürek dağını gönlünde gizlemeyi bilen bir âşık kadar sâkin, heybetli istiğrakına dalardı.

Bu kubbelirin altına kimler dolup boşalmaz? Cenneti göklerin üstünde, cehennemi ise yedi kat yerin altında sanan ve birine erişmek, ötekinden de yakasını kurtarmak için hazin hazin telâşlanan âbid, bunların ikisinin de yeryüzünde, hayır hayır kendi gönlünde olduğunu kabûl etmiş âşıkla aynı safta durur, aynı zemine secde eder, fakat aralarında hayatla ölüm kadar gayrılık vardı." (İG. 53) Câminin fonksiyonu da ayrılık ve gayrılık çekişmelerinin uyuşma ve yatışma temrinlerinin yaptığı bir talim meydanı olarak gösterilir.

Sonuç: Yazar anlatıcı, eserlerinin camilerden söz açan bölümlerinde genellikle bu mabetlerdeki dinî hayat tezahürlerini görüntüleyerek onların fonksiyonlarından, simgeleşen den-otative anlamlarından, bulundukları semt ve bir sitem olarak görünüşlerinden, yapan ve

yapıranların adlarından bahseder. Binanın mimârî ve den otative manaları ile kesafet kazanan kendi duygularını da sergiler. Dinî zevk de tespit edilir. İbadethânenin inşasına imkân veren düşünce, yani: "Neden bu câmi?" sonra ibâdethânenin hakkında düşündükleri ve bildikleri; yapılış sebepleri ki, böylece, dine hizmet ve başka düşüncelerin benzer eserlerin inşasına sebep olduğu sezdirilir. Dikkat mahallin genel görünümü; ibâdete çağıran ses ve ibâdete giden halk üzerinde yoğunlaştırılır. Özet olarak:

1. Mimârî eserin yapılış sebebi,
2. Eserin bulunduğu yer,
3. Mimârî ve târihî bilgi,
4. Sitatik mekândan söz açma ve mekâna aktivite kazandıran unsurların anlatımı,
5. Eserin genel olarak parçaları ya da müştemilatı.

Şeklinde sıralayabileceğimiz müşahhas veriler yanında bir de:

1. "Ben"in duyguları yani Sâmiha Hanım'ın duyguları,
2. "Ben"in düşünceleri, diyebileceğimiz mücerret veriler ilgili tanıtma ve anlatımlarda stoff olarak kullanılmışlardır. Anlatım ve tanıtmalarda fazla motif değişmesi görülmez. Yazar anlatıcı, dış dünyâde var olanlardan yaptığı bir seçimi, kavram ve kelimelerin hazırla dığı tedai imkânlarından yararlanarak dikkatlere sunar. Bu arada tarihi bilgi de vererek anlatılanları zenginleştirir. Anlatımın en dikkate şayan noktası, diğer konuların da anlatımında olduğu gibi temel anlam (connotatif) ın yanında bir de yan anlam (denotative)a yer verilmesidir.

4. EĞELENCE VE ŞENLİKLERİN DÜZENLENDİĞİ YERLER

Sâmiha Ayverdi, sosyal tarih niteliği taşıyan eserlerinde maddî ve özel hayat materyalinden eğlence ve şenlikler ile bunların mahalleri konusunda da geniş yer ayırmıştır. Şenliklerin türleri, cereyan ediş tarzları, mekânları hakkında oldukça geniş bilgi verilir:

Eğlence ve şenlikleri Eski İstanbul'da yaşanan hayat tezahürleri olarak düşündüğümüzden, bu hayat tezahürlerini, sahnelediği mahaller, cereyan ediş tarzları, toplumun kesimlerine hitap edişleri ve fonksiyonlarına göre sınıflandırabiliriz:

I. Saray Eğlenceleri
  a) Sûr-i Hümayunlar
  b) Cereğan Eğlenceleri
  c) Bir zafer kazanılması
  d) Bir kalenin düşmandan ele geçirilmesi
II. Azınlıkların eğlenceleri
III. Dinî Günlerde Yapılan Eğlenceler
  a) Ramazan Gecelerinde Yapılan Eğlenceler
  b) Dinî Bayram Eğlenceleri
IV. Sivil Halk Eğlenceleri
  a) Şehir Düğünleri
  b) Köy düğünleri
V. Türk Temâşa Sanatı
  a) Temâşa Yerleri ve Tiyatro
  b) Türk Halk Temâşasına Sahne Olan Yerler
  c) Tülûat Tiyatroları ve Direklerarası
  ç) Avrupai Tarz Tiyatrolar
VI. Mesire ve Sayfiyeler

İstanbul Geceleri'nin Çırpıcı semtini anlatan bölümünde Yazar, Ayazpaşa, Tophâne, Beşiktaş ve Fındıklı sırtları ve sahilleri ile bunlardan: Beşiktaş Bahçesi, Çırağan Kasrı, Sâdabâd Kasrı ve Silâhtarağa mesîresi; Küçüksu, Göksu, Kalender, Sarıyer...gibi eğlence yerleri ile mesire adlarını sıralama metodu ile verir ve bu vesile ile de ilgili mesirelerin bugünü ile ilgili yorum ve tespiti yapılır: "... bunlar, ölmüş bir bedenin ismi verilmiş, fakat mîzaç ve fikirlerinin vârisi olamamış torunları edâsı ile, yeni zıt bir hava içinde (dirler)"

Eğlence sebepleri olarak da, bir bayram, bir tatil, bir ramazan, bir y ıldönümü... şeklinde sıralanır. Eğlence mekânlarının tanıtılmasında önce statik mekân tespit edilir; eğlenceler hakkında kanaat sahibi olunur; Eğlenen topluluklar hakkında bilgi verilir. Bunlar seyirci ya da oyuncuların görünüşleri, mensup oldukları içtimâî topluluklar; kadın erkek alâkası çevresinde meydana gelen kimi ilişkilerdir.

Gerçekte Sâmiha Ayverdi anlattıkları ile Osmanlı devirlerinin İstanbul'daki içtimâî

hayatını tespit eder. Devirler boyu süren İstanbul şenliklerinin temelinin atılışı ve orjini de dikkatlere sunulur: "Fetih ve zafer tebriklerini kabul ederken, başardığı büyük işte yardımcılarının hakkını unutmayan padişah "Şühedâya rahmet-i rahman, gazilere şeref ü şan, tebeama fahr-ü şükran" demek suretiyle bütün yardımcılarına lâyık oldukları ihtiram ve şükrânı îfâ etmekle berâber, bunu maddî plânda teyîd etmekte gecikmeyerek "bir fetih ziyâfeti ve zafer şenliği tertip edilmesini emretmiştir." (EMDİF. 136) Fethi müteâkip yapılan bu şenliğin mekânı da Ok Meydanı'dır ki, bu ilk şenlik Yahya Kemâl'in OK manzumesinin de ilham kaynağı olmuştur.

Eğlence ve şenlikler konusunda Sâmiha Hanım'ın tespitlerin şöyle sıralayabiliriz: yer, zaman, eğlencenin türü, eğlenenler, oyuncular...

İlgili konuyu İstanbul'un semtlerine göre inceleyelim:

- FINDIKLI

Bahçeleri, çarşı pazar ile ün yapmış bir semt olarak tanıtılıp; özellikle Ebussud Efendi Bahçesi ve Fındıklı Bahçesine dikkatler çekilir. Ebussuud Bahçesinin fonksiyonu Fransız seferinin gezinti yeri olması ile belirtilir.

Mekân vesile edilerek, saray eğlencelerinden Sûr-i Hümayun türlerinden bir sünnet düğünü töreni anlatılır: Sûr-i Hümayunlar, bir kitle eğlencesi olduğu kadar, Osmanlı İmparatorluğu'nun varlık ve ihtişamını gösteren bir görünüş ve gösteriş vesilesi olarak dikkatlere sunulur: "Sûr-i Hümâyun eğlenceleri, yalnız gülüp söylemekten, zevk ve safâ içinde bir hoşça vakit geçirmekten ibâret değildi. Halk, içinde hamâsı heyecan olan bir nev'i zafer neş'esini yudum yudum içecek oyunlara bilhassa ihtiyaç duyar, onun için de çok rağbet ederdi." (TTOA. c.II. 373-374) Böylece ilgili eğlencemlerin fonksiyonu belirtildikten sonra, eğlence ve şenlikler vesile edilerek, Osmanlı Devleti'nin teşkilatçı yapısı vurgulanır. Verilyen bilgilerden Ok Meydanı'nın bir eğlence mekânı olduğunu öğreniriz. Ayrıca, Osmanlı şenliklerinin gerekçelerini, yerini hazırlanışını, düzenini, bunların yanında hangi öğelerden oluştuğunu, nasıl bir program içinde yürüttüldüğünü de öğrenmiş oluruz. Saray erkânı ve İstanbul halkının birlikte eğlendikleri bu şenlikler Osmanlı kültür târihinin bir kesitini vermesi bakımından önemlidir. Çünkü ilgili şenlikler bu çağların Türk teknolojisini, toplum yapısını, siyâsî ve ekonomik etkinliklerini ve sanatlarını göstermesi bakımından de değer taşımaktadır. Ayrıca mekânda cereyan eden hayat ve tezahürlerinden biri

olması açısından da önem arzeder.

Şimdi Sûr-i Hümayunlardan birinin anlatımındaki plândan giderek düğünün cereyan ediş tarzını tespit edelim. Düğün III. Sultan Mehmed'in sünnet törenidir. Plan, düğünün cereyan ediş tarzı istikametindedir.

1. Düğün tarihi iki yıl evvelden kararlaştırılıp, tertip heyetinin tespiti yapılır. Düğünden bir yıl evvel civar memleketlere davetiyeler gönderilir.

2. Düğün mekânını belirleniip, seyyar bir şehir kuracak tarzda hazırlıklara başlanır; Otağ-ı Hümayun, köşkler, sayvanlar ve sayısız çadırlar kurulur.

3. İki hafta ile iki aya yakın süre içerisinde devam edecek olan düğünün başlatılması:

a- Cenk oyunlarının oynanması;

b- Şehzâdenin ortaya çıkışı;

c- Esnaf alaylarının geçit resmi;

d- Sefirlerin elçileri vasıtası ile hediyelerinin takdimi; ve şehzâdeye diğer hediyelerin verilişi;

e- Oyun kollarının geçit resmi;

f- Padişahın erkânı ile düğün mahalline gelip yerini alması.

Osmanlı yaşayış tarzının bir yönü ile ifâdesi olan bu düğünlerde," Sûr-i Hümayun'a katılan şehzâde portreleri çizilir, esnaf ve oyuncu kesiminin renkli resmi geçidi yansıtılır. Bu bölümde bir dikkatle karşılaşınız. Bu, yükselme devrinin zaferlerinin yerini duraklama devrinde sanat ve sahne hayatına terketmiş olmasıdır.

- BEŞİKTAŞ

Şiir ve sanat havasının estiği, tâ fetihle temel taşı atılan Beşiktaş, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın Fatih devri büyüklerinden Tuzcubaşı Tuz Baba'nın kabrıyle Türkleşme yolunda toprağın ilk tapusunu elde etmiş; Süleymaniye külliyatını bağrında barındıran, olumlu olarak algılanan kutsal bir vatan parçası; III. Sultan Selim'in vatan ufuklarını süsleyen bestelerin esin kaynağı...

III. Sultan Ahmet'le Damat İbrahim Paşa'nın birlikte gülüp eğlendikleri Beşiktaş Sarayı, Çırağan Sahil Sarayı Boğaz sahillerine bakan en önemli eğlence mekânlarıdır.

Beşiktaş'ta üç eğlence türü hakkında bilgi verilir:

1. Sûr-i Hümayun eğlenceleri,

2. Çereğan Eğlenceleri,

3. Lâle Şenlikleri.

Mekân vesile edilerek Çocuk Fatma Sultan'ın Silahtar Ali Paşa ile nikah ve nişan merasimleri anlatılır. Bu anlatımdan giderek plânı çıkaralım: 1. Hediyelerin sofa köşelerinde sergilenmesi; 2: Cihaz alayının geçişi, halkın temaşası; 3. Topkapı Sarayı'nda nikah merasiminin yapılışı.

Mesire safalarından sonra halkın birlikte eğlendiği Çereğan safalarının planı: 1. Ay ışığında yapılan Çırağan eğlencesinin ilk safhası: Üzerlerinde mumlar yanan kaplumbağaların tarhların arasında dolaşması, denize bırakılan binlerce midye kabuğu içinde yanan mum fitilleri ile Boğaz sularının yanıp tutuşan bir görünüme bürünmesi; 2. Bahçenin çiçekli yollarında kurulan küçük minyatür dükkanlarda, altın, gümüş, fildişi, billûr porselen eşyâ ile kıymetli kumaşların satışa arzedilmesi; saray mensuplarının bu dükkanlardan alış veriş etmeleri; 3. Ses ve raks sahneleri ki, Çereğan eğlencelerinin renk ve kotusu tespit edilirler. Bu arada eğlencelerin zamanını da öğrenmiş oluruz.

"Erişti Nevbahâr eyyâmı âçıldı gül ü gülşen
Çereğan vakti geldi lâlezârın dîdesi rûşen
Çemenler döndü rûy-î yâre reng-î lâle ve gülden
Çereğan vakti geldi lâlezârın dîdesi rûşen" (BT. 146) 4. Helva sohbetleri: O devirlerin kadını dış giyimleriyle birlikte tanıtılıp, birkaç ana çizgi ve renkle söz tüvaline aktarılır.

Bu eğlence mekânı tanıtılırken ilginç kuruluşların adlarını öğreniriz: "... İhtikârı önlemek üzere hükümet, lâle tacirlerini sıkı bir kontrol altında tutuyor ve Şeyh Mehmed Lâlezar'ı "Ser Şükûfeci" ünvanıyla, lâle alım satımını teftîş ve mürâkâbe altında bulunduruyordu. "Ayrıca lâle cinslerini muâyene etmek ve efsafını tayin ederek isimlendirmek gibi hususları nezâret altında bulundurmak üzere bir "Çiçek Encümeni Dânişi" vardı. Yazar mekânı süsleyen lâlelerin isimlerini sıralama metodu ile sayarak geçmişten bir demet lâle sunar.

İlgili anlatımlarda eğlence mekânının tesviri okuyucuların gözleri önünde tecessüm ettirilir. Mekânın fonksiyonu da Fındıklı'da olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun teşkilatçı yapısını gösterip, şifahi kültürün bir yanı olan gelenek ve göreneklerin uygulanışının görüntülenmesidir. Statik mekânın aktif görüntüleri bu metin halkasında güçlü bir biçimde sergilenmiştir.

- ANADOLU HİSARI

Tarihî görünümü ile birlikte dikkatlere sunulan bu mekân, mesire ve sayfiye diye tanıtılır. Şehzâdebaşı ve Çamlıca gibi bu semtde Sâmiha Hanım'ın çocukluğunun sayfiye hayatını yaşadığı bir yer olması sebebiyle değer kazanır. Buranın tarihî mekan olarak özelliği, tarihin imtiyazlı bir anının, fetih anının, seyircisi olmasıdır.

Korular bağları, su başları ile ünlü Kanlıca'nın ruhu, en can alıcı noktası, aşk ile nikâhı kıyılmış olan Körfez, birden bire semtin özeti olarak okuyucunun karşısına çıkarılır. Boğaziçi senfonisi denilebilecek mehtap âlemleri bu yerin en renkli tabloları diye tespit edilir.

Sultanların mesiresi Göksu, Küçüksu; Eylül ayının sonunda Ortadoksların kitle halinde uğrak yeri olan "Panaiya Ayazması" semtin en gözde yerleridir. "İstanbul'u avlamış bir tuzak" şeklinde gösterilen "gözleri ve gönülleri yakalayıp kendine bağlayan iki ökse, Göksu ve Küçüksu"da yapılan mehtap eğlencelerinin hatırlanmasına sebep olan Anadolu Hisarı, hükümdarların da beğenisini kazanmıştır. İlgili yerler için söylenen mısralarla bu yerlerin değer ve önemi belirtilir:

"Küçüksu, bir büyük nüzhetgeh-î hân-î safâ oldu

Gönül ne Göksu'ya mâil ne Sâriyâr'e gider

Sipâh-ı gamdan emin olmaya Hisâr'a gider" (BT. 353) Bu mısralar bize, devrin şâirlerinden Mehmed Rasih Efendi ile Dördüncü Sultan Murad'ın bu yerlerle ilgili dikkatlerini vermesi bakımından bir değer ifâde ederler.

İstanbul'un bu eğlence mekânı, mimarî yapıları, bağları, bostanları, bostan kuyuları, değirmenleri ile tipik bir Boğaziçi köyü görüntümünde tanıtılır.

Bu semtte dikkat çeken Göksu'yun, kadın güzelliğini, kadın ihtişâmını mihraklaştıran merkezlerin başında sayılmasıdır. Derede kürek çekmelerden izler yakalayan Yazar, derenin akşam saatlerindeki şiirsel görüntüşünü beş duyusuna hitap edecek tarzda görüntüler. Ve bu eğlence mekânından Endurunlu Vasıf'ın :

"Bahrin bu şeb emvâc-ı safâ aşı boyundan

Vâsıf gidelim Göksu'ya İstinye Koyun'dan beyitiyle ayrılır. Böylece de Anadolu Hisarı aynı zamanda bir edebiyat mekânı oluşu ile de Yazar'ın kalem alanı içerisine girmiş olur.

- BEYKOZ

Beykoz, bahçeleri, kasırları, çayırları, mesireleri, devrinde her sınıfa hizmet sunan; Fatih'e Tokat'ın fethi müjdesi burada verildiği için, Tokat Fethi'ne atfen Fatih tarafından yaptırılan Tokat Bahçesi ile estetik bir obje olarak algılanıp tanıtılır.

Bu estetik mekânda hayat tezahürlerinden biri olan Lonca merasimlerinden "peştemal kuşanma merasimi" hakkında bilgi verilir. Verilen bilgiye göre ilgili merasimin plânına çıkaracak olursak:

1. Dinî tören şeklinde başlayış: aşırlar, mevlidler, kasideler, dört kapı selamları,
2. Usta olacak gencin heyet önüne çıkarılması ve peştemal kuşanması,
3. Eğlencenin başlatılması,

Acık havada tertip edilen peştemal kuşanma töreni için mekânın çadırlarla donatılması anlatılırken mekân tecessüm ettirilmiş olur.

Törene sahne olan statik mekân törenle aktivite kazanır. Beykoz'un anlatılması Lonca törenleri için bir zemin hazırlar.

Bu mekân, Temmuz, Ağustos aylarının Cuma günlerinden bir başka eğlenceye sahne olur: Halk Yuşa Tepesi'ne topluca çıkar.

Bu semt Sultanların da beyendikleri bir mahalli ir. IV. Sultan Murad Tokat Bahçesi'nin çayırında cirit oynamaktan, avlanmaktan hoşlandığı için bu yerin müdavimi olmuştur.

Beykoz doğrudan doğruya, bir eğlence, spor ve toplantı mekânı olarak tanıtılırken Osmanlı yaşayış tarzının ve teşkilatının bir yönünü vermesi bakımından da değer ifâde eder.

- ÇİRPICI

Şuh, dilber bir kadın olarak algılanan Çırpıcı, eğlence yeri, esnaf ve hovarda mesiresi diye tanıtılır.

Bu mekân İstanbul tiplerini tanıtmak için seçilmiş intibaını uyandırır: İstanbul delikanlısı, külhanbeyi, kopuk, çapkın... gibi tiplerin portreleri çizilir. Mahallî hayat ve mahallî ruh terkiplerinin şekillendirildiği İstanbul'un iç ve dış varlığındaki hususi atmosfer çeşnisi tatlı ve tabiî istihaleler anlatılır. Ne var ki, artık bugünün İstanbulu'nun dünle iletişimi kopmuş, yeni bir başlangıç dönemine girmiştir. Bu durumda bugün dünden kopuk olarak algılanmaktadır.

Toplu esnaf eğlencelerine sahne olan bu mekânda Yazar, bize bu yerlere has kadın-erkeklerin bildirişme araçlarını, pandomim repertuarını, "kaş-göz, el-gerdan, işaretleri; bir mendil, bir çiçek, bir yaprak" diye sayarak sunarken; mesirelerde kadın-erkek ilişkileri verilmiş olur.

Bu mekân tanıtılırken: 1 Mayıs İşçi Bayramı olarak bilinen günün, Araplar'da *"ot toplama eğlencesi"* yaptıkları gün olduğunu öğreniriz. Bu eğlencenin yapıldığı Mayıs'ın ilk günü, mekânın görünümü gözler önünde canlandırılır ki, bu gün Çırpıcı'nın en kalabalık zamanıdır. Yalnız bu eğlencelerin Çırpıcı'da yapılmadığı, şehrin muhtelif mesirelerinde aynı eğlence ile karşılaşıldığı da belirtilir. Bu eğlencenin anlatımı sırasında azınlığın değerlerine karşı olan tutum ve davranışları:" ... kendilerini seyretmeğe gelen yabancılara ise gayet haşin davranır, hattâ yanlarına sokulmak acemiliğini gösterenler olursa, şımarıklığı daha da ileri götürerek, yumruk ve sopalarla hücum ederlerdi." sözleri ile dikkatlere sunulurken; eğlencenin cereyan ediş tarzı ve mekânının görünümü de canlandırılır:" Halka olup bir ağızdan zenci şarkıları söylerken, isterik, bozuk, bir tempo ile raksederken, kızlar yayılıp taze ot ve çiçek toplarken, hele bunları bohçalayıp başlarına oturtarak sallana sallana yürüyüşe çıktıkları vakit, kalabalık bir seyirci kütlesine rağmen, sanki etraflarında kimse yokmuş gibi davranır, kendilerinden olmayanlara değil ihtilat, yüzlerine dahi bakmazlardı." (İG. 89)

- ÇAMLICA

Çamlıca, vükelâ, ricâl, edip ve şâir yatağı olan bir sayfiye olarak tanıtılırken, karakteristik yönü *"mahalle kahvesi"* ile *"köy düğünleri"* diye tespit edilir.

Aynı zamanda Sâmiha Hanım'ın çocukluğunu yaşadığı bir sayfiye olması sebebiyle de değer kazanan bu yerin tanıtımında sayfiyeye gidiş zamanını da öğrenmiş oluruz: "Herhalde mevsime göre ilkbahar olmalı ki henüz sayfiyeye gidilmemiş, ama kışlık yatak odasından, bahçe üstündeki odaya geçmiştik." (BDBD. 25)

Köy düğünlerinin cereyan ediş tarzına göre Sâmiha Hanım'ın anlatımından düğünlerin plânını çıkaralım:

1. Pazar: okuyucu çıkarma,
2. Pazartesi: Çehiz götürme,
3. Salı: Güveyinin hamama gidişi,

4. Çarşamba: a- Yağlı güreş gösterileri,

b- Geline gelen hediyelerin düğün evine götürülüşü,

c- Kına gecesi,

5. Perşembe: a- Yüz yazımı,

b- Koltuk.

Bir köy olarak algılanan Çamlıca, köy düğünlerinin anlatımı için vesile bir mekân olarak seçilmiştir diyebiliriz. Düğünün anlatımı ve özellikle evinin kapısının önündeki görünüm canlı bir biçimde mekânın aktif unsurları olarak tespit edilir. Böylece mekânda şekillenen bir hayat tezahhürü gösterilmiş olur.

Sâmiha Hanım'ın eserlerinde sayfiye olarak daha çok Çamlıca'dan söz edilir. İstanbul çevresindeki sayfiyelerin adları sayılır. O mahallerin tabiî güzellikleriyle şehir sakinlerini yaz aylarında cezbettiği belirtilir. Böylece sayfiyelerde, rahat, tabiî güzellikler içinde, mekâna uygun eğlenceleri tadarak ömür sürmenin mümkün olabileceği de gösterilmiş olur.

- ŞEHZADEBAŞI

Şehrin zevk ve safa durağı olan merkezî bir noktada yer alan Şehzâdebaşı, bir sistem olarak kavranır. Sâmiha Hanım'ın çocukluğunu bu semtte yaşamış olması, semtin değerini çoğaltır.

Çayhaneler ve Tiyatrolar bu semtin karakterini çizer. Halk temaşasına sahne olan Şehzâdebaşı, aynı zamanda insanların birlikte eğlenip, dinlendikleri, sohbet ettikleri, gece misafirliklerinin de yoğunluk kazandığı bir mahaldır.

Mekândan gidilerek, Hayâlî, Kâtip, Salih, Şâir Ömer, İsmet, Surûrî, Aşkî Abdî, Hasan, Manakyan, Naşid ... gibi temaşa sanatının ünlü adları sıralanır.

Şehzâdebaşı Sâmiha Hanım'da halde geçmişi ifâde etme imkânı hazırlayan bir mahaldir; iki yüz şu kadar sene evveline, III. Ahmet Dönemi'ne hicret eder, o dönemin şehzâdesini düşünür. Lâle Devrinden enstantaneler yakalar. Bu Yazar'da görülen anlatma tarzına ait bir özelliktir; hatira ile (târihle) yaşananın iç içe anlatılması zaruretinden ortaya çıkmış gibidir.

- SARIYER

Eğlence, mesire ve sayfiye mekânı olan bu yer, bağlar, bahçeler ve mesireleri ile ün

yapmış; gerek halkın, gerekse hükümdarların ilgisini çeken bir müstesnâ mevki olarak dikkatlere sunulur.

Özellikle kiraz mevsiminde ilgi gören bu mahallin en çarpıcı yeri, Çelebi Solak Bahçesi olarak gösterilir. Temâşa mahalli ve musiki âlemlerinin makbul bir durağı olan Sarıyer'de en gözde bina Sultan Mehmed'in av köşküdür. Fındık Suyu, Kestâne Suyu, Hünkâr Suyu, Çırçır Suyu, sahneleri de musikî ve temâşa mahalleridir. Sanatçıların adlarını'da öğreniriz: Abdi, Hasan, Minakyan ve Naşid. Böylece sanatçıların açık mahallerde sanatlarını icra ettikleri hakkında bilgi edinilmiş olur.

Sonuçta Yazar, eğlenen kalabalığın eşikteki adam ikircikliği hususiyetine dikkati çeker: Adetâ fezâda asılı kalmış gib âvâre âvâre dolaşan, gülüşen ve eğlenen bu kalabalığın, eskiden kopmuş, yeniye de ısınıp, kendini yerleştirememiş, kararsız ve muallâkta bir hâli vardı. Belki de bir tarafıyla bunu hissedip rahatsız olduğu için yerli yersiz konuşuyor, gülüp söylüyordu.

Evet, yerli yersiz konuşuyordu. Üstünde ısrar ile durduğu gerçek, Tanzimat'tan bu yana çatışır olan iki ayrı zihniyetten daha çok Garb'ın ağır basması ve saygı görmesi idi. Fikirde olsun, tatbikatta olsun bu hep böyle oluyordu. (BT. 278) Türk İnsanının Garp karşısındaki ikircilikli durumu belirtilirken, eğlence tutukunluğunun da psikolojik sebebi çözüme kavuşturulur. Mekânda hayat tezahürleri sahnelenirken, mekânın bazı dikkatleri vermek için bahane edildiği görülür. Eğlenen halkın görünümünün tecessüm ettirilmesi temel anlam olarak düşünülürse, yan anlam psikolojik sebebin çözümüdür.

- BÜYÜKDERE

Semtin mekân olarak özelliği : bahçeler, kanallar, bentler, dereler ve su kemerleri ile, ormanlarla süslenmiş olmasıdır. En önemli eğlence yeri ise Büyükdere Çayırıdır. Bu çayırda düzenlenen eğlenceleri sıralayalım:

1. Cirit oy unları
2. Atlı gezintiler
3. Av eğlenceleri
4. Kır safaları
5. Ecnebi, Lövanten ve yerli ekâbirin gezintileri. Yabancı sefirlerin rağbet ettikleri bu çayır bir dinlenme mekânı şeklinde tespit edilebilir.

Büyükdere semti, Osmanlı yaşayışını ve eğlence hayatını aksettirmesi bakımından bir değer ifâde eder. Mekânın tanımından gidilerek, bentlerin su kemerlerinin adları sayılıp, kısaca bunlar hakında bilgi verilir. Bu mekân böylece Osmanlı mimarisi bakımından da değerlendirilmiş olur.

- KANDİLLİ

Basamak basamak semtlerin üstünde yükselen Kandilli Bahçesi III. Sultan Murad'ın gezinti yeri olarak önem ve değer kazanırken ; saray, kasr, köşk ve bahçelerle süslü Kandilli denen yapının adlandırılması üzerinde durulur. Zaten Sâmiha Hanım'da İstanbul semtlerinin adlandırılması önemli bir dikkattir; bu konuda kitaplardan, aktarmalardan, söylentilerden, vesikalardan yararlanılır.

5. TEMAŞA YERLERİ VE TİYATROLAR

a- Türk Temeşa Sanʻatı ve Temâşa Yerleri

"İstanbul'un , sazı, sözü, sonbeti kendisine nafaka edinmiş zarif ve nüktedan halkı, Ramazan aylarına düşmüşse, bahçeli, çardaklı mahalle kahvelerinde toplanıp yarenlik eder, bir kısmı Tavukpazarı'nda, Vezirhanı'nın içinde bulunan semâi kahvelerine gidip zurna, çiftenara zilli çığırma, darbuka dinler. Ama, meddah, karagöz, kukla, cambaz, pehlivan, saz takımlarının merkezi Şenzâdebaşı olduğu için, halkı en çok bu mahal çeker. Boş arsalarda kurulan eğlence çadırları ve Direklerarası'nın çayhaneleri eğlenmek isteyen halkın iltica ettiği mahallerdir." tespiti Eski İstanbul'da Türk Temaşa sanatının icra edildiği yerleri göstermesi bakımından önem taşır.

İbrahim Efendi Konağı'nın "Ramazan ve İbrahim Efendi Konağı" başlıklı alt bölümde, Türk temaşa hayatı hakkında oldukça ayrıntılı bilgi verilir. Gaye ilgili sanat hakkında bilgi vermek olduğundan, eğlence mekanının hususiyetlerinden fazlaca söz edilmez. Bu tutumda, Yazar anlatıcının bir bayan olması sebebi düşünülebilir. Çünkü eski İstanbul'da Türk Temâşa Sanatı'nın icra edildiği mahaller sadece erkeklere açıktır. Bu sanatın yoğun bir şekilde icra edildiği yerler, Divanyolu, Çarşıkapı ve Şehzâdebaşı'dır. Bu yerlerin vasıfları çok kısa çizgilerle belirtilir: Direklerarası'nın Vezneciler'den Saraçhane'ye kadar uzanan kısmında: "Ramazan gecelerine mahsus açılan piyasa, sökülmez, geçilmez kalabalığı ve kalabalığa

katılmayı da karşıdan seyretmeyi ve ciddî zevklerden sayan bir kütle psikolojisi ile, şehirde bir eşi daha olmayan hususiyetlerdendi.

Piyasa, eşi görülmemiş izdihamına rağmen umûmiyetle hâdisesiz, rezâletsiz geçer, yalnız harf-endazlık edebiyatı, malûm ve gelişmiş hudutları içinde, hedefe çekilen ok gibi, sâhibini bulur, çok defada işveler, cilvelerle karşılık görürdü." (İEK.92-93)

Yukarıdaki satırlarda da görüldüğü gibi ilgili sanat erbabının Ramazan aylarında mesireler ile bazı kahvelerde de faaliyetlerine sürdürdüklerini öğreniriz.

Sözü edilen sanat dalının tarihçesi, gözlemler, kanaatler ve icra edildiği mahaller anlatılırken sergilenen bilgilerden sanatçıların adlarını da öğreniriz:

Ortaoyunu sanatçıları : Kâvuklu Hamdi, Ali Bey, Zenne Tevfik, Kurban Oseb, Küçük İsmail, Pişekâr Asım; Karagöz sanatçıları : Kâtip Salih, Yorgancı Abdullah, Hayal Küpü Emin Ağa, Çaylak Tevik; Tulûat üstatları : Abdülrezzak, Hasan, Naşit; Meddahlar : Kör Hasan- Çokyedi Reis, Derviş Eğlence, Cenânî Mehmed Çelebi, Cıfıt Hasan, Sarı Çelebi, Çakmak Çelebi, Akbaba, Bülban Lâl ve Ömer....

Temaşa Sanatı'nın tarihçesi anlatılırken, kimi olaylar da anekdot şeklinde verilir.

b- Avrupaî Tarz Tiyatrolar ve Yerleri

İlk Garp usulü sahnesi Sultan Mecid'in Dolmabahçe'de kurdurduğu saray tiyatrosu olarak tespit edilir. "Mükellef ve muhteşem bir binâ" diye karakterize edilen tiyatro mahallinde oynanan ilk oyun da: Avusturya'dan gelen bir opera kampanyası'nın sahnelediği "Belle Hélène" operasıdır.

Seyircilerin kimliğini de öğreniriz; bunlar; pâdişah, devlet erkânı vezirler, müşirler, askerî ve mülkî ricâl ve protokola dahil kimselerdir. İlk tezahürat da genç pâdişahdan gelmiştir: "genç pâdişah, oyunun sonunda, altın yıldızlı kadife perdeli, sırma saçaklı locasının kafesini iterek, san'atkârları bizzat alkılamıştı." (İEK. 105) Bu iktibas, tiyatro mahallinin mefruşatı hakkında az da olsa bir bilgi vermekte.

Halkın dedikodusu yüzünden bu ilk tiyatro binasının ahıra dönüştürülmesi de o günün toplum psikolojisinin aktarması bakımından bir değer ifâde etmektedir.

Başka tiyatro adlarını da öğreniriz: Fransız ve İtalyan repertuarlarını yabancı dille sahneleyen "Odeson ve Ekler" tiyatroları. Çarşıkapısı'nda Güllü Agop; Fasulyacı'nın Kumpanyaları, Anadolu Düğünü, Pembe Kız, Lebleci Horhor gibi operet temsilleri sahnelemiş; Minakyan'ın kurduğu Osmanlı Dram Kumpanyası; halk melodram zevkini

tattırmış, Ahmet Vevif Paşa'nın Moliere tercümelerinden, Şemseddin Sâmi'nin, Ahmet Mithat Efendi'nin ve Namık Kemal'in eserlerini oynamıştır.

Tanzimat Döneminde etkili bir temâşa sanatının varlığı, ikili bir zevkin göstergesi olarak yorumlanabilir.

6. ESKİ İSTANBUL

Eski İstanbul'un sahne olduğu hayat tezahürleri ve barındırdığı insan çeşitliliği ile İstanbul'un bütün semtleri Sâmiha Hanım'ın algı ve ilgi alanı içine girer. İstanbul'u bütün yönleri ile tespit etmek istediği, işlediği konulara şuurlu bir araştırıcı, inceleyici ve gözlemcinin dikkatiyle eğildiği görülmektedir.

Eski İstanbul, siyasî ve sosyal tarihi ile tanıtılır. külliyeler, lonca teşkilatı,vakıflar, endurun, sınıflar, eğlence yerleri söz konusudur. Bu tanıtımlarda "ben"in gözlemleri ve belgelerin esas alınması sebebiyle Yazar, genelde çocukluğunun İstanbul'unu anlatır; büyüdüğü, şahsiyetinin teşekkül ettiği evler hakkında bilgi verir.

Düşünmekten, yorumlamaktan hoşlanan Ayverdi, mânâya yönelik bir mizaca sahip olduğu için, bu mizaç hemen hemen bütün eserlerinde O'nu görünenin arkasında olanı görmeye yöneltmiş ve bu mizaç ile hareket etmiştir.

Çarşı pazar yerleri, meydanlar, sokaklar, sergiler, mesire ve sayfiye yerleri, tekkeler, türbeler, külliyeler, camiler, Türk temâşasına sahne olan yerler Avrupaî tarz tiyatrolar, selamlık odaları, çayhaneler, edebiyat mahfili olan kahvehaneler, esrar kahveleri, çalgılı kahveler, semâi kahveleri, meyhaneler, yarenlikhaneler, servilikler, evler, konak, yalı, köşk, bahçeler, çayırlar, bostanlar, kayık, yelken, kik, tramvay, fayton gibi taşıt vasıtaları; ilgili yerlerdeki yangınlar; adları sıralanan mekânlardaki: düğünler, siyasi klikler, peştemal kuşanma törenleri, alış-verişler, eğlence, dinî hayat, güreş, Türk Temâşa sanatının icrâı gibi hayat tezahürleri ve bu tezahürleri yaşayan insanlar; mürebbiye, dadı, lonca, teşkilatı, vakıf teşkilatı hep Yazar'ın bakış açısından İstanbul'un İstanbul hayatının birer parçasıdırlar.

Gözlem ve bilgiler genellikle, tarihî, siyasî olaylar; Türkün bir merkez etrafında toplanma psikolojisini aksettiren durumlar; mimârî ve estetik yapı, tasavvufî tezahürler üzerinde yoğunlaştırılmıştır. İstanbul'a Osmanlı hayatının türlü açılardan aksetmesi gösterilmiş bu konuda kanaat ve belgeler gözlemlerle birlikte dikkatlere sunulmuştur.

-Dar Mekanlar

İstanbul'a göre dar mekânların tanıtılması ile ilgili tespit ve anlatmalarda, "ben"in gözlemlerinin esas alınması sebebiyle, Sâmiha Hanım'ın dış dünyâyı idrâk sırasını takip edecek olursak: dar mekân olarak, Yazar'ın içinde doğup büyüdüğü ev ya da evler, minyatür bir devlet olarak algılanan sokak-mahalle; Yazar'ın İstanbul'da sürdürülen toplumsal hayata karışmak üzere hazırlandığı göze merkez Şehzâdebaşı ve çocukluğunun yazlarını geçirdiği Çamlıca; Yazar'ın hayatına karışan ev ve sokaktan sonra; özel hocalardan ders aldığı için mektep çevresinden söz açamıyacağımızdan, bunun yerine Üsküdar'daki Rifâî tarikatının tezahürlerinin yaşandığı dergahtan bahsedilebilir.

Sâmiha Ayverdi, çeşitli eserlerinde her vesile ile geleneksel Türk âilesinden söz ettiği için ev kavramına sık sık baş vurur. Ev kavramı genelden özele gidilerek verilir: köşk, saray, kasr, yalının tanımları yapılır; iç düzenleri anlatılır. Bu mekânlardaki iş bölümü en ince ayrıntılarına değin verilerek, iş bölümüne göre kişilerin adlandırılmalarına gidilir. Çubukçular, şerbetçiler, mumcular, kahveciler gibi. Konak, köşk, yalı saray, kasr, semt adlarından ünlü olanlarının adlarından söz açılıp bunların çarpıcı nitelikleri hatırlanır. O günün devlet, mahalle ve aile düzenindeki bütün terimlerin tanımları yapılarak kapsamları sergilenir. İstanbul denen yapıda Türk-İslam sentezini veren kimliği bilinen kişilerin ruhî ve fizikî portreleri çizilir. Bu arada insanın Türk-İslam sentezi içindeki konumu da vurgulanır. Bu insan, "toplumun menfaatine başını koyan merkez insan" diye adlandırılır. Eski aile, yeni aile karşılaştırılmalarına gidilir. Ev, çocukluğunun ve genç kızlığının emniyet ile huzurunu yaşadığı; ebeveyninin, yakın akrabalarının kendisine sevgi ve şevkat kucağını açtıkları bir barınaktır. Sâmiha Hanım'ın hayatını giren evler, Bir Dünya'dan Bir Dünya'ya, İstanbul Geceleri ve İbrahim Efendi Konağı adlı eserlerde tanıtılırlar.

Yazar, Türk-İslam sentezini yansıtan kültürü ve İstanbul medeniyetini tanıtmak için kişisel tarihini yaşadığı, dar, kapalı mekânları kendi duyuş tarzına uygun olarak ele alıp anlatır. Bu mekânlar: Sâmiha Hanım'ın baba evi annesinin amcası İbrahim Efendi'nin Konağı, dayı evi ve İbrahim Efendi'nin komşularının evleridir. Bu evler Yazar'ın algı alanına hem ruhî hem de fizikî yönleriyle girerler. Bu Türk evleri yüzyıllar ötesinden sürüp gelen şifâhî kültürün biçim verdiği, kendilerine has bir hayat tarzı ve disiplinine sahiptirler: "Takrîr esâsına dayanan şifâhî medeniyet, zabıt ve kayıt esâsına bağlı kitâbî usulden daha ince, daha hassas bir sistemdir." (İEK. 96)

Şifâhî kültürün şekillendiği, yaşandığı bu mekânların tanıtıldığı İbrahim Efendi Konağı

adlı eser, "Sâmiha Hanım'ın ilişki içinde bulunduğu evlerin bir biyografisidir." yargısına varılabilir.

Sâmiha Hanım'da, doğup büyüdüğü evi düşünmek, bir çocuklaşma ve rahatlama ile birlikte gelir ki, bu durum O'nun mutlu bir çocukluk dönemi geçirmesi ile açıklanabilir: "İnsanoğlu çocukluğunu atlayıp gençliğe doğru yol alırken, mukaddes bir mekânmış gibi, doğduğu evi, hatta semti, yad etmek fırsatını hemen hiç kaçırmaz." (RK. 24)

"Doğduğum evin şu kadar odası, taşlığı, bahçesi, kuyusu, ağaçları vardı..." derken içine dünyaya gözünü açtığı bu çatı altı, mahalle, semt ve sokağın içinde âdetâ yeniden yaşar; emeklediği, düşe kalka oynadığı, güldüğü, ağladığı günleri ve seneleri, gözünün önünden geçirir ve zihninde bir saadet rüzgarı eserek, adeta onu şevklendirip diriltir, en hoşu da, çocukluğunun saffetine, hayatının o masum ve mesuliyetsiz devresine götürür." (RK. 24)

Yukarıdaki satırlarda ilgimizi çeken, çocukluk ve ilk genç kızlık hatıralarında a : ev, sokak, mahalle ve semtin birlikte algılanışıdır. Bu algılanış bize çocuk ve genç kız psikolojisinin bir yönünü verir.

İçinde doğulan ev ve yaşanılan mahallenin vatan kavramı ile aynileşmesi de ferdin hayat dilimlerinde bir başka psikolojik yönü aydınlatmaktadır: "O devirlerde herkes mutlaka kendi evinde doğar; bazen de ölünceye kadar bu doğduğu evde yaşardı. Onun için de doğduğu ev, yaşadığı mahalle hususi bir vatan, hayâlinin ve hâtırasının beşikten mezâra kadar itinâ ile üstüne titrediği bir alâka ve râbıta merkezi olurdu. İşte semtlinin semtliye, şevkât ve muhabbet tezgâhını dokuyan bu köklülük, bu bağlantı, bu müşterek anlayışı. Bu yüzden de el ele tutuşan âile ve mahalle, sosyal hayatın sırtını dayadığı fetih edilmez bir kale, görenek ve gelenekleri şifâhî kanunları ile idare olunan feodal merkezciliklerdi." (İEK. 28-29)

İlgili iktibasta : evlerin, mahallenin ve semtlerin fonksiyonları belirtiliyor. Bu fonksiyon, fertler arasında ilgi, şevkat, sevgi, anlayış ve dayanışma kavramlarının oluşarak uygulanmasıdır. Fertler arasında oluşan bu ilişki disiplinin mimârı da Türk'ün "bir merkez etrafına toplanma" psikolojisidir. Bu evler esâsta geleneksel âile ocağı ile kurulan birer müessesedirler.

Sâmiha Hanım'ın kişiliği, baba evi, dayı evi, amca evi ve amcasının komşuları olan evlerden oluşan dört ayrı mekânda gerçekleşir. Bu dört mekân arasında bir takım farklılıklar, zıtlıklar bulunduğu tespit edilir. Aslında bu zıtlıklar, farklılıkları yaratan, sakinlerinin arasındaki mizaç ve sahip oldukları sosyo-ekonomik farktır. Her dört mekân da Yazar'ın bakış açısından dikkatlere sunulur.

Genel olarak ev kavramı içinde yer alan ilgili özel kavramların her biri için Sâmiha Hanım kendi yaşadığı çevreden örnekler seçer:

"Sıkı ağızlı, sabırlı ve temkinli âşinâlar gibi yan yana, karşı karşıya uzayıp giden bu semtlerin, bu mahallelerin, bu sokakların evleri, sâhiplerinin varlık, rütbe ve mekânlarına göre isim değiştirerek, konak, köşk, saray ve kasır olurdu." (İEK. 29)

Ev kavramı içinde yer alan özel kavramlar, bu genel kavramla birlikte düşünülerek onların ortak yanları belirtilir: Bu İstanbul evlerinin adları ne olursa olsun, bunlar hep "şehri şehir yapan binlerce yeşil gözlü kadehi ile etrâfa huzur dağıtan vefâlı sâdık dostlar" la iç içedirler: "Hâtıralarla yüklü sokakların üstündeki evler, bir meşverete, bir muhabbete bir derin düşünceye dalmış dostlar gibi yan yana, baş başa karşı karşıya sıralanmış büyük evler, yeni evler, eski evler ve bu evler silsilesinden hacımları, şekilleri, plânlarıyla ayrılıp sivrilen konaklar.. mahallenin muhtacına, yoksuluna., duluna, yetimine kapıları açık varlıklı konaklar, dirlikli konaklar, mahalleyi tamamlardı." Bu metin halkasında: sokaklarda yer alan evlerin bütün bir yapı oldukları tespit edilerek, evler arası ilişkilerden söz açılıp, kimi evlerin sokaktaki diğer evlere karşı fonksiyonları "yardım etme" olarak belirleniyor.

Sâmiha Hanım'ın hayatına karışan İbrahim Efendi Konağı'nın genel tanımı yapıldıktan sonra; konağın ilgili odaları, iç düzen ve fonksiyonları ile birlikte dikkatlere sunulup; dış görünüşü çizilir: "İbrahim Efendi'nin yirmi beş odalı, haremli, selamlıklı konağı da devrinin içtimâî çehresini ve gelenek icâblarını çizgisine aksettiren binalardan biriydi.

İşte hem keyfine, hem de mevkiinin ihtişamına uygun olarak yaptırdığı bu üç farklı yayvan binâ gerçekten de İmparatorluk maliyesinin şöhretli reisine yakışır ölçüde idi. Konağın, iki harem bir selâmlık bahçesi ve zemin katında bir dış bir de iç taşlığı, ahırları, mutbakları, kilerleri, çamışırhaneleri vardı. Harem tarafında olan taşlıktan, hem büyük hem de küçük bahçeye geçilirdi. Büyük bahçe, meyve ve süs ağaçlariyle loşlaşmış dört köşe büyük bir yerdi. Küçük bahçe ise, duvarların hizasına kadar hamam kütükleri ile istif edilmişti ki gene buradan külhana bir taş merdivenle çıkılır ve hamamın yanacağı günler, uşaklar içeri desturla girerek kütükleri külhana çıkarıp ocağı ateşlerlerdi.

Üst kata gelince, tamamen yatak odalarıyle sandık odalarına ayrılmış olan bu kata, ev halkından başka kimse çıkamazdı. Hele sandık odalarına girmek evin yasakları arasındaydı." (İEK. 33-34)

İlgili evin bu şekilde fiziki portresi verildikten sonra, ruhi portresine geçilir: "İbrahim Efendi Konağı'nın dış görünüşündeki orkestrasyona rağmen içten bir kopukluk bir

bağlantısızlık bir vahdetsizlik vardı. Bu çatı altında, âileyi toplayıp, birbirine perçinleyecek bir şey eksikti. Birleştirici, tamamlayıcı bir şey, meselâ sevgi.." (İEK. 61)

Burada İbrahim Efendi Konağı, Sâmiha Hanım'ın dikkat alanı içerisine yalnızca çocukluğunda ve genç kızlığında iz bırakan bir mekân olarak girmiyor, aynı zamanda, aile fertleri arasında olması gereken bir duygunun varlığından söz açmak için de vesile bir mekân olarak seçiliyor.

İstanbul Medeniyeti'nin minyatür bir simgesi gibi algılanan bu konağın ölümü ile, İstanbul Medeniyeti'nin ölümü birliktelik arzediyor: Halbuki mühim olduğu kadar hazin olan, konağın ölüm târihiyle kolosol bir medeniyetin ölüm tarihinin de aynı zamana tesâdüf etmiş olmasıydı." (İEK. 380)

II. Mekan, Sâmiha Hanım'ın büyükbabasının, aynı zaman da kendi baba evi olarak tanıtılır: Hilmi Bey'in evinde refahla servetin el birliği ile tanzim ve tefriş ettiği bir sanat ve ihtişam galerisi sergilenmediği vurgulanarak, bu evde olamayan eşyaların adları sıralanıp birbirinin zıddı olan bu iki mekân arasında bir karşılaştırmaya gidilir; bu karşılaştırma yalnızca fizîki değil ruhîdir de:

"Ne marketöri dolaplar, ne Viktöryen koltuklar, ne Luikenez salonlar vardı. Ne de altın, gümüş, fâgfur Böhem ve Saksonya avânîn teşhir mahalli idi. Yazdan kışa kıştan yaza geçerken sandıklar açılıp da temizlik yapılırken, kakum, servi, samur, vaşak, nâfe feyyum kürkler; atlaslar, dibalar, Şam, Hama İpeklileri, Lâhur ve Gürün şalları, billûr ve gümüş eşyâ ortaya dökülmüyor; düğünlerde takılacak mücevherler, harem ağalarının kucaklarındaki sepetlerle taşınmıyordu. Fakat Hilmi Bey'in evinde, değil birbirinin ölümünü beklemek, en büyüğünden en küçüğüne aile bir yumak gibi birbirine sımsıkı sarılmış vahdetli ve yekpâre bir manzara arzediyordu. Hattâ bu çatı altından taşan sevgi, şevkat ve ihlâsı, zaman zaman İbrahim Efendi'nin konağına kadar uzayarak, oranın sert ve kuru havasını yumuşatmağa gayret eder, bazen de muvaffak olurdu." (İEK. 62-63)

Sâmiha Hanım, İkbâl Dadı'sının Gedikpaşa'daki evini kırk sene sonra hâturalarda kalan şekliyle hayâlen dolaşır: "Bu küçük odanın bir köşesinde, otuz şu kadar sene, yerinin değiştiğini hatırlamadığım yatağı, patiska örtülü köşe minderi ve dâima bu minderin yanında duran iki karış boyunda sigara iskemlesi, içi kabartma resimli kül tablası, dolabın üstünde ise ayakları kenetlenmiş kibar düşkünü iki su bardağı, her zaman aynı yüksek çivide duran ve biz çocukların boylarımız yetişmediği için elimize verilmesini beklediğimiz, her gidişimizde de indirip içinde uzun uzun yüzümüzü seyrettiğimiz devaynası, sanki hâlâ

karşımda...

Sonra bu küçük odanın eşyâ kalabalığı, rüzgâra ve soğuğu karşı kışın çirişle bezlenen iki pencerenin boşluğuna yerleştirilmiş bir kitap rafı, evvelâ boğulur gibi hırıldayan, sonra acele acele çalmaya başlayan ve dâima ileri giden duvar saati, içindeki ateş kadar kırmızı ve parlak olan bakır mangal, yerde halı ve resimleri kaybolmuş frenk kilimi, oda kapısında ise pamuklu kalın perde ile tamamlanırdı.

Nihayet bu küçük basık tavanlı odanın adaçayı, limon ve kahve kokan havası içinde İkbâl Dadı..." Ve İkbâl Dadı, bir sembol olarak gösterilip, Türk kadınının, sözün özü biçiminde, ruhî portresine ulaşılır. Bu sadakatın, doğruluğun, insâniyetin, tedbir ve dirâyetin canlı örneği; tok sözlü, mert ve sadık kadın; kısaca, iyi ile de kötü ile de hoş olan kadındır.

Sâmiha Hanım'ın ilgili eserlerinde mekân tablosu belirlenirken eşyâ öğesi ile bunların dekora edilmiş biçimleri, kullananların hayat standartları, hayat tarzları, mizaçları, mensup bulundukları kültür ve medeniyet dilimleri, felsefeleri, gösterilmeye çalışılır ve insanla mekân arasındaki ilginin derinliğine ulaşılır: " Boğaz köylerinde doğup yaşayanlar, çocuklarının, gençliklerinin hattâ ihtiyarlıklarının tatlı acı, neş'eli, neş'esiz, hoş nâhoş günlerini aylarını ve yıllarını buralarda geçirmiş olanlar, artık yaşadıkları köyle aynileşmiş, onun bir parçası, bir devâmı, bir derkenârı, hattâ bir tevsîcisi olmuşlardır." (İEK. 201)

Sâmiha Ayverdi, mekânları anlatırken "anlatıcı yazar" görevini oynamaktadır. Aynı zamanda müşahit anlatıcı. Bu anlatıcı, zamana da mekâna da eğemendir. Sanki mekânları yeniden yaratır. Bugün harebeye dönmüş bir mekânı dünüyle gözler önünde canlandırabilir. Böyle bir mekan örneğini biz Bir Dünyadan Bir Dünyaya adlı eserde buluruz. Bir edebiyat mekanı olarak algılanan bu yerin tanıtılmasını Sâmiha Hanım'dan dinleyelim: "İşte burası bir zamanlar şiir, edebiyât, hattâ siyâset hasbihallerine sahne olmuş Sâmî Paşa Köşkü'nün hazîn bakiyesi idi. Bir san'at merkezi, devrin edîblerine uzun yıllar kucak açmış ve şimdi de târihin bağrına sığınmış bu harâbe için Hamid ne diyordu:

"Bir yer o, mâder-i vatanın en güzel yeri
Yıldızlı Çamlıca, vatının mihr-i mâderi
.....
Olmuştu komşuluk bize bâd-ı iktirâh
Bir mekteb-i edebdi bu vîrâne bir zaman" (BDBD. 103-104)

b- Meydanlar, Caddeler, Sokaklar, Mahalleler, Alış Veriş Yapılan Yerler

İlgili başlık altında Ayverdi'nin İstanbul'unda, meydan, cadde, sokak-mahalle, çarşı-pazar yerleri ve sergilerin fonksiyonları, düzeni ve bu yerleri dolduran insan kalabalığının genel görünüşü, şehir halkının bu yerlerdeki münasebetleri, giyim-kuşamları; yılın özel gün ve aylarında bu yerlere hususiyet kazandıran değişiklikler, taşıt vasıtaları ve sokaklarda oynayan çocuklar... kısaca İstanbul'da yaşanan hayatın görünümleri üzerinde durulabilir.

- *İnsan kalabalığı*

Şehzâdebaşı'nı Ramazan gecelerinde dolduran insan kalabalığı: mekâna senenin belirli günlerinde özellik kazandıran "sahile vurdukça köpüren dalgalarmış gibi", statik mekân üzerinde aktif bir unsur olarak ele alınır: "Muhakkak ki, İstanbul, Ramazan'ı hiç bir semtinde Şehzâdebaşı kadar husûsî şartların imtiyaz ve âdetlerine sâhip olarak hissetmezdi. Gündüz de Şehzâdebaşı'nın kalabalığı, nereye ve niçin gidip gelindiğini bilmez gibi, dalgalanan bir halk ile dolup taşardı....ancak terafihten birkaç saat sonra, yavaş yavaş yatışır, o zaman da tenhâlaşan caddede bekçilerin vazîfeleri başlardı." (İG. 24)

Geçen asrın sonlarında Ramazan'da Kalpakçılarbaşı'nın görünüşü anlatılır: "Fesini basmış, sanki, her an beklediği bir aşinası varmış gibi, gözleri feraceli, peçeli kadın yüzlerine derinlemesine dalan tecrübeli hovarda bu mahşerin ezelî gönüllüsü idi. Sapını, fesinin arasına soktuğu çiçek, şakağından sarkan külhânî de gene bu kadını bol kalabalıktan kendine bir pay düşürmek sevdâsıyla yola çıkmışlardandı. Peştemalını kıvırıp kuşağına sokarak ustasından dayak yememek için, gönderildiği yere telaşla koşan helvacı çırağı, etrafın dirsek vurup "destur" diye bağırmasına rağmen kalabalığı sökemez: amma gene de bu insan seli arasından geçmekten hoşlanırdı.

Sarıklı cübbeli, şalvarlı mintanlı, redingot, İstanbulin, setrepantalonlu, kürklü, hırkalı, poturlu,, hülâsa, asker, kâtip, esnâf, köylü, külhânî hep buraya bir göz, bir söz, bir nâme, hiç değilse bir harf atma bahasına katılmış olurlardı." (İG. 24)

Çarşıda gözlemlenen insan manzarası, duyulan kimi sesler bildirişme biçimleri hayat tezahhürlerini ortaya koymaktadır. Yazar burada sanki çevresinde olup bitenleri görebilen yüksek bir yerde oturmuş bir seyirci durumundadır (müşahid). Dilin imkânlarından yararlanılarak çarşının belli bir zaman dilimi içindeki görünüşü dikkatlere sunulmakta; aynı zamanda bu yerin bir piyasa mahalli olduğu da belirtilmektedir. İlgili mekânı dolduran kalabalığı oluşturan farklı zümre ve sınıfa mensup insanların, temsil ettikleri zümrenin

karakteristik özelliklerini hatırlatan tavır, hareket, söz ve meşguliyetleri ile tanıtılmakta; böylece de İstanbul'daki her sınıf halkın bu çarşıda birlikteliği aksettirilmektedir. Hovarda, külhanî, helvacı tipleri de sayılarak bu kalabalığa bir sınır tayin edilmeğe çalışılmaktadır. Helvacı çırağının "destur" diyen korna benzeri uyarıcı seslenmesine de dikkatler çekilmekte. "kadını bol kalabalık" sözleriyle de çarşının bir başka karakteristik özelliği vurgulanmaktadır. Ki Sâmiha Ayverdi, bir buçuk yaşından bu yana hep aynı dekorun içindedir. Bir karınca yuvasının çevresindeki faaliyeti andıran bu kalabalık, gerçekte bir bütünü aksettirmekte; ilgili tasvir gözlerimizin önünde bir görüntü oluşturularak, görünüş tespitine gidilmektedir.

Evlerden konaklara, kenar sokaklardan cadde ve meydanlara kadar her köşenin kendine mahsus bir tavır değiştirişi, kendine bir çeki-düzen verişi tespitinden gidilerek, Ramazan'a İstanbul'un heyecanlı çoşkulu hazırlanışı vurgulanıp bu konuda mahalli olan çizgiler işaretlenir.

"Bir göz, bir söz, bir name, bir harf atma" şeklinde ki söz birliği de mekânı dolduran insanların münasebetlerini, fiil ve hareketlerini işaret etmektedir. Bir gayeye yönelik, istenilerek yapılan bu hareketlerin yanında, helvacı çırağının kalabalığı yararak geçişi de istenmeden yapılan bazı durumlara sebebiyet verdiğini göstermektedir.

İstanbul'un ünlü çarşılarının fonksiyonları fiziki görüntüşleriyle birlikte anlatılır: "Bir esnâf, tâcir ve memur semti olan Süleymâniye'nin bir de Divitçiler Çarşısı vardı ki, sıtlarını câmiinin avlusuna, yüzlerini Tirylaki Çarşısı'nın kahvelerine döndürmüş bu kırk küsür dükkan, yalnız İstanbul'a değil, bütün memlekete o birer sanat hârikası olan pirinç, gümüş, abanoz divitleri hazırlardı." (İG. 58)

Bir başka tespitde de Süleymaniye'deki Dökmeciler denen kaba sanatkârlar çarşısının hem dış hem de iç görüntüşü fonksiyonu ile tanıtılırken, insan kalabalığından iz verilmez.

Sâmiha Ayverdi, Beyazıd'ın Hakaklar Çarşısı'nda eski İstanbul'un hayat tezahürlerinden biri olan "Peştemal kuşanma" merasimini bir göntül yanığı olarak hatırlarken, "ben"in yerine bir Beyazıd çınarı oturtup onun bakışları ile bize bu çarşıdan görüntüşler sunarken; Türk'ün gelenekleşmiş ticaret ahlakını da tespit eder. Dünü anlatırken hal-i hazıra da dokunur: "Yoksa ihtiyar çınar, şimdi zavallı ve mânâsız bir geçit olan o eski zamanın hazin mâzisini mi düşünür?" cümlesiyle başlayan ve şu satırlarla sürdürülen ibârede dükkanların hususiyetlerine dikkatler çekilir: "Hakkakları, sahafları, kehrübarcıları, kitapçıları, kökcüleri, hattâ tepelerinde sıralanmış oyuncakcılarıyla, buradan söylese...

O Hakkaklar Çarşısı ki, mukaddes bir makammış gibi, yerden bir kadem yüksek ve içlerine ancak kunduralar dışarıda bırakılarak temiz ayakla girilen kilimli, postlu ve minderli tertemiz dükkanlarını birbirine daha yaklaştırmak, daha sokulmak, daha başbaşa görmek için asmalar, morsalkımlarla karşıdan karşıya bağlamış, müşterek ve nesâtî bir örtünün altına sokulmuştu. İşte bu daracık ve başbaşa geçitte, ticaret âleminde Türk ahlâkı en müstesnâ çiçeklerinden birini açmış, ustalar çırak yetiştirmiş, çıraklar ustaların izni olmadan dükkân, tezgâh sahibi olmamış, para ve hırs, sanat ve meslek haysiyetinin kalesine gedik açmamış, müşteri ile esnaf, tek taraflı menfaat endişesiyle sızıltı çıkarmamış, saygı, huzur, güven ve anlaşma, yarışta hep beraber kalmış, birlikte koşmuş, birlikte yorulmuş ve işte nihâyet birlikte tükenip gitmiştir." (İG. 37) İlgili çarşı Sâmiha Hanım'ın dikkat alanına geçmişte sahne olduğu "peştemal kuşanma" merasimi ile girer.

Yazar, Üsküdar Meydanı'nı geçmişte sahne olduğu hayat tezahürleri ile tanıtırken, karşımıza anlatıcı ya da müşahid olarak Üçüncü Sultan Ahmet Çeşmesi'ni çıkarır: "Çoğu zaferle bitmiş büyük seferlerin hareket noktası olan Üsküdar Meydanı'nın bağrına konduruvermiş olan Üçüncü Sultan Ahmet Çeşmesi, yalağına tasını testisini uzatanlara bir aşk masalı kadar güzel olan o büyüleyici edâsı ile neler anlatmaz." devamla, bu meydanın dündeki mahşerî kalabalığına sebep olan sefere çıkışlar, ticaret kervanları, Sürre alayları en çarpıcı çizgileri ile, sesleriyle verilir: "Cenk için sabırsızlanan yiğitlerin nâraları, at kişnemelerine karışan sefer gülbankları, kılıç şakırtılarına ara veren azametli tekbirler, mızrak parıltılarıarasında güneş gibi yükselen sancaklar hep bu çeşmenin önünden, bu meydanın üstünden, dâimâ şekil değiştiren bir bulut gibi zaman zaman gelip geçmiş ve işte nihayet dağılıp kaybolmuştur.....

Bu meydan, Sürre alaylarının o ezberlenmiş kalabalığını, tahtırevanlarını, akkâmlarını, ilmiye ricâlinin sırmalı feracelerini, taylasanlarını görmüş, haşalı atlarının ayaklariyle her yıl aynı zamanda bir mehşer hâlini almıştır." (İG. 161-162)

Mahallî sanatlarla uğraşan esnafa ticaret mahalli olan yerleri belirterek; dikkati hal-i hazırdan geçmişe yöneltir. Aktüel zamana değil de geçmişe yönelme O'nun anlatım özelliklerinden biridir. Çoğu kez mekân hep geçmişten söz açmak için bir vasıtadır, bir vesiledir. Okuyucusunu hep geçmişe götürmek arzusi ile hareket eder. Okuyucusunu rüzgar elindeki çınar yaprağı misali Beyazıd'ın Simkeşhânesi'ne, Vezneciler semtine uçurur: "Acaba bu gün görmüş çınardan, bir zamanlar boydan boya kâğıtçı ve mürekkepçi olan Vezneciler semtine bir yaprak olsun uçmuş mudur? O kağıtçılar ki âbâdi, âharlı ve ebrû dediğimiz, bir

deri gibi sağlam ve hilesiz mallarını bu omuz omuza vermiş dükkanlarda yapıp satarlar, o mürekkepçiler ki, taş havanlarda döve döve çıkardıkları matâlarına gene kendi pazarlarında müşteri bulurlardı. Bu çarşının kâğıdı üstüne, bu çarşının mürekkebi ile yazılan kitaplar, fermanlar, levhalar, hatt-ı hümayunlar, fetvâlar, îcâzetler, vesîkalar da asırlarca mahzenlerin rutûbetinde, ya da güneşin hareketinde kalsa gene de uçmaz, solmaz, bozulmazdı." (İG. 43)

Beyazıd'ın Şimkeşhânesi'nin de geçmişteki fonksiyonu belirtilerek şimdiki harabe haline dikkatler çekilir: "Ya şimdi harabe olan Beyazıd'ın Şimkeşhânesi haddeden geçirdiği altın ve gümüşlerini kim bilir ne çok ve ne zaman sırma ve kılaptan haline koyup, bunlarla ne hilatlar, ne kaftanlar, ne tuğralar, ne sancaklar, ne yağlıklar, ne örtüler ve ne sayıya hesaba gelmez eşya işlemiştir." (İG. 43)

Dünün sanayi ve ticaret mahalli olan bu yerlerde artık bugün sanatkarların bu faaliyetleri icra etmediklerine işaret edilirken; Yazar'ın geçmişte bu çarşılardaki faaliyetlere tanık olduğunu sezeriz. Bu anlatmalarda tedâi imkânlarından ve kitâbî bilgilerden de yararlanılır. Gerçekte, yukarıda da belirttiğimiz gibi Sâmiha Hanım için mekân vesile ve bahanedir: O, okuyucuyu sanki elinden tutup, geçmişini tanıtmak istediği mekâna götürür, sonra da "Bu yerlerde, bu dükkanlarda şu işler yapıldı" der gibi muhit hakkında bilgi vermekle, kelime ve ilk anlattığı konunun tedâi imkanlarından yararlanarak anlattıkları ile ilgili başka hususlardan bahseder ya da bir yolunu bulup bir başka konuya geçer. İlgili mahaller tanıtılırken, genelde mekânının sahne olduğu olaylardan fazlaca söz edilmez. Bu mekânların tanıtılması Yazar'ın bakış açısı ile ilgilidir: mekânı bir gösterge olarak düşündürsek, Sâmiha Hanım bu göstergenin hep gösterilen yönünü, yani düşünce ile ilgili olan anlam yönünü vermeğe çalışır. Mekanda görülen hayat tezahürlerinin de arkasında olanı araştırır.

Yine Beyazıd çınarı, baş köşede oturan gün görmüş devran sürmüş, sözü sohbeti dinlenen, te çubeli bir ihtiyar gibi size Ramazan'dan Ramazan'a kurulup, yerli mamül ve mahsüllerinin hemen her çeşidini bir Zekeriya Sofrası zenginliği ile bağrında toplayan sergiden hatıralar anlatmağa başlar. İmparatorluk topraklarında imal edilen mamül ve yetiştirilen mahsüllerin gözler önüne yayıldığı bu Beyazıt Sergisi : Osmanlı'nın ticârî ve sanayâdeki sonsuz gücünü göstermesi bakımından önem ve değer kazanırken; bu sergi ile beraber memleketin alış-veriş kapasitesi de sergilenip, mahsul ve mamüllerin çeşidine paralel olarak mahşerî bir insan kalabalığının varlığı da sezdirilmiş, gözler önünde canlandırılmış olur: "Nûhun gemisi, ihtivâ ettiği çeşitli erzâkı nasıl bir aş haline koymuşsa,

bu sergi de topladığı sıra sıra türlü türlü eşyâ ile gözlere ve gönüllere bir doyulmaz ziyafet çekerdi. Küçük barakaların içinde temiz yüzlü, doğru sözlü tâcirler, sabahtan akşama kadar dolup boşalan kalabalıkta alış veriş eder, bir baharatçının elleri, kutuları, kavanozları arasında dolaşırken, komşu barakanın sahibi, renk renk şekerlerden külâhlar doldurur, az ötede ise bir müşteri, tezgâhın üstüne sıralanmış yüzlerce tesbihi, câriye seçen bir adam dikkatiyle alıp bırakırdı." (İG. 41) Senenin belirli günlerinde mekâna hususiyet kazandıran eşyâ ve yiyecek kalabalığı "Nuhun Gemisi" imajı ile güçlendiriliyor. Denilebilir ki, bu benzetişle mekâna da bir dinamizm kazandırılmaktadır.

Sâmiha Hanım yukarıdaki cümlelerin devamında, bugünün fuarlarını hatırlatan dikkatlerini bu konuda yoğunlaştırırken bu eşya, erzak ve insan kalabalığının üstüne bir de ıtır serperek, okuyucunun beş duyusunu da harekete geçiren bir tablo oluşturur: "Memleketin dört bucağından yuvasını bilen muhacir kuşları ötüyâdı ile, her yıl bu sergiye gelip konmuş daha nice eşyâ vardı. Edirne'nin devâmiski, bâdemezmesi, limon, portakal, domates, elma, armut, şekli verilmiş renkli ve kokulu sabunları, Bursa'nın kıvılcımlanırcasına parlıyan ipeklileri, demir ve sanayi örnekleri, Kütahya'nın çini mâmûlleri. Karamürsel tezgâhlarının, güreşte sırtı yere gelmez pehlivanlar gibi, dünyâca her zaman üstünlüğü elde tutmuş kumaşları. Koku satan barakalardan, görünmez bir dâvetçinin cazibesiyle tâ içimize sokulan gül yağların, hacı yağların, tefariklerin, ıtır, yasemin, menekşe esanslarının el ele vermiş saltanatı. (İG. 41-42)

Bu tip yazıların devrin sosyal ve iktisâdî yapısını araştıracaklar için, malzeme olabileceğini de belirtelim. Ne var ki bu anlatmalarda Yazar'ın İstanbul'da sürdürülen hayata ait tecrübesinin, mizacının ve bakış açısının ve iletmek istediği 'tevhid' bildirisinin rolü vardır.

İstanbul Geceleri'nde bir kavun karpuz sergisinin gece görünüşü, orada duyulan seslerle birlikte şöyle anlatılır: "Bir de çarşıda geç vakte kadar açık kalan yerler, kavun karpuz sergileri idi. Yelken bezinden bir tentenin altında, yahut üç tarafı kaba hasırlarla çevrilmiş bir salaşın içinde açılan bu sergileri, direğe asılı bir fenerin içine oturtulmuş gaz lambaları aydınlatırdı. Gecenin koynunda esrar kazanıp, birer masal, hülyâ defineleri imiş gibi gittikçe karanlığa gizlenen bu renk renk tepeciklere, isli camların büsbütün fersizleştirdiği o cansız ışık bekçilik ederdi. Esâsen akşama kadar:

- Vah babam, şekker gibi .. kurâbiyece !

Diye malını methedmekten yorgun düşen sergici, bıyıkları omuzlarına kadar burup her

Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi

yan bakanla boy ölçüşen bir kabadayı idi. Temmuz ve Ağustos aylarının sıcağında, serginin nemli ve sıcak otlarını bırakıp ta evine gidip yatar mıydı? Yanı başında yığılan kavunları, karpuzları ile beraber, bu yarı kuru yarı yaş otların üstüne boylu boyunca uzanarak sabahlamakta, tabîate meydan okurcasına, ünsiyet etmiş, sâde ruhunun en geniş zevklerinden birini bulurdu. Saatten saate serinleyen nava, bu serâzâd şehir uşağını sisten yorganı ile örter ve belki de uykunun esrarlı eliyle kayıtlarından boşalan rûhunu rüyâların en temiz en saf olanlarından birini hediye getirirdi." (İG. 115) Bu satırlarda daha önceki iktibaslardan farklı olduğu dikkatimizi çekmekte: Mekân, zaman ve insan üçlüsü birlikte ele alınırken; çizilen tabloda modern resme has bir özellikle karşılaşıyoruz: sergici bulunduğu mekânda duyuları ile birlikte görüntüleniyor. İnsan-mekân ve iş arasındaki uyum sürdürülen hayat tarzının bir göstergesi haline getiriliyor. Anlatmada mantıkî bir nizamın varlığından da söz edilebilir. Bu mekândan bir şehir uşağının sürdürdüğü hayat tarzını tanıtmak maksadı ile bahs açılmıştır.

- Çarşı Pazar ve Sergiler

Beyazıt Câmii Avlusunda Ramazan Sergisi

Bu serginin diğerlerinden farklı olan yönü, bir câmi avlusunda açılmış olmasıdır. "Etraflarını vekarları, ciddiyetleri ve kudretli şahsiyetleriyle idâre eden kimseler gibi, şehrin merkez yerine kurulup oturmuş olan Beyazıt Külliyesi"nin bir dilimi olan ve "beldenin bir eski ceddi, gün görmüş eyyam sürmüş bir kâdim âşinâsı, bir yâr-ı vefâkâr" gibi algılanan Beyazıt Câmii avlusu, Ramazan aylarında dinî ve kutsal mekân özelliğine bir de ticari mekân vasfını eklemiş olur.

İbrahim Efendi Konağı'nda bir metin olarak yer alan bu sergi ile ilgili yazıda, mantıkî bir nizamın uygulandığı görülür: "Avlu ve revnakların altı" söz öbeği, mekânın mimârî yönü hakkında ipucu verir. Eş zamanlı bir tablo oluşturularak, sergiyi dolduran kalabalığı meydana getiren fertler "başlıklar"iyle sayılır, daha sonra da sergiyi bütünleyen pavyonlardaki mamûl, mahsûl ve eşyâlar tespit edilip; sergideki ünlü pavyon sahiplerinin, zevk ve eğlence pavyonlarındaki popüler sanatçıların adları da sayılır.

Bu arada bir alış-veriş mahalli olan serginin ikinci fonksiyonunu da bir zevk ve eğlence mekânı oluşu gösterilir. Sergideki alıcı ve satıcılar kılık kıyafetleri ile tanıtılırlar.

"Dolup-taşmak" ikilisi, sergide teşhir edilen malların çeşitlik ve bolluğunu ifâde eder. "ekâbir, kalpaklılar, külahlılar" gibi sıfatlar, sergideki fertlerden ziyâde, onları giyen bir zümreyi ya da bir sınıfı anlatmaktadır. İlk bakışta, sergideki insanların başlıklarına göre

zümre ya da sınıflara ayrıldığı dikkati çekmektedir; görmek duyusuna bağlı bu dikkate "daima sağı takip etmek" söz öbeği ile nizam imajı da katılıyor ve bu söz öbeği ile serginin ne kadar kalabalık olduğu da belirtilmiş oluyor. Genelde görme duyusuna bağlı tanıtmalara "koku zevki" ; "kahkahalardan kırıp geçmekler" dil anlam birlikleriyle de koku ve işitme duyuları ekleniyor. Böylece de bu metin halkasının sınırlarının genişlediğini söylemek mümkün olabiliyor. Birbirine benzer ve yakın öğelerin sayılması metoduna başvurularak anlatma tekniği dikkat çekmekte. Görülen, koklanan ve duyulanları anlatmada mantıki bir düzen vardır. Bu düzeni oluşturan "ben"in bakış açısı ile obje arasındaki mesafeden söz ederek açıklamak mümkün. Sâmiha Hanım, kalabalığın içine mütecanis olarak dağılmış bir varlık dikkatiyle görüntüyü vermektedir. Neticede de mekân, Ramazan aylarında kazandığı eşzamanlı bir görüşünüşle dikkatlere sunuluyor. Bir yabancı bu görünüşten giderek, İmparatorluğun, iktisadî ve sosyal gücü hakkında bilgi sahibi olabilir.

- Mahalleler ve Sokaklar

Mahalleyi kuran irade, *"Türk'ün, yüzlerce yıl içerisinde gelenekleşmiş olan bir merkez etrafında toplanma psikolojisi"* olarak gösterilir. Ve bu psikoloji hükümdardan başlatılarak âileye kadar indirgenir. Bu tespitin yapıldığı İbrahim Efendi Konağı'ndaki İbrahim Efendi'nin Konağı başlıklı metinde *"merkezleşme insiyakı"* söz öbeği, devletten başlayarak semti, mahalleyi, sokağı ve âileyi kuran iradeyi işaret ederken; mahalle teşkilatı ve aile çevresinin iç nizamı da sezdirilip mahallenin fonksiyonu da : "Böylece de çeşmesi, sebili, imâreti, medresesi, meydanı, ağacı ve çarşısıyla mahalle, bir amme hizmetleri müesseselerinin sosyal ve bedîî dekoru içinde, uzlaşmış, anlaşmış bir bütün olmuştur." (İEK.27) yargısı ile belirtilir.

Aile, mahalle, saray teşkilat bakımından birbirlerine benzetilirken, Türk psikolojisinin cemiyet hayatına yansıması da dikkatlere sunulmuş olur.

Sâmiha Hanım'a göre, bir bütünlük arzeden mahalleyi meydana getiren parçalarda bir site fikrinin hakimiyeti söz konusudur. Merkezde ibâdethâne yani câmi vardır. Eğer câmi yoksa onun yerini bir çınar alır. Neticede mahalle, ibadethânesi,çınarı; çeşme ve sebili; imarethanesi; medresesi; meydanı ve çarşısı ile minyatür bir site teşkil eder. İbrahim Efendi Konağı da oluşturulan bu mahalle planı içinde bir birim olarak ele alınıp tanıtılır: "İşte İbrahim Efendi Konağı da bunlardan biriydi. O zamanlar şehrin gözde bir semti olan Şehzâdebaşı'nda Kalenderhane Câmiinin önündeki meydana bakmakta idi.

Birbirine hem benzeyen, hem de küçük hususiyetlerle birbirinden ayrılan İstanbul meydanlarından bu geniş mahalle arası meydanın, bir tarafında Kalenderhâne Câmii ile imam meşrûtası, tam karşısında İbrahim Efendi'nin konağı ve müezzin ile muhtarın evleri, öte köşe ise medrese, çeşme ve geceli gündüzlü bir su türküsü mırıldanan bu çeşmenin üstüne, medresenin bahçesinden kollarını kanatlarını uzatmış ağaçlar ve çınarlar vardı." (İEK. 32) Çizilen bu mahalle dekoru, hem sosyal hem de bedîî nitelikli bir yapı arzederken mahalle: "bir hücre, üreme ve devam vazifesini bir ibâdet kutsiyetiyle üstüne almış bir kale" şeklinde vasıflandırılıp, mahallenin genel fonksiyonu da gösterilmiş olur.

Mahallenin yönetilmesi ise bir devletinkinden farklı değildir:

Bu yönetimde görev üstlenen kişiler, üçlü bir otoriteyi temsil ederler:

1. İMAM : Dinden gelen saygı ve güvenin,
2. MUHTAR : Devlet ve hukukun,
3. BEKÇİ : Din ve devlet buyruğu gözcülüğünün, *temsilcisidirler*

Bu üçlü otorite saray erkanına benzetilirler. Neticede, mahalle sakinleri iki ana çizgiye oturtulurlar: a) İdare edenler: imam, muhtar, bekçi

b) İdare edilenler: mahalleli.

Üçlü başla, mahalleli arasındaki kollektif hayat, her semte, her sokağa, her eve bir şahsiyet, bir kendine görelik imtiyazı sağlarken; mahalle sakinlerinin arasındaki ilişiğin de doruğa ulaştığı görülür. Bu ilişik aynı zamanda mekan-insan benzerliğini de verir: "Mahalleleri, sokakları, meydanları, birbirine çok uzak kenar ve köşeleri , aynı tasvirin çoğaltılmış örnekleri gibi, müşterek bir esastan üreyip aynı masalı söyleyen aynı dudaklara benzerdi. Bu semtin adamı, tabiatın kendi kendine ürettiği tohumlar misâli, bir koyun tüyüne ilişip, ya da bir esintiye katılıp uzak bir toprağı aşılayışı nevinden, sanki rüzgârın avuçlarında sefer edercesine, hangi uzak köşeye düşse, aynı evzafla orada da yaşamakta devam ederdi. (İG. 165)

Bu sonuca ulaşmada "kapalı sınıf şuuru"nun cemiyete ve insandaki etkisi düşünülebilir.

Yukarıda ana çizgileriyle verilen mahalle plânı içeresinde sokakların yeri de gösterilir:

"Sonra meydanın dört ayrı köşesinden, semtin dört ayrı istikametine giden geniş, dar, görmüş geçirmiş sokaklar gelirdi. "Bu sokaklardaki evlerin fizikî tasviri yapılır: "Nihayet, nice maceralardan nice serencamdan arta kalmış insanlar gibi hâtıralarla yüklü sokakların üstündeki evler, küçük evler, boyalı evler, boyasız evler, eski evler, ve bu evler silsilesinden hacımları, şekilleri, plânlarıyla ayrılıp sivrilen konaklar..mahallenin muhtacına, yoksuluna, duluna, yetimine kapıları açık varlıklı konaklar, dirlikli konaklar, mahalleyi tamamlardı." (İEK. 33) Bu sokaklardan biri de Sâmiha Hanım'ın içinde doğup büyüdüğü evi ihtiva eder. Bu sokak Şehzâdebaşı'nda dır: "Sokağımız, sanki bir halının çözgüleri gibi, atkıları ve renkleri gibi, aynı ustanın elinden çıkan, ayrı ayrı ipliklerden dokunmuş olmasına rağmen, yekpâre bir manzara arzeden sanki tek kaliçe idi." (RK. 126) Sâmiha Hanım'ın sokağında, İmparatorluk'tan semte, mahalleye kadar indirgenen "vahdet" görülür.

Sokakların fizikî görünümü ile birlikte, sakinlerinin İstanbul zevkini yansıtan dekoratif öğeler de verilir: "Birbirlerine toslayacaklarmış gibi başbaşa eğilmiş dar sokakla evlerin, kadın başlarına, nâmahreme görünmeden bu daracık sokağı gözliyebilmek iznini veren cumbaların üstüne ya evin kedisi çıkar, ya kuş kafesleri asılır, ya da güneşlenmesi için saksılar konurdu.' (İG. 75)

Aksaray semtinde yer alan bu sokaklardan birinin kapısı önünde durulur: "Bu evlerin çoğunun kapılarında hâlâ eski zaman işi, iri pirinç veya demir halkalar, tokmaklar bulunur ve bir kimse geldi mi, "kapı çalınıyor "denmez, "kapı vuruluyor" denirdi. Bu vurulan kapılar açılmadan evvel de, içerden ince bir sesin

- Kim o?

Diye sorması muhakkak beklenirdi. İçeriye girildikten sonra da gelenekleşmiş Türk kadının mizacı tanıtılır; evin iç düzeni hakkında bilgi verilir. Tanıtılan bu ev, orta halli sınıfın yaşadığı bir evdir: "Bu mutad mahalle arası nakarâtı ile hüviyeti tahkîk edilen kimseye gelince, mevkiine, yaşına, terbiyesine göre ciddi, yumuşak, ricâkâr, ya da ifâdesiz bir "aç" emri ile ev sâhibine kapıyı açturırdı. "bu arada bir dikkat ile karşılaşılır: "Şayet bu evlerden tâmir görmüş veyahut otuz kırk sene evvel yapılmış olanlar varsa, kapılarında tokmak ve halkalar yerine, üstlerine frenkce "tournez" emri yazılı dönme ziller bulunurdu.

Tokmaklı halkalı veya zilli olsun, bu kapılardan biri açılıp da Malta taşı döşeli, ya da sadece toprak kaldırımlı bir taşlığa girildi mi, dışarı da sıfır gibi görülen kadın varlığı, burada buram buram tütmeye başlar ve her köşeden koklanabilirdi." (İG. 75)

Daha sonraki satırlarda Türk kadının temizliğe verdiği önem üzerinde durularak; evin

döşeme tarzı ve eşyâ dikkatlere sunulur: "Hemen daima pencere önünde ot minderler bulunur, bunların yazlık örtüleri, kenarlarına el dantelleri dikilmiş patiska yaygılar ve kışın da primitif aşiret desenleriyle süslü kilimler olurdu. " Türk kadının el işlerindeki mahareti anlatıldıktan sonra, onun Lokman hekim kimliği de tespit edilip; dünün sağlık dolabından unsurlar sayılır. Bu kadının mahalledeki komşuları ile olumlu ilişkileri anlatılır. Müşkülde olana el uzatmak o günun toplumunda sosyal bir yardımlaşma biçiminde adlandırılır. Böylece biz bu evlerde yaşanan hayat hakkında bilgi edinmiş oluruz.

Ekâbirden biri olan İbrahim Efendi Konağı'nın ve Aksaray'daki orta sınıftan bir vatandaşın evini ve evdeki yaşama biçimini tanıdıktan sonra bir de Haliç'in kenar mahallelerinden birinde dolaşıp bir eve girelim: "Bazı mahalleleri ise, nispeten görgüsünün ve eski çeşnisini muhafaza etmiş bir sınıfı da içine almakla beraber, yer yer ve öbek öbek topluluk haline gelmiş serseri, ayyaş, esrarkeşleri barındıran dam altları da bulunur ve günün nafakasını rast geldiği işten ne bahâsına olursa olsun çıkaran bu gürûhtan başka, İstanbul'a yalu düşmüş, ya da İstanbul'lu olmaya özenip de taşralı kalmış bir sınıf da gene Haliç'in bu kenar mahallelerinden hoşlanırdı" (İG. 108-109) mahalle sakinlerinin nitelik ve psikolojileri böylece aralanıp gösterilirken; İstanbul'un taşra tarafından yorumlanışı ile karşılaşırız: "İstanbul'un taşı toprağı altın" deyerekten gelen taşralının mahalleler teşkil eden hoyrat kalabalığının, büyüdüğü memleketin hayat şartlarında ısrar edişi yüzünden, yayıldığı semtin içtimâî seviyesini baş aşağı edişi, vurgulu olarak belirtilir. "Birbirine saldırmaya hazırlanmış iki kedi gibi kafa kafaya vermiş çarpık ve çürük evlerin kadını, tenceresi ateşte dibi tutsa, çocuğu beşikte ağlamaktan morarsa da gene komşusu ile kapı önünde, ya cumbadan cumbaya dedikodusunu eder, söyleşir konuşur, bazan dalaşır, bozuşur, küfreder, ölünceye kadar yüz yüze bakmamaya yemin etmişken, üç gün geçmeden barışır." (İG. 109-110) tespitinde de bu sokaklardaki evlerin kısa çizgilerle fizikî görünüşü verilip, sakinlerinin nitelik ve mizaçları tanıtılır.

Genel olarak sokakların cazibesini teşkil eden önemli bir fonksiyonları vardır: Bu cazibeden kaynaklanan fonksiyonu, oyun oynama mahalleri ile sokak satıcılarının çocukları çağıran sesidir: "Büyük câmiînin avlusunda, iki notayı aşmayan güvercin orkestirasını dinliye dinliye topaç çeviren, çelik çomak, ceviz oynayan çocuğu, macuncunun mânileri kadar demir çubuklarının şakırtısındaki dâvet, sokağa düşürürdü."

Semt, mahalle, sokak ve ev sakinleri arasındaki ilişkiler bu yerlerin fonksiyonları olarak gösterilirken, bu ilişkilerin orjini de "dar muhit" psikolojisi ile açıklanır: "Semtlerin,

mahallelerin, sokakların sâkinleri, kendilerini köylerine ve çevrelerine karşı muayyen vazifelerle mecbûr ve mes'ûl hissederlerdi.

Gerçi bu alâka ve gözcülükte, dar muhit psikolojisinin yaklaştırıcı tesiri varsa da, büyük merkezlerin kendinden kademe kademe aşağıya el uzatmasında, Boğaziçi târihinin âdetâ kanunlaşmış gibi pekişmiş ve yerleşmiş an'ane ve görgüsünün payi esastı." (BT. 327) ilgili yerlerin fonksiyonlarının aynı zamanda şifahî kültürden kaynaklandığına da dikkat edilir.

Sokakların temizliği kenar mahallelere göre tespit edilir: "Kenar mahalleler, temizlikten yana da pek lâübâli idi" yargısı ile başlatılan İstanbul Geceleri'ndeki "Haliç" üst başlığının altında yer alan bir yazıda, bu cümleden sonra anlatılacakları tahmin etmek mümkün; serseri, ayyaş, esrarkeşler melcei olan bu semt, İstanbullu olmaya özenip de taşralı kalmış bir sınıfın da meskeni durumuna gelmiştir. Sâmiha Hanım'ın İstanbul'un dışından gelenlere "taşralı" diyerek aşağılaması; taşralıların özellikle de Siirtliler'in, "yayıldığı semtin içtiâî seviyesini başaşağı eder." sözü onun mutasavvuf kişiliğine ters düşmektedir. Konaklarda yaşayanlar ne denli yüceltilirse : "iki kedi gibi kafa kafaya vermiş çarpık ve çürük evlerin kadını "dediği kenar mahalle kadını da o denli aşağılayıcı bir biçimde tanıtılır, onların erkekleri tanıtılırken biraz daha insaflı bir tavır takınılır... Yazar, bu mahallelerde oturanların temizlikten nasiplerini almadıklarını ısrarla vurgulayarak, yargısını belgelemek için Çöplüklerin bile muhteviyatını gözler önüne sermekten kaçınmaz. Gerçekte Sâmiha Hanım, sakinleri taşralı olan kenar mahallelerin dramını anlatmıştır. Ne var ik, İstanbul semtlerinin bir özelliğini bu kenar mahallelerde görüp belirtir: "Akşam olup da lâmbâlar yanınca, perdeleri indirmekte şehrin her evi müşterekti." (İG. 111) Görülüyor ki, gelenekleşmiş Türk-İslam değerleri bu mahallerde bile gözlemlenebiliyor.

Kenar mahaller tanıtılırken, henüz makineli nakil vasıtaları olmadığından o dönemin İstanbul'undaki taşıt vasıtalarının adlarını da öğreniriz: İstanbullu bu yerlerden şehrin merkezine gitmek için ata midilliye biner, "düldül sivâr" olmayı da pek tabiî bulurdu. Amma daha çok Haliç vapurlarından istifade eden bu kalabalık semt halkı, yaya gidip gelmek hususunda da idmanlı sayılırdı." (İG. 112)

Bu noktada, Sâmiha Ayverdi'nin İstanbul taşıtları ile ilgili genel bilgi ve dikkatlerini görelim:

Yirminci yüzyılın başında kışın kupa, yazın fayton kullanan İstanbul, Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında koşu arabası kullanır olmuştur. Daha önceleri atlardan ve

merkeplerden ibaret olan nakil vasıtalar arasına ilk defa sadrazamla şeyhülislâmı taşıyan arabalar karışmış, daha sonra bu yeni buluş halka sirayet etmiş; hatta arabacılık bir esnâf cemiyeti çerçevesinin nizamları içine alınmıştır. Zamanla hem şekilleri hem de isimleri değişen arabalar" ıstar, hento, koçu, fayton, lando, kupa adlarıyla devirlerin yaşamışlardır. Bu arabaların yolları bozuk kaldırımlar olarak nitelendirilirken, umumî taşıt vasıtası olarak İstanbul'u karşı yakaya bağlayan atlı tramvaydan da söz edilir. Bu vasıtanın halk tarafından rağbet görmeyişi ise, arabaları çeken atlara aşırı zahmet verme endişesi diye dikkatlere sunulur. Bu noktada İstanbul halkının bir özelliğini yakalarız: İçli ve hisli oluşu. Tramvayların seyri okuyucuların gözleri önünde tecessüm ettirilir: "Birer vagon kadar büyük ve ağır olan bu arabaların önünde, bir elindeki bayrağı sallıyan, öteki elindeki boruyu çalarak koşan vardacı, dâimâ tramvayın önünde giderdi. Fakat araba, Aksaray, salkımsöğüt ve Şişhane yokuşuna gelince, ilâve olarak iki Macar katanası daha koşulur, böylece de yokuşlar dört nala çıkılırdı. Buna rağmen yumuşak yürekli İstanbul halkı, atlı tramvayı gene de tutmazdı." (İEK. 94)

Arabaların döşemesi ahşap olan Galata köprüsünden geçerken çıkardığı boğuk takırdı da İstanbul'un o semtteki insanını hazırlayabileceği bir ses olarak ses hafızasında yer alabilir.

İstanbul evlerinin en önemli değerlerinden biri, "kış mevsimindeki misafirlikler" diye tespit edilirken; misafir alma hazırlıkları anlatılır. Misafirliklerin fonksiyonu da, fertlerin kış aylarında birbirine sokulma ve sığınma duygularının tatmini yolu ile, dostlukların pekiştirilmesidir.

- İstanbul'un Sesleri

Sâmiha Ayverdi'nin İstanbul'da doğup büyümesi - İstanbullu oluşu- bu şehrin bütün görünüşlerini ve sahne olduğu hayat olayları ile tanıması O'nda zengin bir tedâi dünyâsını sahip olma imkânını hazırlamıştır. Bunun için de Yazar elindeki zengin stofttan seçmeler yaparken, İstanbul'un sesleri bu stoffun öncelikle seçilen bir parçasını oluştururlar. Sâmiha Hanım İstanbul'un seslerine sevgi ve şevkat ile yaklaşarak, ses manzaralarından kesitler verir. Ev, sokak, mahalle meydan, alış-veriş yerlerinde Osmanlı yaşayışının bir üslûbu olarak idrâk edilen büyük şehrin-İstanbul'un-sesleri, melodi, şarkı, şiir diye yorumlanır: "Fakat İstanbul geceleri, yalnız satıcıların himmetiyle mi seslendirdi? Karların eridiği, ya da denizin gökyüzüne çıkmış da ters yüzünü boşanırcasına döküldüğü yağmurlu gecelerde, hemen ekserisi bozuk olan saçakların kaçırdığı, savruntular, akıntular ve çoğu, yerden iki

arşın yüksekte bırakılmış yağmur borularının aceleden boğula boğula boşaltığı suların sesi, bir vaveylâ gibi, gecelerin derdine dert katarak, ardı arası kesilmeyen şarkılariyle uzayıp giderdi." (İG. 95)

Sâmiha Ayverdi'nin itibârî ve yarı itibârî eserlerinde seyyar satıcılar, İstanbul denen yapının ayrılmaz, hareketli birer parçasıdırlar. Aynı zamanda İstanbul dekorunu tamamlayan aksesuar fonksiyonunu yerine getirirlerken; İstanbul gecelerinin de fon müziğini oluşturulur. Bu seslerin kimi, mevsimden mevsime değişiklik gösterirken kimi de devamlıdır.

İstanbul'un Aksaray, Çarşamba gibi semtlerinde günün muhtelif saatlerinde duyulan sesler, sürdürülen yaşayış tarzının bir dilimidirler. Semt çocukları bu sesleri duya duya büyürken sesler onların hayatlarında etkin bir rol oynarlar. Evlerin dış dünya ile irtibatını sağlayan bu sesler, çocukluktan bu yana "ben"in hafızısına kaydedilirken; ilgili seslerden kimin ne sattığını ancak bir İstanbullu tefrik edebilir; tefrik etmekle de kalmaz, sesler daha duyulur duyulmaz onun zihninde görüntüler oluşmağa başlar; kapalı mekanda kimi İstanbullu daha: "sıcak sıcak" sesini duyduğu anda: mevsimine göre, peştemal ya da kıldan bir çuvalla örtülü simit tablasını gözünün önüne getiriverirken; kimisi de "ikşi vâr tâtliiiii..." diye bağıran İstanbul gecelerinin uykulu rehavetini paralayan gür ve tok bir ses de yastıklı bıyıkları, tel tel buz tutmuş; dik, gür ve asi kaşları ırkının cesaretini" açıklayan gözler, beyaz keçe küllahı, siyah kaytan işlemeli aba poturu cepkeni, kuşağı ve nihayet soğuktan budaklı bir ağaç gibi sertleşmiş ellerindeki güğümleri ile Aranavud bozacı"yı hayalinde hemen görüntüler.

Küçükpazar'ın gece simidi, Vefa'nın bozası, keten helvacının mânîsi, mısır buğdaycının tekerlemesi, mahalle köpeklerinin seslerine karışarak, bu sokakların havası içinde, akıcı yıldızlar tatlılığı ile süzülüp gecerken mahalle sakinleri üzerinde ayrı ayrı tesirler oluştururlar.

Bu sesler vakti işaret ederlerken, yelkovan akrep ikilisidirler. Yoğurtçular ikindiyi haber verirler; mahallebici, turşucu, aşureci, tahin ve pekmezcilerin sesleri de akşamın geldiğini duyururlar. Büyük şehrin saatten saate, mevsimden mevsime değişen ya da zaman bağlı olmayan sesleri, ev kadınlarının günlük işlerini programlayıp uygulamalarına da yardımcı olurlar :

Sokak satıcılarının yoğun olduğu Aksaray'da ilgili seslerin fonksiyonunu gösteren bir tespit şöyledir: "Evin ihtiyari geline" kızım, ikindi olmuş, yoğurtcular çıktı; kalk akşam kömürünü dök ! diyor.

.... o zaman, bütün gün evini kıvraklamak pişirip kotarmakla yorulup, ancak öğle bulaşığını da kaldırdıktan sonra eline dikişini alıp mangal başında gevşeyen genç kadın, işini bırakarak doğrulur, mangal göbeğini alarak akşam ateşini yakmağa gider. Bu saat, evin ihtiyarını da, kanı canı çekilmiş gibi ateşsiz kalan odada yapılacak işleri vardır. .....dikiş bohçası toplanır ve "gaz dolabından" lâmbalar çıkarılarak yakılmak üzere yerlerine dağıtılır." (İG. 78)

Kalabalığın sembolleştiği, İstanbul sakinlerinin harman olduğu Kalpakçılar çarşısında kuyruklu bir yıldız gibi kayıp geçen helvacı çırağının "destur" diye bağırması çarşının en hareketli bir ses çizgisidir. Bu yerli tip yalnız sesiyle değil görüntüşü ile de ilgi çekicidir; destur sesi ve kalabalık eş zamanlı bir tablo da oluştururlar: "peştemalını kuşağına sokarak ustasından dayak yememek için, gönderildiği yere telâşla koşan helvacı çırağı, etrafına dirsek vurup "destur" diye bağırmasına rağmen kalabalığı sökemez; amma gene de bu insan seli arasından geçmekten hoşlanırdı." (İG. 24)

İstanbul'un ve İstanbul gecelerinin başka sesleri de vardır; bunlar mevsimlik sesleridir; karların eridiği ya da yağmurların yağdığı gecelerde tağmur borularından acele boğula boğula boşalttığı suların sesi ardı arası kesilmeyen İstanbul gecelerinin uzayıp giden şarkılarıdırlar.

İstanbul gecelerinin evlerden dışarıya bir dua gibi taşan, pek tatlı, pek munis fakat mevsimlik olmayan sesleri de duyulur; bunlar, salıncak gıcırtıları ile birlikte yavaşça söylenen ninnidirler ki, evlerde yaşanan hayatın bir yönünün aydınlatırlar.

İsatanbul'da dinî hayatın yaşandığını gösteren seslerden de söz edilebilir. Yaşanan bir ihyâ gecesinin sesleri, Üsküdar'ın unutulmayan mistik giysisi olurlar: ".... sâde bir âhenk, sâde bir ihtizâz var... Neyler, kudümler, halîler çalar çağırır; beyaz tennûreler, ateş arayan pervaneler misillû gelir döner, geçer döner; bir güzel ses durak okur, bir başkası nât söyler; semâ durur, devran başlar. Zâkir susar, zikir çoşar, gülbank biter, salâ başlar." (İG. 176)

Günde beş vakit minarelerden perde perde ağan ezan sesleri de İstanbul'da yaşanan dinî hayatın tezahürlerindendirler.

Bayram sabahları Şehzâdebaşı'nda, henüz güneş doğmadan evlerin içi uyanırken, mahalle bekçisinin: "Bu sabahın ayazına / Kalkın hakkın niyâzına / Abdest alın ey komşular / Buyurun sabah namazına" diyen mânilerini okuyup davuluna vura vura geçişi de, ilgili mekânda yaşanılan yerli ve dinî hayatın ses ve görüntüsünden bir kesittir.

Bir deniz şehri olan İstanbul'un, akıntıya karşı gitmek istiyen küçük yelkenli tekneleri yedekte çeken hamlacıların: "Eyyâm ola yelese!" nakarata Sâmiha Hanım'ı tedailer dünyasına

çağırırken; Beşiktaş'ta III. Sultan Selim'in, muhteşem besteleri İstanbul tiryakileri tarafından muhayyel sesler olarak duyurulur: "Bilinmez, üçüncü Sultan Selîm, vatan ufuklarına seslerle yazdığı o muhteşem bestelerini, acabâ zaman zaman buralarda bu şiir ve sanat havası içinde mi yazmış, sanat târihine mâl olan o infilâklı âvâzeleri bu sâhillerden mi hâle de geleceğe de yayıp armağan etmişti." (BT. 131)

Çocukluğunun Şehzâdebaşı'nda, dört yaşının hatıralarına karışan uzun bir araba katarından çevreye yayılan, tekerleklerin taşlar üzerinde dönerken çıkardığı boğuk ve devamlı sesler de İstanbul'un siyasî facialara sahne olduğu bir dönemin simgesi olarak Sâmiha Hanım'ın ses hafızasında yer etmiştir.

Bütün bu sesler, İstanbul'da yaşanan toplumsal hayatın bir yönü hakkında bilgi edinmemizi sağlarlar.

- Boğaziçi Taşıtları

"Bundan yüz sene evveline kadar Boğaz'ı İstanbul'a ve Anadolu yakasına, Rumeli yakasına, bağlayan, sâdece kürekli vasıtalardı. Onun için de Türkler, fetihten bu yana, tam dört yüz sene, bu sularda kürek çektiler" (BT. 37-38) ifadesi bize Boğaziçi taşıtları hakkında genel bir fikir verir. Özellikle de XIX.yy. da Boğaz'a açılmak için kullanılan taşıtların başlıcalar kayık, sandal, piyâde, kik...diye sayılır, ilgili taşıtların türleri, sürücülerinin ruhî portreleri, kılık kıyafetleri hakkında zengin bir bilgi sergilenir. Pazar kayıklarından ve İstanbul sakinlerinin sınıf ve zümrelere ayrılışlarına göre, bilhassa Boğaz'da seyir ve sefer, padişahın, hanedanın, devlet adamlarının, şahıslarının ve esnafın olmak üzere çeşitli renk ve özellikteki kayıklarından söz edilir. Hatta bu arada kayıklardaki kürek adedin de, devlet adamlarının mevkilerine göre değişiklik gösterdiğini öğrenmiş oluruz:

"Nazırlarla, yabancı elçilerin, Eflâk, Buğdan voyvodalarının ve patrikhâneye âid peremelerin şekilleriyle kürek adedini tespit etmek devlete âiddi. Sadrazam kayığı yedi çifte, vezirlerin kayıkları, beş kürek, bâlâ ricâli dört, ûlâ evveli ricâli üç, ûlâ sânîsi ve mütemayizler ikişer çifte kullanırlardı. Kaptan paşanın kayığı ise, Kadırga burunlu ve sanki harp filosundan gizlice kaçıp bir eyyâm keyfinci zevk etmeği saklına koymuş genç ve hovarda bir bahriyeliye benzerdi." (BT. 48) Dîvanhanede vazifeli olanların emrinde ise daima bir kik bulunurdu.

Yelken devrinin ölümü ise İkinci Mahmut zamanı gösterilir. Bu hükümdarın zamanında İngilizler kendisine buharlı bir gemi hediye ederler. Boğaziçi'ndeki taşıt araçları ile ilgilenen

Fevâid-i Osmaniye, Azîziye, İdâre-i Mahsûsa, İdâre-yi Muvakkate ve 1954 de kurulan Şirket-i Hayriyye, kürek devrinin son nefesini verişinin şahitleri olarak gösterilir. Böylece de makine Boğaziçi sularını hakimiyeti altına almış olur.

- Çayhaneler ve Kahvehaneler

Eski İstanbul hayatının kapalı mekândaki tezahürleri arasında çayhâne ve kahvehânelerin önemli bir yeri vardır. Bu mahaller, çeşitli toplumsal fonksiyonları yüklenmiş yerler ve eğlence mekânı olarak İstanbul denen yapının halkaları içinde yer alan daha küçük kapalı halkalar oluştururlar. Özelliklerini de yüklenmiş oldukları, ilgili fonksiyonları belirler: Kimi çayhâneler sanatkârların, alimlerin münevverin toplantı yeri durumundadırlar; kimileri de halk sanatçılarının sanatlarını icra imkânı vermeleriyle benzerlerinden ayrılırlar. Bu sebeple semâî kahvelerinin bunlar arasında özel bir yeri vardır; halk temaşasına; şifahi medeniyet unsurlarına sahne olmalarıyla ayrı bir özellik kazanırlar. Bunların yanında, külhanbeylerin, esrarkeşlerin toplantı yeri durumunda olan kahvehaneler da bulunmaktadır. Kısaca bu mahaller İstanbul halkının hayat tezahürlerine sahne olurlar.

Şehrin zevk ve safâ durağı olan merkezî mekân durumundaki Şehzâdebaşı, bir sistem olarak tanıtılırken; bu sistem içinde yer alan çayhâneleri gördükleri fonksiyonlara göre gruplandırabiliriz:

a- Fikir, edebiyat, musiki meclislerinin toplandığı sanat köşeleri ki bu durumdaki çayhaneler hüzünle yadedilirken; edebiyat mahfillerinin çayhanelere düşmüş olmasına Sâmiha Ayverdi üzülür: "Direklerarası'nın Dağistanlı gibi Mersinli gibi Hacı Kerim ve Reşit gibi meşhur çayhâneleri şehrin ve semtin edîb, şâir ve münevverlerinden gayrı her sınıf halka m lce teşkil eden seçme yerlerdi. Ne ki, bir vakitler pâdişah ve şehzâde saraylarının vezir ve rical konaklarının birer ilim, irfân ve san'at akademisi hâlinde işlenmiş olmalarına karşılık, şimdi edebiyat mahfillerinin çayhanelere ve meyhânelere düşmüş olmaları cidden hazindi." (İEK. 92)

b- Esnaf ve halk tabakasının bir araya gelerek yarenlik ettikleri yarenlikhâneler ki bu mahaller hakkında ayrıntıya inilmez. Bu mahaller, İstanbul halkından bir kısmının sohbet ihtiyacını karşılamaları bakımından önem kazanırlar.

c- Küçük devlet memurlarının bir araya geldikleri yerler de yarenlikhanelerin fonksiyonlarına benzer bir görevi yerine getirirler.

ç- Semâi, koşma denemeleri yapan, çıraklıkta kalmış istidatların külhânîlerin

toplandığı, racun mahkemelerinin kurulduğu çayhaneler.

Sâmiha Hanım'ın verdiği bilgilere göre tarafımızdan yapılan bu tasnifte de görüldüğü gibi Şehzâdebaşı çayhânelerinin herbiri müstakil vasıflar ve çeşnileri içinde ayrı ayrı zümrelerin karargahıdırlar.

"Şehzâdebaşı çayhânelerinin her biri, müstakil vasıfları ve çeşnileri içinde, ayrı ayrı zümrelerin karargâhı idi. Bunların bâzısı en ağır meclislere, fikre, edebiyata, mûsikîye kucak açmış, çeşitli maksat adamlarını başbaşa getirirken, bir başkası, küçük devlet memurlarının buluşmalarına zemin hazırlar, bir diğerinde, halli vakitli esnaf ve halk tabakası birleşerek yârenlik eder, bir diğeri ise, işi gücü mahalle sınırını aşmayan îrad sâhipleri ve mîrasyedilerle dolup boşalırdı.

Hele cemiyet nizamlarıyla başı hoş gitmiyen bir sınıf, bir külhâniler cemaati vardı ki, onlar da bu çayhânelerin birinde kafa kafaya verir, ayarlı kumazlardan, bıyık falına varmış tutukunlara, zamana göre hikâye düşüren, bilmece, şaşırtmaca söyliyen, hattâ semâî, koşma denemeleri yapan çıraklıkta kalmış istîdatlara kadar hep burada toplanırdı. Onlar gene bu çayhânelerde kurulan racûn mahkemeleriyle, kendilerine mahsus bir nevi adlî teşkilâtın ölçüleri içinde, reislerine hesap verir, kayıtsız şartsız itaat ettikleri bu hükümlere göre, ya suçlu, ya temiz olarak buradan çıkarlardı." (İG. 21)

Şehzâdebaşı çayhaneleri tanıtılırken, önce bu semtte çayhanelerin müdavimlerine göre yüklendikleri fonksiyonlar belirtilir. Bu bilgileri takiben Yazar, bu çayhânelerin ünlü kişilerinden söz eder: "Başta, avniyesinin altından eksik olmıyan kaması ile Arab Abdullah, Kahraman Bey, Kavanız Mehmet, Sakızlı Yusuf ve bütün onikilerin uğrağı da gene Direklerarası değil miydi? Gün olup düşman olabilmesi ihtimalini hesâba katarak, hiç bir dostunun kahvesini içmemekle, bir yudum dahî olsa, ikrâm ve nimetini kabûl etmediği adama el sürmemek geleneğine sadâkat gösteren külhânilerin uğrağı gene bu çayhanelerdi.

Külhani kahvelerinin müşterilerinin tarz ve tavırları tespit edilir. Bu tespitlerde o günün bir kısım insanının değerlerini de öğrenmiş oluruz. İlgili kahvehanelerde sanatlarını icra eden sanatçıların adları da verilir.

Ya Hayali Kâtip Salihler, Şâir Ömer'ler, İsmet'ler, Sürûri'ler, Aşkî'ler, Abdî'ler, Hasan'lar .... hep o müstesnâ İstanbul çocukları ..." (İG. 21)

Bu arada Ramazan ayına çayhanelerin özel olarak hazırlanışları da dikkatlere sunulur: "Kahvelerle çayhânelerde büyük temizlik, gene Ramazanı karşılayan haftalar içinde yapılır, hele mızrabı ve yayı bizi dertli, çılgın, perîşan eden, mûtî, mustarip, çaresiz kılan Tanbûrî

Cemil Bey, bu çayhânelerde, daha çok ramazan'da çalardı." (İG.22) Bu tespitten, semâî kahvelerinin yanında bir de "çalgılı kahvelerin varlığından haberdar oluruz ki, bu kahveler, halkın musiki zevkini aksettirmeleri ve eğlence ihtiyaçlarını karşılamaları bakımından değer kazanırlar: "İstanbul'un, sazı, sözü, sohbeti kendine nafaka düzmüş zarif ve nüktedan halkı, Ramazan, yaz aylarına düşmüşse, bahçeli ve çardaklı mahalle kahvelerine toplanıp yârenlik eder." (İEK. 92)

Bu guruptaki kahvehaneler arasında isim verilmez. Bu tür kahvehanelere gelen müşterilerin gayesi Ramazan gecelerinde sahurdan sonra musiki dinleyerek hoşça vakit geçirmek olmalıdır. Ayrıca yarenlik etmekte müşterileri kahveye sevk eden gayelerden biridir.

Eski İstanbul'un kayde değer en ünlü çayhâneleri ise semâî kahveleridir. Bu kahvelerin fonksiyonları belirlenip haklarında bilgi verilirken sanat sazlarının adları yanında bu çayhanelerin meşhûr olanlarının adlarını da öğreniriz: "... bir kısmı Tavukpazarı'nda, Vezir Hanı'nın içinde bulunan saz şâirlerinin kahvelerine gidip zurna, çiftenâra, zillimaşa, çığırtma, darbuka dinliyerek sahuru ederlerdi.

Amma meddahların, karagözlerin, pehlivan, kukla, cambaz ve saz takımlarının ağırlık merkezi Şenzâdebaşı idi.

"..... Direklerarası'nın Dağistanlı gibi, Mersinli gibi Hacı Kerim gibi Reşit gibi meşhur çayhâneleri, şehrin ve semtin edîb, şâir ve münevverlerinden gayrı her sınıf halka melce teşkil eden seçme yerlerdi." (İEK. 92)

Sâmiha Hanım tambir tespit yapmadığı halde bazı kahvelerin de halk temaşasına sahne olduğu anlaşılmaktadır. Kimi temaşa sanatçıları kabiliyetlerini sokaktan başka kahvede de gösterirler. Tedâiler zinciri Sâmiha Hanım'ın Türk Temaşa Sanatı hakkındaki bilgisinin sergilenip, okuyucusuna aktarılmasına zemin hazırlar (İEK. 92-106) Bu bilgiler Türk-İslam kültürünün şifahi özellik ve niteliklerini vermesi bakımından önem kazanırlar.

Esrar Kahveleri

Sâmiha Ayverdi, Tahtakale, Galata, Kumkapı, Samatya, Tavukpazarı, semtlerinde yaşayan, çoğu ayyaş ve bilhassa esrarkeş olan bir sınıfın devam ettiği esrâr kahvelerinin sayısının oldukça çok olduğunu ve bu yerlerin İstanbul'un çeşitli semtlerine serpildiğini belirtir.

Bir sınıf halkın yaşama biçimini aksettiren bu yerler, bir gecede bir esrarkeşin hepsini

"bir boy kabak çekerek" dolaşmayı âdet haline getirdiği tespitlerden anlaşılmaktadır. İstanbul Geceleri Yazar'ı, bu yerlerin şehir içinde dağılışını şöyle anlatmaktadır: "Faraza Bozdoğan kemerinde ilk keyfini alan esrârkeş, Kırkçeşme'de Pilavcı Şaban Ağanın, Ammi Ömer'in kulübesine, Vefa'da Nuri Çavuş'un kahvesine uğrar, oradan Tekfur İskelesi'nde Arap Yaşar'la İbrahim kahvelerine dalıp çıkar, oradan da Tahtakale'de Refet'e, Çadırcılar'da Moruk Osman'a, Tavukpazarı'nda İsmail Ağa'ya uğrayıp kendini iyice dalgaya kaptırdıktan sonra Koska'ya geçer, Sandalyacı Apustola, Lâli'de Rauf'a, Nail'e nihâyet Davutpaşa'da Pehlivan Hüsnü'ye gider, oradan da Kumkapılı Leon Ağa'da karar verip bir de akşamcılık edirdi.

Bununla beraber Mevlâhane Kapıdan kalkan esrarkeş Sultan Mahallesi'nde Marangoz Hakkı'ya, Balata'da meşhur Ahmed'e gidip, nihayet Hasköy'e geçerek oradan Hacı Mihran'ın ev kahvesine uğrar, Kasımpaşa'ya çıktığı, gene sıra ile İplikçi'de Kalaycı Bahçesi'nde Yani'ye, Elmadağı'na Çöplük'te Barba'ya, yâhut da doğruca Galata"yı hizâlayıp bu defâ Hacı Mihran'ın esrar kahvesinden başlıyarak Dadaş Timur'a, Neşet, İhsan ve Tesbihçi İsmail'le tekmil Tophane ve Boğazkesen'in namlı köşlerini dolaştığı da olurdu." (84)

Bu esrar kehvelerinin dekoru ve içindeki hayat görünümü hakkında da bilgi verilir: "Esararkeş, cemiyetten el etek çekmiş, ceza ve tâkiplerle yüz göz olmuş adamdı. Dalıp çıktığı izbelerin dekorun hiç bir varlığa değişmez, kış yaz kahvenin ortasında mıcırla yanan bir mangal, kesik ve üst üste öksürükler, içi boşaltılmış bir hendistancevizi, kamıştan marpuçlu bu kabak, onu hayâl kâşanelerine kılavuzlıyan âşinâlardı." (İG. 84) Bu cümlelerin devamında verilen, ocakçının esrarkeşe hitaben: "Harman mısın?" sözü ile esrarkeşin esrar almaya hazır psikolojik durumu tespit edilir. Böylece okuyuculara, esrarkeşle ocakcı arasında bir référant birliğinin var olduğu gösterilir. Daha sonra esrarkeşlerin kahvedeki hareketleri ile birlikte karakteri aktarılır. Esrar kahvesinin arzettiği görünüş ile orada yaşayanların sürdürdükleri hayat tarzı da böylece ifâde edilmiş olur. Esrar kahvesinin görünüşü ile mekânın birkaç sözle anlatımında geniş zamanın kullanılışı bu dekorun devamlılık arzettiğini gösterir. Bu yerin nerede olduğu söylenmez tanıtılır. Bu tutumdan da biz., İstanbul'daki esrar kahvelerinin hep birbirine benzediği sonucunu çıkarırız. İlgili kahvelerin tanıtımında şöyle bir plân izlenmiştir: Önce bu mahallere devam edenler belirtiliyor. Sonra kahvelerin İstanbul'da çeşitli semtlere dağılışı ve adları veriliyor. Bunlardan birinin dekoru, esrarkeşiyle birlikte gözler önüne tecessüm ettiriliyor. Gaye bu mekâna devam edenlerin özelliklerini anlatarak tanıtmaktır. Burada bir insandan değil bir tipten söz edilmektedir. Bu tip ise hayat karşısında belirli temayülleri ile birleşen bir grubun temsilcisi durumundadır.

Esrar kahvelerinin genel dekoru ve tipini tanıttıktan sonra: "Esrarkeşler oturmuş çekerler demi / Gelene geçene atarlar yemi / Cimi lakalaklak, cimi lalaklak... / Cimi lakalak lak, cimi lakalak..." (İG. 85) şeklinde Acemaşîran üstünden âheste âheste söylenen bir türkünün ara nağmesinin, bütün esrarkeşler tarafından içli, yanık bir âhenkle dakikalarca tekrarlanışının tespitinden gidilerek, esrarkeşin sembolik türküsü ile kahvede toplanan esrarkeşler gürûhu gözler önüne canlandırılıp bu yerin eksiyon halindeki hayat tezahürü gösterilir. Yazar İstanbul'un esrarkeş tipini, şehrin yüzünü kızartan "İstanbul Ağacının kurtlu meyveleri" ve "vakitsiz doğan bir cenin"e benzeterek değerlendirir.

- Meyhaneler

Yazar, İstanbul Geceleri'nin Sandıkburnu bölümünde, Marmara sahillerinde ileriye doğru hamle yapan meyhaneleri anlatırken, bu yerlere niçin gidildiğini, müdavimlerinin gösterdiği sebeplerden giderek aktarmaya çalışır: "Gûyâ buralara herbiri bir hususî sebep yüzünden rağbet eder, kimisi için, meyhanecinin midye tavası meşhur, bir başka meyhane, bir diğer ayyaş için mezecilikte emsâlsiz, kiminin mastikası, kiminin tatlı dili, kiminin ikrâmı bir câzibe mevzûu olurdu." asıl sebep ise kısa bir cümle ile dikkatlere sunulur! "..maksat ve netice, hep dirseği tezgâha kaptırmaktan ibarettir" böylece meyhanelere gidişin sebebi, mecâzî bir ifâde ile temel anlamda verilir: "İşret âlemlerinin, en muhteşem dekorlusundan, en iptidâî köşesine kadar hep aynı merdivenin, aynı maksat için tepilen basamakları değil miydi? Sandıkburnu'nun on şu kadar salaştan mürekkep meyhanesi ise, şişe ile kafa çekip yumruk mezesi ile eğız temizleyen serseri ayyaştan, her yudumda kadeh kıran sefih hovardaya, içtikçe dertlenip yaraları delinen körkütük sevdâlıya, cebi dolgun, dalkavuğu kuyruklu beyzâdeye kadar, her sınıftan, her çeşit insanı bir araya getirdiği olurdu. "Böylece paydos saatinden sonra akşamcı kalem efendisinin devam ettiği meyhaneler, müdavimlerinin hususiyetleriyle birlikte tanıtılır; mekanın dikkate değer hususiyetleri, sahne olduğu hayat olayları kısa çizgilerle haber verilir: "Bunların içinde iki tek atar atmaz sakal murâkabesine varanlar, evlerine gelmeden kaldırımlarda yıkılıp kalanlar, miçoların yardımı ile meyhâne kapısından dışarı atılanlar, arkadaş vuranlar, dost yaralayanlar, iskemle üstünde sızanlar, saatlerce ceplerindeki parayı hesapladıkları halde işin içinden çıkamayanlar, bilinmez hangi hâtıra için ağlayanlar, mânî, koşma, semâî dinlerken biçimine girenler, hep bu işret durağında akıllarını kaptırıp âvâre kalmış kimselerdi."

Mekanla insan arasındaki benzerlik ilgisi de gösterilir: "İnsanları kadar dekoru da

sefalet ve sefahat kokan izbelerde boy boy gedikli sarhoşlar bulunurdu. ... Vaktaki gece alaturka olup, poyis paydos düdüğünü çaldırır, tıpkı düşmemek için kol kola girmiş sarhoşlar gibi, bu birbirine yaslanarak deniz kenarına sıralanmış salaşlar da, miçoların:

- Vakit efendiler vakit !

Diye masalara yaptıkları ihtarlardan sonra yavaş yavaş boşalmaya başlar, şâyet burada hızını alamayan olursa, Beyoğlu diyip çekerler...."

Harabeye dönmüş bir ayyaşın fizikî portresi çarpıcı çizgilerle çizilir: "Bunlardan, saçlarını sakallarını meyhâne köşelerinde ağartmış alkolün tahrîbâtı, yüzlerinde bir yazı gibi okunan öyle kıdemlileri vardı ki, yüzleri ince varislerle morarmış, göz altı torbacıkları patlıyacak gibi sarkmış ve parıldamış yetmişlik seksenlikleri artık örneği kalmayan eski koltukları gediklileri, salâtinleri anlatmaya doymaz, bunları her tekrarlayışlarıyle gençliklerine eski günlerine kayıp giderlerdi.

- Bu günlere de meyhane mi derim, nerede o Küplüler? Fıçılarına merdivenle tırmanılan gedikliler?..." cümlelerde görüldüğü gibi, meyhanelerde yapılan konuşmalar da okuyucunun zihninde tecessüm ettirilir. Bu arada, müdâvimlerin ihtiyar ayyaşlarından etrafa saçılan mısralarla onların "rind" yanları yakalanır:

"Ben şehîd-î bâdeyim, dostlar demim yâd eyleyin
Gaslolunmaz gerçi mâ île şehîdân-ı vegâ
Yîkayın meyle beni bir mezhep İcâd eyleyin" diyi vermekle yatışmayan ayyaş, evinin yolunu şaşırdığı gibi, fikir kanallarına rast gele girip çıkmağa başlar:

"Hevâyı aşka uyup kûy-i yâre -dek gideriz
Nesîm-i subha refikiz bahâre -dek gideriz
Pelâspâre-i rindî be-dûş kâşe be-kef
Zekât-ı mey verilür bir diyare - dek gideriz." (İG. 68-69)

Sonuçta okuyucu, Şark'ın nev-i şahsına münhâsır bir tipi olan "pelâspâre-i rind" hakkında da bilgi edinmiş olur. Böylece Sâmiha Ayverdi Sandıkburnu meyhaneleriyle bir *geçmiş zaman tablosu* çizer; ayrıca Balıkpazarı'ndaki koltuk meyhaneleri ile, ayyaşın son durağı olan Galata ve Beyoğlu meyhanelerini de anarak tabloyu tamamlar.

"Aşk Uluhiyet Abidesidir. Aşk insan ve hilkat muammasının anahtarıdır. Var olan ancak aşktır, onsuz hayat yoktur."

IV. EDEBİ ESERLERİ

A- MENSURELER

Nesir tarzında yazılmış duygulanmalar diyebileceğimiz mensur şiir türünün bir edebiyat dalı olarak orijini XIX.yy. Fransız edebiyatadır. Ne var ki bu türün izlerine Divan ve Halk edebiyatlarında rastlamak mümkün. Özünü duygu oluşturan Tazarrunâme ve Dedekorkut'taki kimi ifâdeler bu açıdan değerlendirilmektedir.

Duygu yoğunluğunu, ahenk ve uyum ögelerini, nesrin bütününe şamil kılacak şekilde kullanma; kelime ve kelime gruplarının gerçek değerleri dışında kalan değerlerinden, imaj ve çağrışımlarından yararlanma; kavram birleştirmeleri ve yeni bağdaştırmalar oluşturma; çeşitli anlam olaylarının imkânlarını göz önünde bulundurma gibi şiire has özellikleri ihtiva eden batılı anlamdaki mensur şiirin edebiyatımızda bir sanat disiplini olarak girişi, Tanzimat edebiyatı döneminde gerçekleşmiştir.

Fransız edebiyatından tercüme faaliyetleri ile başlayan bu türün ilk örnekleri, Hamid'in ve Recaizâde'nin küçük duyarlılıklarını dile getiren nesirleridir. Sonra da asıl türe has özellikleri bütünüyle ihtiva eden örnekler Servet-i Fünûn yazarları tarafından verilmiş ve bu dönemden itibaren, mensur şiir yazma, moda haline gelmiştir.

Sâmiha Ayverdi ilk mensur şiirlerini 1946'da yayımlamıştır. Büyük Doğu Mecmuası'nın Nesir köşesinde : Emânet, Sual, Ebedî Meçhûl, Meydan ve Oyun, Çocuklar, Dönüşceler başlıkları ile okuyucuya sunulan bu mensurelerden yalnızca biri "?" işaretiyle adlandırılmıştır.[1] "Sual" ya da "Sorgu" diye adlandırabileceğimiz bu mensur şiir,

---

1 Emanet, BD., c.II, s.35, Haziran 1946.
Sual, BD., c.II, s.36, Temmuz 1946.
Ebedi Meçhûl, BD., c.II, s.39, 26 Temmuz 1946.
Meydan ve Oyun, BD., c.II, s.40, 2 Ağustos 1946. Çocuklar, BD., c.II., s.44, 3: Ağustos 1946.

"Devletlim" hitabıyla bitmektedir. Nebat, cemat, hayvan ve insandan hareketle, dünyadaki tezatlar takdim edilip; varlıkların birbirlerine bakış tarzları yorumlanırken, erkekle kadının birbirlerine karşı olan konumu da şu cümle ile anlatılır: "Erkekle kadın bir mayadan yaratılmışken, cinsiyetlerini ayrı ayrı dokudun; sonra da bu ayrılığı, aralarında en şiddetli bir yakınlık ve ülfet vesilesi düzdün."[2]

Sual'de yolcu olarak algılanan insanın dünyaya geliş gayesi ifâde edilir: "Hepimiz bu kâinat kitabı için bir yazıyız ve dünyaya kendi vücudumuz sualinin ifâde ettiği mânayı çözmek için gönderildik."[3]

Meydan ve Oyun'da ise, dünya bir oyun meydanı olarak sembolize edilirken, bu meydanda insan bir top gibi el değiştiren "sevinç" ve "keder"i için var gösterilir.

Emanet'te bir ad değiştirme ile karşılaşırız. Emanet diye adlandırılan gönül kavramından hareketle, seven ve sevilen arasındaki alâka bir alış-veriş olarak nitelendirilir ve bu ikili, özdeş kılınarak teke irca edilir. Asıl mesaj da gönlü olanın, yani sevmeye temayüllü olanın dünyadaki durumu ile ilgilidir: "Çünkü buna sahip olanın rahatı gider, aklı viran, kendi perişan olur!"[4]

Düşünceler mensuresinde ise, okuyucunun dikkati "Bilir misiniz?" sorusuna çekilir. Kelime ve kelime gruplarının çağrışımlarından, oluşturdukları imajlar dünyasından yararlanılarak "düşünce" kavramı somutlaştırılır. "Düşüncelerin etrafımızda dolaşmaları, fakat bizleri uykuda buldukları için geldikleri gibi dönüp gitmeleri, vahşi ve ürkek olmaları", "fikir ormanı" tamlaması, "vezni eksilen kuşlar" ifâdesi, "muayyilden kalemin ucuna inen kısacık yol" ...şiire has söyleyişler olmakla beraber, aynı zamanda bunların hepsi birer yeni çağrışımlar hazinesidir; ve beraberinde imgeyi, imajı getirirler; zihnimizde yeni bir dünya çizerler. "Düşüncelerin yol kenarlarındaki otlar gibi ezilip çiğnemek kaygısıyla titreşmesi" de öyledir. Beraberinde resme ait öğeleri taşır. Ve "Ah insan oğlunun ezip geçtiği sade bunlar bunlar olsa" şeklinde bitiş cümlesi ile de okuyucunun düşünme fonksiyonu

---

2 "?" , BD., c.II, s.46, 13 Eylül 1946. (Dr. Kâzım Yetiş'in Sâmiha Ayverdi Bibliyografyası'nda bu mensur şiiir, "Çocuklar" başlığı ile alınmıştır. Biz Büyük Doğu'yu tararken bu adla anılan tek mensure ile karşılaştık. Oysa ki Sayın Dr.Kâzım Yetiş, "Bibliyografya" da aynı ad altında iki mensure vermiştir. Çocuklar ise, Büyük Doğu'nun c.II, s.44, 30 Ağustos baskısında değil, ilgili araştırmanın tespitine göre), c.II, s.40. 2 Ağustos 1946 baskısında yayımlanmıştır.

3 BD., c.II, s.36, Temmuz 1946.

4 BD., c. II, s.35, Haziran 1946.

sürdürülür.

Ebedî Meçhûl'de "Devletlim" diye seslenilen ilahî güç "ebedî meçhûl" adlandırılması ile sembolize edilir.

Yazar'ın, yukarıda muhtevasını kısaca tespit ettiğimiz Büyük Doğu'da çıkan mensurelerini Yusufcuk (1946) takip eder. Kısa bir sükut döneminden sonra, "Hasret" ve "Hile-İşret"[5] başlıklarını taşıyan iki mensur şiiri daha yayımlanır.

1959-1960 arası Türk Yurdu'nda : Hasret, Salıncak, Geliyorum, Bilir misin?, İçin-Dedim, Senin İçin, Umurumda Değil, Çıkrıkçının Dedikleri, Seferim Var [6] adları ile okuyucuya sunulan mensurelerin -Geliyorum'un dışında- Sâmiha Ayverdi'nin özel kütüphanesinden temin ettiğimiz, daktilodan fotokopi olan Hancı (İst. 1986) da yer aldıkları görülür.

Sâmiha Ayverdi'nin, hemen hemen elinin altında bulunan asıl malzeme, varlığının temelindeki "kavrıyabilme" kâbiliyetidir. O, sezgi ve gören gözlerle kavradığı bu ilkeyi de okuyucuya mensur şiirleri ile aktarır. Sırrî olanı arama çabası içinde olan Yazar, gerek tabiatta, gerekse insan ve toplumda görülen hayat tezahürlerine, yani küçük olay ve oluşumlara yaklaşarak onları salt bir lirizmle ifâde eder. Özellikle de *duyu-üstü aşkın* yani *ilahî aşkın* varlıktaki, dolayısıyla insandaki yetkinlik derecesini göstermeye, yaşamaya çalışır. *Varlıktaç gizli olan anlam ve gücün görünür hale dönüştürülmesi*, O'nun mensurelerinde ulaşmak istediği noktadır. Zaten Sâmiha Ayverdi'de evrendeki uyumlu dengeyi çözebilecek bir duyu bilgisi söz konusudur. Bu iç-duyu ile O, evrensel dengeyi kavrar ve birliğe ulaşır. Artık O'nun için tabiat, insan ve insana bağlı olarak da aşk ayrı bir anlam kazanır. Bütün bu soyut malzeme ile yola çıkan Şâir, aynı zamanda dilin sonsuz

---

5 Hasret, BD, Resimli İstanbul Haftası, 9 Mayıs 1951.
Hile - İşret, Resimli İstanbul Haftası, 30 Mayıs 1953, s.11.

6 Hasret, TY. c.II, s.273, Yeni s.3, Mayıs 1959, s.16. Bu mensure, Dr. Kâzım Yetiş'in Sâmiha Ayverdi Bibloyografyası'nda, s. 275, 3 Mayıs 1957'dir. Mayısın başındaki üç rakamı derginin yeni sayısıdır; asıl sayı ise 273'tür, Aynı hatâ Salıncak mensuresinde de yapılmıştır. Salıncak, TY, S.274, Yeni S.4, Haziran 1959, s.51. Hancı, s.101, 97. mensure.
Senin için, TY., S.282, Yeni S.12, Mart 1960, s.11, Hancı, s.100, 96. Mensure.
Umurumda Değil, TY., c.II, S.284, Yeni S.2, Mayıs 1960, s.20/ Hancı, s.80, 77. Mensure.
Çıkrıkçının Dedikleri, TY., c.II, S.286, Yeni S.4, Temmuz 1960, s.12/Hancı, s.98, 95. Mensure.
Seferim Var, TY, c.II, S.279, Yeni S.9, Aralık 1959, s.44/ Hancı, s.104, 103. Mensure.

imkânlarından da faydalanır. Kelimelerin gerçek değerleri dışında kalan değerleri çağrışım ve uzak çağrışımları; değişik kavram birleştirmeleri, yeni bağdaştırmalar; anlam olayları; uyum ve ritm dil malzemesi olarak kullanır.

Bu sıraladığımız dil malzemesi, sözü şiire dönüştüren niteliklerdir.[7] Sonra O, konuşma dilinin kısa ve rahat söyleyişine de açıktır. Sâmiha Ayverdi mensurelerinde çoğu zaman düşünce ve duygularını kelimelerin duygu değerlerinden ve yarattıkları yakın ve uzak çağrışımlardan yararlanarak dile getirir. Bu yararlanma, Yazar'ın kelimeleri bilinçli olarak seçmesi ile sağlanır. Kimi zaman, Şâir mensurelerinde kullandığı kelimelerle belli kavramları aktarsa bile bunların bütününün yardımı ile, anlatılanlar arkasında kalanı, sözün dile getiremediğini, anlatamadığını duyurmaya çalışır. Hanci'nın 108. mensure sini bu açıdan değerlendirelim:

"İliğine kadar titreyen gecenin kulağına eğildim: korkar kısın, üşürmüsün, kaçan ne ürperirsin? dedim.

Sustu

Yapraklarda yumak yumak yuvarlanan güneşin kulağına eğildim: Ne bu telâş, bu saklanış? Bir özge tasan mı var? dedim.

Murâkabeye varmış, soluğu kesilmiş denizin kulağına yanaştım. Daha sormadan baş çevirdi, dudak bağladı, sükût etti.

Ayıplamaz korkarlar elbet. Korku ne çok bu dünyâda Ateş âfet, çile mihnet dağ dağ olmuş.. Küme küme, öbek öbek.

Korkanlardan bir korkak da benim işte. Korkuyorum: Anlamazdan, hasret, hicran tanımazdan, omuz silken, dudak büken, gülüp geçen, aşk çekmemiş bîçâreden, zârî zâri korkmaktayım, korkuyorum." (112)

Burada Sâmiha Ayverdi'nin gayesi, geceye, güneşe, denize soru sormak değil; kendi iç ezikliğini, duygularını, güzel ve güçlü tabiat karşısında yalnızlık ve çaresizliğini dile getirmektir. Hem de tabiatı, tabiatın güzel görünümünü çizerek.

"Alın yazım" diye arlandırabileceğimiz mensureden şu cümleye kelimelerin seçilişi açısından bakalım:

"Kâh kitapsın meşk eylenen. Kâh insansın aşk bekleyen. Kâhi zaman bir tas zehir kâh sagîr, kâhi kebîr." (H.7/1.M.) "kâh", kelimesinnin seçilip, tekrar edilişi, bu kelimenin ses

---

7 AKSAN, Prof.Dr.Doğan; Dilbilim Açısından Şiir, TD. S.271, Nisan 1974, s.558-573.

değerine önem verildiğini göstermektedir.

Dilin, alışılmış mantığa uygun kavram birleştirmeleri zaman zaman bir yana bırakılır: "uzun gün" , "İstanbul şivesi", dilin yadırganmayan, olağan kavram birleştirmeleridir. Ama, "yorgun gün" (H. 27/26 M.) "ezel şivesi" (Y. 30/12 M.) alışılmamış kavram birleştirmeleridir. Bu insana has nitelikleri belirten sıfatların, mensurelerde insan dışındaki varlıklar için de kullanıldığını gösterir.

Sonra bir musiki, bir psikoloji, bir resim ve bir anlam ögesi olan "ikileme"lerin de Sâmiha Ayverdi tarafından çok kullanıldığı gözlenir. Bu ikilemelerle, anlam pekiştirilir, çoğaltılır, güçlendirilir; resim çizilip, beste yapılır: Aşağıda altı çizili sözler bu yönden değerlendirilebilir:

"Alın yazım! Yeşim yeşim yeşerip de çemen olsam, gene seni tanırım.

Alın yazım, alın yazım! Tâne tâne yağmur olup dökülsem de gene seni tanırım.

Alın yazım, alın yazım! Saklansan da gizlensen de, renk renk kaftan, boy boy hil'at giyinsen de, vallah billah gene seni, ben tanırım, ben tanırım.

Alın yazım, alın yazım, Yaylalarda yaylasanda, cihân cihân dolansan da, elbet seni ben tanırım, ben tanırım." (H. 7/1 M.)

Duygu yoğunluğu O'nda her hadiseyi, her görüneni "ben"in terazisinde tartıp, ölçüp değerlendirmesinden kaynaklanır. Özellikle duygu yüklü olan mensurelerinin hareket noktası "ben" ve "ben"in duygularıdır. Ben'in duyguları O'nu lirik bir mistisizme ulaştırır. Prof. Annemarie Schimmel'in'nin "(Yazar) şair hanım" dediği Sâmiha Ayverdi, derunî hisleri ile fikirlerinin ana çizgilerini veren Yusufcuk ve Hancı isimli mensure kitaplarında, şahsî duygularını rahatlıkla anlatır; onları beş duyuya seslenecek şekilde sergiler. Ritm ve alliterasyonlar vasıtası ile bir müzikaliteye ulaşma çabası içinde olan Sanatkâr, şiiri, his ve öze dönüşmüş fikirde arayarak, tekrarlarla kulaktan his telkinine teşebbüs eder. Böylece, onları okuyan, ses âleminin çağrışımlar dünyasına girer. Seslerin, kelimelerin, hatta cümlelerin kaynaşmış ahengi peşinde koşuş O'nu 'emotif' bir müzisyen de yapar. Bizce Sâmiha Hanım'ın mensurelerindeki bu tutumu dergah musikisinden kaynaklanmaktadır:

"Ben geceyim, gün isterim. Ben ateşim, kül isterim. Ben şiirim vezn isterim.

Ben dertliyim, şifâmı ver. Parça değil tam isterim. Tükenmişim çâremi bul. Bütünlenmiş can isterim.

Dağılmışım, topla beni. Pâre pâre kılma beni .. Gövdem başım nerde bilmem.. Merkez mihver baş isterim.

Ecel yakın, destur deyip yol isterim." (H. 19/19 M.)

İlk cümle, sorgu, yargı, ya da sesleniş olabilir. Daha sonra bu cümle bir başka tat ya da şekille karşımıza çıkarılır. Tedâi genişlemeleri ve armoni bizi, Sanatkâr ile el ele duyguların doruğuna ulaştırırken, sıcak ve canlı bir muhteva ile yüz yüze geliriz. Bu muhtevada, hem dinî-tasavvufî hem de şairane bir lirizm vardır. O, mensur şiir tekniğini aşk ve mâna üzerine oturtturmuştur. Gerçekte Sâmiha Ayverdi, kendi dramını ya da trajedisini -dilerseniz kendi dünyasını deyiniz- dile getirir. Onun trajedisinin, iç sıkıntısının kaynağı: maddedir, nefstir, aşktır; *Mutluk Olan*'a ulaşma çabasıdır. Sonsuzluğu arayış manevî olana visâl, maddeden sıyrılma, kurtulabilme fikr-i sabiti dramatize edilir. Ayverdi'de, evrendeki dengeyi çözebilecek bir duyu bilgisi söz konusudur. Bu özel duyu ile Ayverdi, evrensel olan dengeyi kavrar; birliğe ulaşır. Artık O'nun için insan ve kâinat ayrı bir anlam kazanmıştır. Zaten, esrârengiz anlamın, esrarengiz gücün görünür hale dönüş_türülmesi O'nun ulaşmak istediği noktadır. Sezgi ve gören gözler, küçük olaylar O'nu manevî olana götürür. Varlığın temelindeki ilkeyi kavrayabilme kabiliyetinin verdiği güçle, bu ilke, yani *Tevhid*, mensureleri ile okuyucuya aktarılır: "Hem Çinliyim, hem Hindliyim; Türk elinden, Acem denim..."

Rûmî demiş zaman bana, Frengistan memleketin. Aşîreti, göçebeyi nice eyyam gezen benim.

Yed-iklîme serpilmiştim. İsâ, Mûsâ kadîm dostum. Müslümânım tevhîddenim." (H. 103/99 M.)

Sâmiha Ayverdi'nin hemen bütün eserlerinin ortak bildirisi olan İlâ-i Kelimetullah'a, hisleri ile ulaştığı görülür.

Dış dünyanın nesneleri onun zihninde birliği yansıtacak şekilde klişe haline gelmiştir. Bu sebeple mensurelerde geçen varlıklar, temsilî bir karakter taşırlar. Nitekim pastoral özellikli olan Yusufcuk'taki 49. mensure (66) deki "gül imajı" bu açıdan değerlendirilebilir:

"Konca, güneşi görünce kundağı çözülmüş bir çocuk gibi gerinerek yeşil örtüsünü yırttı ve açıldı. O bugünü ne uzun zamandan beri bekliyordu. Kim ne derse desin, bir daha o sıkışık kundağa girmiyecekti.. Oh dünya de ne güzeldi!

...Ancak kedi gibi doğurduğunu yiyen dünyânın, âşıklarından alacağını alıp, bulacağını bulduktan sonra, onları yerden yere vurduğunu, hançerleyip kahrettiğini, doğurduğunun üçüncü sabahı, bahçenin otlarını ve bozulmuş çiçeklerini koparan el, kendisini de çöplerin içine attığı zaman anladı."

Ayverdi, hikâyelerinde olduğu gibi, Yusufcuk'ta yer alan mensurelerinin bir kısmında günlük hayat tezahürlerinden düşünceye ulaşır. Bir gelinciğin ölümü anlatılırken böyle bir durumla karşılaşırız. Yeşilliklerin arasından başlarını çıkararak güneşi bekleyen yüzlerce gelinciği gören temsilî nitelikteki kadın, şöyle düşünür: "Amma zavallı ne bilsin ki beklediği güneş, henüz yatağından kalkmış bir çocuğunkine benziyen taze ve taravetli yüzünü hem olgunlaşturacak, hem de onu yavaş yavaş soldurup yok edecekti.

Eğer bunu bilse, eğer hayatın kanatlarında gelen ölümü sezmiş olsa, onu heyecan ve sabırsızlıkla nasıl bekleyebilirdi?" (Y. 52/39 M.)

Ferdî duygu ve fikirlere yer verilen Yusufcuk'taki mensur şiirlerde, zaman zaman türe has anlatım tarzının dışına çıkıldığı görülür. Bu da mensur şiir cümlelerinin arasına temaya denk düşen anekdot, masal, hatıra gibi türlerden pasajlar yerleştirilmesidir. Türden sapma olayı, mensurelerin uzunluğunu etkiler. Genelde, Yusufcuk'taki metinlerin Hanc'dakilerden daha uzun olduğu gözlemlenebilir. 117 Mensur şiirden üçü, iki; otuz altısı birbuçuk; biri, üçte bir; diğerlerinin uzunluğu ise yarım sahifedir. Metin uzadıkça mensur şiir olma özelliğini kaybetmekte, hâtıra, hatta hikâye niteliğine bürünmektedirler:

"Karanfil kokusu, beni her zaman bir kuyu başına götürür." (Y. 119/117 M.) cümlesi ile başlayan mensur şiirinde Yazar, bir çocukluk hatırası içerisine yerleştirdiği, çıkıklı kuyudan su çeken kadınla kendi arasındaki hasbi ilişkiyi anlatır. Bu anlatış sırasında tahkiyeye has, zaman, mekan, anlatıcı ve bakış açısı, şahıs kategorilerinin kullanıldığı dikkat çekmektedir.

Esere adını veren ikinci mensur şiir, ferdîn dile gelişidir. Aşk temasının işlendiği metinde, bir genç kızın gönül macerası anlatılır: Sevdiği delikanlının adı Yusufcuk olan genç kız bezgin, gözü yaşlı olduğu geceler, perceresini açarak, korunun en vahşi, en mahzun ve melâlli kuşunun "Yusufcuk, Yusufcuk" diyen sesini dinler, bu sesi, gönlünün dağa taşa çarpıp geri dönen feryâdı olarak algılar. Tecrit sanatının yoğunlaştığı bu noktada, genç kızın sanrısı şu cümle ile ifâde edilir: "Kuş, uzak, tasalı ve yorgun sesini aynı yürek ezici gariplikte tekrarlarken, artık genç kız bunun tamamen kendi gönlünün uzaklara kaçıp feryad edişi olduğuna inanır. Düşüncesinin böyle dümanlanıp bir hayal ikliminde dolaşması da boşuna değildir. O, hakikaten bu kuşun sesini, kendi yüreğinin kabına sığmıyan feryadı zanneder; çünkü sevdiği delikanlının adı Yusuf'tur." (Y. 5-6/2 M.)

İlgili metinde kuşlarla kelimeler arasındaki benzeşmenin oluşturduğu imajın hareket noktası hislerdir: "Kızcağız gene bilmezki, bu ele avuca gelmez kuşlar gibi, kelimelerin,

sözlerin zincirine bağlanmış hisler de, onları böylece tutup yakaladığımız zaman bize küser, gücenir ve bütün kudretlerini kaybederler. İşte bu yüzden o, vakit vakit yakalamak istediği kuşlar gibi, ele dile gelmiyen hislerini de tutup bir kâğıdın üstüne sıralıyarak, gece penceresinin altına gelen sevgilisine uzatır." (5)

Yazar ile özdeşleştiğine inandığımız genç kızın duygularını yazıya dökme sırasındaki tavrı bize, Sâmiha Ayverdi'nin yazı hayatındaki ilk yıllarında nasıl yazdığı hakkında ipucu vermektedir. Genç kız korulukta tek başına dolaşır. Gece ise sadece genç kız ile Yusufcuk uyanıktır. Kız hep yazar, fakat yazdıklarını beğenmedikçe, üzülür, dertlenir yine de onları penceresinin altına gelen sevgilisine uzatmaktan çekinmez. Duygularını kelimelerle ifadeden aciz olduğunu düşünen kız, gönül feryadının ancak kuşun sesinde ifadesini bulduğuna inanır.

Yukardaki örnekte de görüldüğü gibi, kimi mensur şiirlerde tahkiye temel unsur olur. Denilebilir ki, Sâmiha Ayverdi'nin mensur şiirlerinin bir kısmında hikâye türünün özelliklerinden yararlanılmakta; böylece tahkiyeye bir duygu zenginliği katılmaktadır.

Bu tür mensur şiirleri, tahkiyeye has kategoriler açısından değerlendirecek olursak şunları söyleyebiliriz: Reel zaman; mehtaplı gece, gün batımı, bahar, yaz; soyut zaman ise, ezel ve ebeddir. Mekan; koruluk, dere kenarı, göl, bahçe -çoğunlukla- vadi, çeşmebaşı, kaplıca, dağ, rıhtım, dünya; ezel günün yaşandığı soyut mahal şeklinde sıralanırlar. Bütün bu zemin ve zamanlar, hayal kurmaya, ferdin hisleriyle, hatıralarla başbaşa kalmasına uygundur.

Öte yandan Yusufcuk'ta yer alan mensur şiirlerin tema bakımından Hancı'ya göre daha zengin olduğu görülür. İnsan, kâinat, tabiat, aşk, mazi, hayat, ölüm, ezel, ebed, teselli, gaflet, şehvet, hal, çocuk, oyun, gurbet, hasret, varlık yokluk, şâir, sanatkâr, Tanrı, değişme, dünyadaki tezatlar, insan temayülleri, zahid, âlim, cahil, hayal sahibi, kötümser, günahkâr... gibi kavram ve konuların işlenişi bu tema zenginliğini göstermektedir.

Tahkiyenin hakim olduğu mensur şiirlerde, kendisinden söz edilen ya da hikayeleri anlatılan kişilerin adlandırılmaları da şöyle sıralanabilir: kadın, genç kadın, sevgilisi, çocuk-ki, çocuk ifadesi ile Yazar, kimi zaman kendi çocukluğunun, kimi zaman da başkalarınınkinden bahseder komşu kızı, genç çocuk, insan oğlu, genç adam, şehvet çilesi, delikanlı, şair; kedi, arı, at, manda, koyun sürüsü, sinekler, yolcu, kuyumcu, sığırtmaç, Türkmen kadını, adam...

Hancı'da yer alan mensurelerin türe daha çok uydukları dikkat çekmektedir. Bu mensur şiirlerde, tahkiyeye rastlanmaz. Genelde, küçük, kısa, hemen fikre doğdukları gibi teklifsiz,

tasnifsiz çıkıvermiş izlenimi uyandırırlar. Bu kitapta yer alan 109 mensur şiirden ancak beşi birbuçuk sahifeye yakın, on dördü birer sahifelik, diğerleri ise, yarım, dörtte bir ve üçte bir sahife işgal ederler. Şâirin gönlünün durumunu anlatan şu mensur şiir, şiirler içerisinde en kısa olananıdır:

"İsrâfil sûrunu vakitsiz çalsa, âb-ı hayat bulup yoluma aksa... Ömürler, ömrüme asır katsa... Şu ölmüş gönül dirilir mi dersin?" (H. 22/21 M.

Özellikle Hancı'daki mensurelerin tema bakımından yalınlaştığı görülmektedir. Genelde sevgiliye seslenişlerin yer aldığı, şiir heyacanı taşıyan bu mensurelerde de tasavvufî bir duyuş tarzı ile aşk ve insan temalarına yer verilir; İnsan-ı Kâmil'in kimliği gözler önüne serilir:

"Hem Çinliyim, hem Hindliyim; Türk elinden., Acemdenim...

Rûmî demiş zaman bana, Frengistan memleketim, Aşîreti, göçebeyi nice eyyam gezen benim.

Yedi-iklîme serpilmişim. İsâ, Mûsâ kadîm dostum. Müslümanım tevhîddenim." (H. 103/99 M.)

- Hayat Hadiseleri Karşısında Tavır

Sâmiha Ayverdi hayat hadiseleri karşısına hep *"düşünen insan"* tavrı ile çıkar (Y. 49/38 M.) Onun için dünyâya gelişin gayesi aşktır; Hayat ise aşk vasıtası ile *Öz-Bir***e ulaşmaktır*. Hal böyle olunca da O, hep düşünceye yönelir; kendini Öz-Bir'e ulaşacak şekilde yeniden inşâ etmeğe çabalar. Bu çabalama sırasında kendi dramını ya da trajedesini -dilerseniz kendi dünyasını deyin- anlatır. Onun dramının, iç sıkıntısının kaynağı maddedir, nefstir. Hancı'nın 61. mensur şiirinde Yarabbî seslenişi ile düşmana yenilmemek için Tanrı'ya yakarır:" Yârabbî imdat yolla beni mağlûb etme. Madem ki elime tevhîd bayrağını verdin, bunu yere düşürtüp nefsin düşmanına çiğnetme." (63)

Hayata, hadiselere hep tasavvufî açıdan bakan Yazar, Yusufcuk'un ilk mensuresinde bize şiirlerinin genel mesajını verir. Bu mesaj da *"Her şey Vücud-i Mutlak-ı yansıtmak için vardır,"* cümlesi ile ifâde edilebilir. Böyle bir bakış açısı da Yazar'ı ilahî aşka doğru götürür.

Mistik bir anlayış içerisinde olan Şair, ölümü sevinçle karşılar. Mensurelerinin hareket noktası semboldür. "gonca, gelincik," insanın sembolü; bunların karşılaştıkları durumlar

---

* "Vücud-i Mutlak" anlamında.

ise, hayat olaylarının, hayatın simgesidirler.

- *Mensurelerde Genel Nitelikler*

Genelde mensur şiirler, yoğun bir duygu ve düşünce ile yüklüdürler. Kelime, cümle tekrarlarını bu yoğunluk çerçevesinde düşünmek gerekir. Cümle yapıları ve düşünce yoğunluğunu ifâde edebilecek nitelikler taşır. İmajların anlatımı için çok kere tabiî dilin sınırları aşılıp yeni söyleyiş tarzları aranır. Bu durumda, edebî sanatların imkânlarından yararlanılır. Bütün bu tespitlerimizi ihtiva eden aşağıdaki mensur şiiri ilgili değerlendirmenin ışığında okuyacak olursak, görülür ki Şâir, şiir yeteneğini, düşünür, ressam, müzisyen yetisi ile tamamlar. Böylece, simgecilikteki "sanatlâr arasındaki uyum"da şiire uygulanmış olur. O, düş kurma ve imgeleme gücüne dayanarak müzikalitesi ve çağrışımı bol kelimelerle estetik bir dünya yaratırken, bu dünyanın tek hakimi olarak da sevgilisini oturtur:

" Kuş cıvıltısından, nalın şakırtısından, bilezik çıngırtısından, yaprak hışırtısından sesler topladım; bir kız onları iplik iplik tarayıp eğirecek, sonra da senin güzel boynuna şal dokuyacak.

Ak sümbülden, gök lâleden, yâseminden, menekşeden kokular topladım; bir kız onları kat kat dürüp, güzel başına yastık yapacak.

Ağaçlardan çayırlardan, tepelerden, bayırlardan renk ler topladım; başka bir kız da onları kesecek, biçecek, o işsiz vücûduna libâs dikecek.

Ey varımı paylaşmaya doyamadığım!

Dahası var; gözlerden gönüllerden, visallerden, firaklerden, yığın yığın sevdâ topladım; bir kız da onları karıp karıştıracak ve sana görülmedik duyulmadık bir taht düzecek." (H. 100/96 M.)

Duygu, imaj ve düşünce yoğunluğuna hizmet eden tekrarlar, ayrıca, şiirde müzikaliteyi de oluştururlar.

Cümlelerde simetrik ve ölçülü yapı en çok başvurulan özelliklerden biridir. Cümlelerde "ritm ve ahenk" vardır. Zaman zaman nazımdaki kâfiyeyi hatırlatan secilerle, tekrarlarla kulakta ses benzerliği ve ahenk hissedilir. "İstiyorum" diye adlandırabileceğimiz Hancı'daki 102. mensur şiirde "ben" tahlil edilirken, bütün bu özelliklerin bir arada kullanıldığını görürüz:

"Bir sel var içimde, ona yatak istiyorum,

Bir anka var içimde, ona kanad istiyorum.
Bir mahşer var içimde, ona mîzan istiyorum.
Bir dünyâ var içimde ona nizam istiyorum.
Bir kavga var içimde, ona karar istiyorum.
Bir mecnûn var içimde, ona zincir istiyorum.
Bir mîras var içimde, ona vâris istiyorum.
Bilmiyorum ne var içimde? Sel gelir sel
alır, yel gelir yel alır, el gelir el alır.
Sağarlar açarlar, çalarlar kaçarlar. Gene
de dolar, gene de taşar.
Bir defîne var içimde, ona yağma istiyorum." (106)

1. HİTAPLAR

- Devletlim

118 mensur şiirin yer aldığı Yusufcuk'un ilk mensuresi "Devletlim" hitabı ile başlamaktadır. Bu hitap bize önemli bir ipucu verir. Demek ki Sâmiha Ayverdi, mensur şiirlerini genelde, "Devletlim" dediği ideal bir varlığa seslenerek yazmaktadır. Kimdir bu Devletlim? Bu ve benzeri hitapları izleyen ifadelerden kendisine seslenilenin iki pozisyonda okuyucunun karşısına çıkarıldığı görülür. İlki, varlığında Vücud-i Mutlak aksettiren mürşit durumundaki kişi olabilir; diğeri Vücur-i Mutlak'ın yani Tanrı'nın kendisidir. Nitekim Devletlim hitabı ile başlayan birinci metin, öğrenme çabası içerisinde olan talebeye, varlığın ruhuna nüfuz edebelmesi açısından sırayla üç bilgi kaynağının adı, "Devletlim" tarafından verilir: Öncelikle okunacak kitap, "Kâinat kitabı"dır. Talebe bu kitabı nasıl okuduğunu şöyle açıklar: "Bir kır çiçeğinde, bir çiğ tanesinde, bir incecik su şırıltısında, zevkte, tebessümde hep senin parmak izlerini görerek hızlı hızlı okuyor ve yanımdakilere söylüyorum." (Y.3) İkinci kitap "Ben" yani "İnsan"dır. Kâinat denen bu büyük kitabın hulâsası olan "insan"ın muhtevasında olanlar ise şu şekilde ifâde edilir: "Onda da güzelliklerden çirkinliklerden, zevklerden ve acılardan izler, eserler, görünüşler vardı. Belki hakikaten bu, ötekilerden küçüktü; ancak kâinat kitabına sığmayan büyüklükler buna sığmıştı." (Y. 3) Üçüncü kitap ise, okunması zor olan Tanrı'nın kendisidir. Sonuçta Yazar, öğrenilmesi gereken bilgilerin merhalelerini aşarak geldiği noktayı anlatır; bu nokta Öz Bir'e

ulaşma yani birliğin idrâkidir ki, Sâmiha Ayverdi, doğrudan doğruya ilahî aşkla bütünleşmektedir: "Gözüm oldun tenimdeki canım oldun ve bunları, benim yerime kendin okudun." (Y.4)

"Devletlim" hitabının mensurelere dağılışı şöyledir :

1. Mensure'de iki defa kullanılmıştır:

"Devletlim! evvelâ karşıma şu kâinat kitabını açtın ve:

- Oku! dedin." (Y. 3)

"Kendi kitabını okumak uzun sürer, beni oku! dedin.

- Seni mi Devletlim? Acaba bu cihanda seni okumuş kim vardır ki ben bu bahtiyarların arasında sayılayım? Benden bir olmazı istemekle, beyhude didinip tebah olduğumu mu istiyorsun diye haykırdım." (Y. 3-4)

26. Mensure'de iki defa k. :

"Devletlim, bugün sensizliğe tahammülüm yok; beni kendimden geçir sarhoş et! dedim.

Ağaçlar, yerdeki otlar, taş ve toprak o anda birer kadeh olup bana senin aşkını sundular... Sevgilim, sensizliğe takatim yok. Beni sarhoş et kendimden geçir." (Y. 36)

"Devletlim, sensizliğe takatim kalmadı, beni sarhoş et kendimden geçir." (Y. 3)

54. Mensure'de bir defa k. :

"Ey benim iki cihana baş çevirmiş Devletlim! dünyânın itibar, ünvan, şan ve şeref avazeleri, senin gizli köşenle yer değiştirmek için çakıl taşları gibi yerlere dökülmek ister; yerlere dökülenlere imrenir." (Y. 73)

58. Mensure'de bir defa k. :

"Biz sağırız Devletlim, sağırız. Dalga dalga devamlı hamlelerle üstümüze çarpan agâhlık narâları var ki, ahengine dayanılmaz destanlar okur; ama biz şehvetimiz davulunun çılgın gürültüsü içinde boğulup kalmışız...duymuyoruz Devletlim, duymuyoruz." (Y. 79)

60. Mensure'de bir defa k. :

"Ama ne tuhaf, bu çocuk oynarken seni düşünmüyor Devletlim. Bir pervane gibi oradan oraya konan küçük idrâki; hep seni atlatıyor." (Y. 81)

106. Mensur'ede iki defa k. :

"Söyle Deletlim, söyle, istersen bir divane gibi sayıklıyarak, bir sarhoş gibi sağa sola çarparak, bir hasta gibi inliyerek, bir âbid bir âşık gibi gözyaşı dökerek sana tapmaktan da vaz geçeyim." (Y. 145)

❀❀❀ "Ama ben ondan titiz ve kıskancım Devletlim." (Y. 145)

110 Mensure'de üç defa k. :

❀❀❀ " Bana tarif edilmeyeni tarif et, dedin. Bu nasıl mümkün olur Devletlim?" (Y. 149)

❀❀❀ "Bilirim, hep olmazları oldurur, muhalin başını imkân tarağı ile tararsın. Ama gene de insaf et Devletlim ben de o taşları su gibi atıcı, bulutları kaskatı dondurucu, ateşleri bahar rüzgârına çevirici kudret nerede, söyle nerede?" (Y. 149)

❀❀❀ "Acaba tarif edilmeyeni tarif et, derken, yedi cehennemi yakıp kül edecek gönül ateşini mi dile getirmemi istedin? Ah Devletlim sana evvelce de söylemiştim." (Y. 149)

❀❀❀ "İzin ver Devletlim, izin ver de bu akşam, lafza gelmez bir kıyametin karşısında her vakitki derin derin susayım." (Y. 150)

116. Mensure'de iki defa k. :

❀❀❀ "Söyle Devletlim, ne istersen, neyi dilersen onu söyle." (Y. 156) Bu cümlenin geçtiği mensurede "Devletlim" hitabı ile kasdedilen varlığın kesinlikle Vücud-i Mutlak olduğunu şu cümlelerden tespit edebiliriz:

❀❀❀ "İstersen, "gün gelecek ki ne yer kalacak ne gök" diyenlere zaten ne yer var ne gök ne de siz .. var olan yalnız benim" de!

İstarsen dünyâya çağırıp aşk cengine gönüllü yazdığın kimseleri elinle öldürdüğünü, sonra da bu ölmüşleri kendi nefsinle diriltip aşk meydanının kahramanları ettiğini açığa vur, söyle, gizleme!" (Y. 157)

"Devletlim" hitabının Hancı kitabında da kullanıldığını görüyoruz. Ne var ki Yusufcuk'ta arayış içerisinde olan talebe artık, belli bir noktaya ulaşmış; "Devletlim" e sorduğu soruların bir kısmını bilir hale gelmiştir. Sürekli bu ideal varlıkla birlikte olan Şâir, bilgi birikimini şu şiire has ifade ile açıklar:

❀❀❀ "Söyledin, yıllar ve yıllardır, neler neler söyledin. Her biri çağladı, yaprak yaprak döküldü, birikip hazinelerim oldu. Kıyametler gelip geçse , bunlar eksilmez, tükenmez, ey varlığımın hırsızı olduğum Devletli ... eskimez, tükenmez." (H. 55/53 M.) Bu cümlelerdeki anlamı ideal varlık olan Devletlim seslenişi aynı eserde üç defa daha okuyucunun karşısına çıkarılır:

35. Mensure'de bir defa k. :

❀❀❀ "Kelâm uyuyor, ses soluk âhenk uyuşup kalıyor da, neden yüreğimde bu derin ezgi, bu bitmez heyecan, ey hicranıma payan olmayan Devletli?" (H. 36)

51. Mensure'de bir defa k. :

☙☙☙ "Devletlim! âfâk içinde, mâverâ içinde neyim ben? Ezelden ebede savrulan saman harmanı içinde bir burçak." (H. 53)

78. Mensure'de bir defa k. :

☙☙☙ "Sarp da olsa, kayalık da, mahşer her ne olsa, geç yolundan geç Devletlim! Yolun izin, gönlüm gerek." (H. 81)

- *Allah'ım*

"Allah'ım" hitabı Hanrı'da on dört defa kullanılmıştır. Yalnızca bu kullanış, 67. Mensure'de "Ey benim Allahım" şeklindedir; hitabın arkasında tam bir teslimiyet hali görülür:

☙☙☙ "Ey benim Allahım, emret ki, sana sığınmış olan gönülde, kimse hüteresinden çıkarmaya kalkışmasın." (H. 69)

Yusufcuk'ta bir defa bile geçmeyen bu hitap, Hanrı'da kullanılırken arkasında yer alan duygular, teslimiyet, yakarış, acz, vecd hali, yakınlık, sevgi hali, serzeniş, şikayet ve O'nunla özdeşleşmiştir. Sâmiha Ayverdi "Allahım" derken, bütün duyuş ve düşüncelerini mistik tavır içinde bir noktada yoğunlaştırır. Niçin ve nedenlerle muayyen bir hakikatin keşfine perde perde yaklaşma çabası içerisindedir. Bu mensureler, yaşanan bir aşkın yarattığı duyuş ve düşünüşün, hattâ bir arayışın sonucudur. Kimi zaman "Allahım" seslenişi arkasında bir inleyiş duyulur gibidir. Bu durum da, Şâir'in bir vecd hali içeresinde olduğunu gösterir.

İlk cümle soru ya da fikirdir. Bu cümleyi her adımda daha çok duygu ve düşünce ile yükleyerek yeniden karşımıza çıkarır.

☙☙☙ "Kimsin diye sordular.

Bu dünyada işi bitenim dedim.

Öyle de neden sefere çıkmazsın ? dediler.

İşi bitmemiş olanlarla yoldaşlık etmem muraddır, dedim.

Senin için mürîd diyenler de var, hangisinin sen? dediler.

İşte buna gülesim geldi Yesriplim. Kâh, kâh muradın olduğumu onlara söyler miyim hiç? (H. 3)

"Allahım" hitabının mensurelerde kullanılışını ifâde ettiği duygu hali ile gösterelim:

33. Mensure'de bu kelime iki defa k. :

☙☙☙ "Hesaba kitaba aklım ermiyorsa, ne gam? Seni hesapla kitapla mı bildim Allahı" (H. 34)

☙☙☙ "Hileye Huda'ya zihnim yatmıyorsa, ne zarar?

Seni tuzakla, kementle mi yakaladım Allahım?" (H. 34)

Duygu hali , muhakemesiz teslimiyettir.

52. Mensure'de bir defa k. :

☙☙☙ "Senden gayri dünya mı var ki sırtımda taşıyayım Allahım! (H. 54)

Duygu hali, teslimiyet.

58. Mensure'de bir defa k. :

☙☙☙ "Sensiz olan zaman, bir bakan kör değil de ya nedir Allahım" (H. 60)

Duygu hali, birlikte olma arzusu.

63. Mensure'de bir defa k. :

☙☙☙ Ne yapayım senden daha güzel bir şey yok ki seni ona benzeteyim Allahım." (H.65)

Duygu hali, hayranlık, sevgi.

65. Mensure'de bir defa k. :

☙☙☙ Nerde bir taksîr görürse oraya koşan bir affa da, görüyorsun ki işte kulların aşık Allahım." (H. 67)

Duygu hali, ilahî aşk.

67. Mensure'de bir defa k. :

☙☙☙ "Ey benim Allahım emret ki sana sığınmış olan gönlü de, kimse hücresinden çıkarmaya kalkışmasın..." (H. 69)

Duygu hali, benlik davası gütmeden tam bir teslimiyet ile gönül ehli olmayanlardan şikayet ve yardım dileme.

68. Mensure'de iki defa k. :

☙☙☙ "Allahım ya benim için için yanıp tütüşüm, gözüne hiç ilişmedi mi?"

☙☙☙ "Bana tahammül ver Allahım..." (H. 70)

Duygu hali, serzeniş, sitem.

69. Mensure'de bir defa k. :

☙☙☙ "Allahım dünyâ dünyâ olalıberi, seni binlerce ağız tarif etmeğe uğraşmış, binlerce kalem yazmış, sahifeler, kitaplar dolup taşmış."

"Allahım sen müşkülden müşkülsün." (H. 71)

Duygu hali, yardım dileme.

84. Mensure'de bir defa k. :

☙☙☙ "Allahım! Dayanamıyacağım, dayanamıyağın artık." (H. 87)

Duygu hali, vuslat isteme, dilek.

86. Mensure'de bir defa k. :

☙☙☙ "Nihayet anlamı beşeriyet damgasını vuran, sırtıma şu vücud kaftanını giydiren kimdir Allahım." (H. 89)

Duygu hali, serzeniş, sitem.

106. Mensure'de bir defa k. :

☙☙☙ "Derdim var Allahım, derdim var. Nideyim, nişleyim bu derdi?" (H. 110)

Duygu hali, yardım dileme, yakarış.

"Allahım" hitabının kullanıldığı mensurelerde bu seslenişin "sen" zamiri ile birlikte söylendiği görülür. Bu durum Yazar ile Allah arasındaki duyarlı aralığın özelliğini gösterir; içtenlik ve yakınlığın ifâdesi söz konusudur.

- *Rabbim*

Besleyen, yetiştiren, terbiye eden anlamındaki Rab kelimesi "Rabbim" şeklinde kullanılmıştır. Bu hitaba Yusufcuk'ta on bir defa, Hancı da ise bir defa yer verilmiştir. "Rab"la doğrudan doğruya *Vücud-i Mutlak* kasdedilmiştir.

"Rabbim" diye başlayan 52. mensur şiirde, Tanrı ile konuşma tarzı seçilmiş, her paragraf başında bu isim aracılığı ile metne bir müzikalite sağlanmıştır. Ayrıca ilgili hitabın sürekli tekrarı ile ilahî aşka bir kesafet kazandırılmıştır. "Rabbim" hitabının arkasında ya yardım dileme, ya sitem ya da serzeniş vardır. Diğer hitaplarda olduğu gibi bu hitap da 'sen' zamiriyle birlikte kullanılmıştır. Mistik bir çoşku ile *Vücud-i Mutlak*'a seslenen Yazar, 117. mensurede, sevgilisi olan Rabb'a : "Ey benim Rabbim" söz grubu ile hitap eder. Benlik davası gütmeden tam bir teslimiyet hali ile, ehl-i dil olmayanları ona şikayet ederek yardım diler:

☙☙☙ "..ey benim Rabbim, ne diye bu zavallının içine hem o yanıp yakılmak ateşini verdin, sonra da dudağına kilit vurdun." (Y. 158)

74. Mensure'de üç defa kullanılan "Rabbim" ifadesinin arkasında aşk itirafları vardır. Şu cümle Şâir'in nasıl Tanrı aşkı ile yanıp tutuştuğunun göstergesidir:

☙☙☙ "Rabbim senin takat getirilmeyen atişinle kavrulup yanarken söyleniyor,

haykırıyor inliyor, feryad ediyorum." (Y. 99) Aynı zamanda bu cümle ile ilahî aşkın halleri anlatılmış oluyor.

3. Mensure'de yer alan "Rabbim" seslenişinde "sevgilim" anlamının saklı olduğunu öğreniyoruz:

"Rabbim" diyecek âciz bir dudak, "sevgilim." diye haykırır da günah yazılmaz." (151)

Hancı'da ise, 50. mensur şiirde yer alan "Rabbim"i Sâmiha Ayverdi, dünyada anlaşılmamaktan şikayet ederken "Allahım" la eş değerde kullanmıştır.

Sonuçta diyebiliriz ki, Yazar için "Rab" "içinden haberler gönderdiği", halini bildirdiği ilahî varlıktır.

- *Yoldaşım*

Bu ifade, Yusufcuk'taki bir kısım mensurelerde yirmi üç defa kullanılmıştır. "Yoldaşım" hitabının mensurelere dağılışı ve kasdedilen anlamları ile birlikte şöyledir:

5. Mensure'de Yazar, "Yoldaşım diye seslendiği sevgilisine :

"... ağacı, gölgesini suya saldığı için nasıl ayıblamıyorsan, beni de, sana ister istemez, içimden haberler verdiğim için hoş gör; kınama!" (9) diyerek, mensurelerinin bir kısmının muhtevasını açıklamış olur. Sâmiha Ayverdi "içimde haberler" dediği bu muhtevada, kimi zaman doğrudan, kimi zaman da dolaylı olarak "ben" in duygu ve düşüncelerini anlatır. Ayrıca "Yoldaşım" denilen kimseye kimi vakit de "sen" diye de seslenilerek, aradaki duygusal yakınlık gösterilmiş olur. Aynı yolun, aşk yolunun, yolcusu olan yazarla "yoldaş" denilen ideal varlık : seven-sevilen, yani âşık ile mâşuktur.

16. Mensure'de iki defa geçen yoldaşım, "sen" ve "o" şahıs zamirleriyle birlikte kullanılır. 'Sen' Yazar'ın kendine dönüp yine kendine seslenişidir. "Sen" ile "o" bağlantılı kılınarak, 'o' yani Tanrı'nın "sana" verdiklerine işaret edilir. Ve "Sen" ile "o" arasındaki ilişki, "Yoldaş" a açıklanır. Bu üç varlığa: *Tanrı*, *Talebe* ve *Mürşit* üçlüsü demek mümkün.

Yoldaşım, onun bana verdiği tahta geçip otururken kendi kendime derim ki:

- Sen ne buldunsa bedava buldun..." (23)

59. Mensure'de bir defa kullanılan "Yoldaş"tan Yazar, batinî bilgisinin doğruluğunu kanıtlaması için tastikini istemektedir. Burada da "Yoldaş" sevgilidir, mürşittir:

"Sana soruyorum yoldaşım, beni bu dünyaya kim davet etti? Anamla babam mı? Haşa. Onlar, ezel tasarrufunun zavallı bir âletinden başka nedir?" (65)

59. Mensure'de "Yoldaş" denen sevgilinin aşk fiilinin kendisi ile özdeşleştiği görülür: "Yoldaşım, sen bir cenk imişsin." (60) İlgili mensurede sevgilinin çeşitli görünümleri söz konusu edilir:

☙☙☙ "Senin, ani bir sağanak gibi taşıp döküldüğün, yahut sabah sislerinin çimenlere habersizce konuklayışı gibi, sessiz ve görünmez bir dille konuştuğun da olurmuş." (80)

☙☙☙ "Yoldaşım, sen ormanda su arayan vurulmuş bir geyik gibisin." (81) diye başlayan 62. Mensure'de "Yoldaşım" hitabına üç defa yer verilir. Bu mensurede sevgili, yaralı olarak ele geçirilen bir av olarak algılanırken, bu avla yoldaşın özdeşleştiği görülür.

69. Mensure'de Yoldaş, sevdiğine işkence eden bir âşık durumunda gösterilir. Mensurede üç defa geçen "Yoldaşım" ifadesi ile sevgiliye, ideal varlığa seslenilmektedir:

☙☙☙ "Yeter yoldaşım, yeter .. çek elini şu zavallı yürekten.." (92)

73. Mensure'de : "Bana "söyle" deme yoldaşım." (98) cümlesi metinde çağrışımı oluşturan bir özellik gösterir. Çünkü her tekrarında Yazar, kendisinin çeşitli ruh hallerini açıklar, itiraf eder. Aslında o, "söyle" diyen sese susuşla cevap vermek istemektedir. Burada "Yoldaşım" denen kimse, kendisine seslenenı tenvir eden kimsedir.

77. Mensure'de Yazar, içinden haberler verdiği kimseye "Yoldaşım" diyerek, onun kendisinde uzaklaşmasını ister. Buna rağmen yine de ondan, kendisinin soracağı soruları cevaplamasını beklemektedir:

☙☙☙ "Ne oldu bana, söyle ne oldu?" (Y. 102)

113. Mensure "Yoldaşım" diye başlayıp, "Yoldaşım" diye biterken, bu hitabın dört defa tekrar edildiği görülür. Bu mensurede, "Yoldaşım" ın başkalarınca adlandırılışı ifade edilir. Yazar için sevgili olan bu varlık "ıztırap çiçeği"dir.

☙☙☙ "Yoldaşım, dostların senin için "O bir ıztırap çiçeğidir" diyorlar ve haberin olsun ki acılarına acıyor, ıztıraplarına kahırlanıyor, senin için göz yaşı döküyorlar." (153)

- Diğerleri

"Sahibim" seslenişi ile Yazar, birçok hitapta olduğu gibi, yine varlığında kutsallığı yansıtan ideal bir kişiye hitap etmektedir:

☙☙☙ "Sahibimi secdede görmekten utanıyorum.. ya başını yere koymasın, ya da bize basacak bir başka toprak göstersin." Yusufcuk'un on ikinci mensuresinde ki bu hitapta bir tapınma hissinin hakim olduğu görülmektedir.

"Yesriplim" Hancı'nın üçüncü mensuresindeki bu hitabın özel bir mânâsı vardır:

"Yesrib" , Medine-i Münevveri'nin müslümanlıktan evvelki ismidir.[8] Burada "Medinelim" ifadesi ile, dört yıl Medine'de Abdülhamid Lisesi Müdürlüğü yapan Kenan Rifâî kasdedilmiş olabileceği gibi, Kenan Rifâî'nin kendilerinden icazetaldıkları "Şeyhül Meşayih Hamza Rifâî'ye hitap da olabilir:

☕☕☕ "Senin için mürîd diyenler de, murad diyenler de var, hangisisin sen? dediler.

İşte buna gülesim geldi Yesriplim. Kâh mürîdin, kâh muradın olduğumu onlara söyler miyim hiç?" (3) Bu satırlardan da anlaşıldığına göre, Yazar mürşidine seslenmiştir.

"Fermanlım" Hancı'nın altıncı mensuresindeki bu hitabın geçtiği cümle :

☕☕☕ "Söyle Fermanlım söyle..bana gene, duymak istediklerimi de, istemediklerimi de, dudaklarını kulağıma yaklaştırıp bir bir söyle, bekliyorum." (6) İlgili ideal varlığın kasdedildiği görülmektedir. Bu ideal varlık, yaradılışın sırlarını açıklamak için Tanrı'dan ferman almış olarak yorumlanmaktadır. Bu durumda kendisine seslenilen kişinin mürşit pozisyonunda olduğu sonucuna ulaşılır.

"Zamanın katili" Hancı'nın on birinci mensuresinde yer alan bu ifade ile "aşk" kasdedilmektedir:

☕☕☕ "Acaba sen de mi zamânın katiline rastladın, sen de mi iki cihânı kalbinden vuran o insafsız eline düşüp böyle mekânsız, duraksız, kararsız oldun?" (11) cümlesinde önce gelen satırlarda bir dolu hitapla karşılaşırız. Kendisine *"adam"* diye seslenilen bu kişinin tavır ve durumunu belirleyen kelimelerle hitabın kapsamı genişletilmiştir:

☕☕☕ "Ey tövbesini bozan, yeminini unutan, mezhebinden dönen, geçmişini silen, geleceğine baş çeviren adam.

Ey adını unutan, bildiğini şaşan, dili tutulan, canı hulkuma gelen adam.

Ey yolunu şaşıran, evini unutan, yaşını başını bilmiyen, sayıyı hesâbı, mîzânı yekûnu yağmağa veren mecnûn adam..." (11)

Özellikle son cümledeki "mecnun" sıfatı, "zamanın katili"nin aşk ya da aşkla aynileşen aşkın objesi olan varlık, yani sevgili olduğu görülür.

☕☕☕ *"Ey gönül fırtınası"* hitabı etrafında birleşen ve birbirinin devamı gibi görünen üç mensurede, bu hitabın on defa kullanıldığı dikkat çeker. Sevgili, Tanrı ve aşk üçlüsünün özdeşleştiği bu hitap kimi zaman "ey koca saltanatlım" (13), "ey gönüllerin tek tâcdarı." (15) ifadeleri ile genişletilip güçlendirilir.

---

8 Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik BÜYÜK LUGAT, TÜRDAY Yay. İst. 1985, s.1055.

"Gönül yanığı" (H. 23/15 M.) bu söz grubunun da "ey canıma işlemiş gönül yanığı", "ey efendim gönül yanığı", "Ey şevketlim gönül yanığı", "ey cihanlara bedel olan gönül yanığı" şeklinde kullanıldığı dikkat çeker. İlgili hitaplar, "gönüller fırtınası" hitabının bir başka türlü söylenişleridir.

☙☙☙ *"Ey benim eşsiz kahramanım"* (H. 25/24 M.) arkasında, kendisine tapınma duygusunu saklayan bu hitapla, sevenin sevilene küçük bir serzenişte bulunduğu sezilir:

☙☙☙ *"Ey gönlümün tek sultanı"* (H.75/72 M.) diye seslenilen varlığa "ey gönüller aslânı"da denilmektedir. Burada kendisinden söz edilen varlık, ilahî aşk olabileceği gibi, ilahî varlığın kendisi de olabilir.

"Ey cihanın efendisi" (H. 78/75 M.) iki defa kullanıldığı mensurede, Yunus'un "bana seni gerek seni" mısraını hatırlatan Yunusca bir duyuş, Yunusca bir yakarış vardır:

☙☙☙ *"Ya sen benim tanışığım, ya sen benim bilişiğim"* (H. 81/78 M.) "Devletlim"e bir başka türlü sesleniştir.

☙☙☙ *"Ey gönlümün perisi"* (H. 94/91 M.) Cümle içerisinde iki defa kullanılan bu seslenişle sevgiliye hitap edilmektedir; 'sen' zamiri ile birlikte kullanılır:

☙☙☙ *"Zemin aşık, zaman aşık*, ben, aşık..Yola düştüm yaralandım. Sana vardım, sende kaldım, ey gönlümün perisi" ifâdesinde de görüldüğü gibi, ideal varlık, sevilen kasdedilmektedir.

- "Ey canı canımı çağıran" (H. 52/50 M.) Bu kitap "Rab" ve "Allah" isimleriyle birlikte kullanılır.

☙☙☙ "Ey benim ustam" "Ey hünerlim" (H. 98/95 M.) hitaplarının birer defa kullanıldığı doksan beşinci mensurede, bir tezgah" imajı ile karşılaşırız:

☙☙☙ "Zaman tezgâhında beraberce bez çözer; elvan elvan, top top canfes, dîbâ dokurduk. Ömrünün bütün yükünü ömrünün sırtına koyup: Vedâ diyeli beri, dâne misâli ezilip un-ufak oldum." Zaman kavramının somutlaştırıldığı görülen bu ifade de ve devamında bir başka çıkrıktan daha söz edilir:

☙☙☙ "Ama bir çıkrığım daha var ki gizlice zamanı sarıyor, tez bitsin, tez tükensin, göçmeklik günü tez gelsin diye durmadan çeviriyor, çeviriyorum." "Ustam" ve "Hünerlim" hitaplarının bu çıkrık ve tezgah kavramları ile ilgili olduğu söylenebilir. Çünkü sevgili, sevene aşkı öğreten, zaman tezgahında aşk dokuyan usta, hünerli bir ideal varlıktır.

☙☙☙ *"Ey varımı yoğumu paylaşmaya doyamadığım"* (H. 100/96 M.) Sevgiliye sunulacak bir dizi armağanın sıralandığı bu mensurede, renk, ses, koku ve sevdâdan oluşan

bir imaj dünyası yaratılmaktadır.

"Sen" zamiri genel olarak diğer hitaplarla birlikte kullanılır. Kimi zaman da hitabın tek başına yer aldığı görülür. Yazar, önce "sen" derken ideal varlığı, yani Vucûd-i Mutlak'ı şahsında aksettiren kişiyi bir dua mahalli olarak algılar; sonra da onun bir "aşk ocağı" olduğu sonucuna ulaşır:

☙☙☙ "Senin karşına dua etmek için oturup ellerimi açtım. Ne garip ki, yüzünü görünce bütün isteklerim, sam vurmuş bir ağacın yaprakları gibi kavrulup döküldü." (Y. 56/43 M.)

☙☙☙ "Bilmem niçin evvelden bu mukadder neticeyi bana haber vermedim. "Ben dua mahalli değil, aş ocağıyım!" demedim!" (Y. 56/43 M.)

Bazan da "Sen" ilanî varlığın kendisi olur:

☙☙☙ "Biz daha kendimizi tanımadan, ezel künyemiz, senin elinle yazılıp gene senin elinle boyunlarımıza takılmıştır." (Y. 154/114 M.) Bu cümlenin devamında Şair, : "Seni durmadan dinlenmeden çağırıyorum?"derken, seslenişi ile vuslat ister.

☙☙☙ "Zira şu anda seni kendimden ayırd edebiliyor muyum sanki? Seni ararken kendimle buluşuyor, kendimi bulmak isterken seninle yüz yüze geliyorum." (H. 49/47 M.) cümlesinde "sen" denen sevgiliye, aynı zamanda : "Ey cihânım, kâinâtım, derdim, devam olan" diye seslenilir.

"Sen" zamirinin en ilgi çekici kullanılışı, tamamen tasavvufî bir özellik taşıyan Hancı'daki dördüncü mensurededir: Ateşperest, Mecûsî putperest, kâfir, Tersa, Müslüman, muvahhid sıfatları, hep aynı varlığın çeşitli görünümleri olarak verilir. Böylece bütün beşer "insan" kavramında, insan da "Tanrı" kavramında bütünleştirilmiş olur. Ayrıca bu mensure ile, Şair'in, mensur şiirlerinde vermek istediği mesaj da dikkatlere sunulur:

☙☙☙ "Sen ateşperestsin, dediler.

Belî. Semender'le yek-murâdım, dedim.

Sen mecûsîsin, dediler.

Belî Gönlümdeki ateşe taparım, dedim.

Seninçün putperestdir diyenler de var, dediler.

İnkâra sebep ne? imânım sana gönül verip benden kaçalı kâfirim artık, dedim.

Sen mezâmir okuyup ağırlarmışsın, dediler.

Ah, ağlarım elbet. Dâvut da bir vakitler benim için gözyaşı dökmüştü, dedim.

Duyduk ki hep Mûsâ'dan yana çıkarmışsın, dediler.

Nasıl çıkmam? Firavn'a karşı koyarken benimle meşveret etmişti, dedim.

Hilâf değil bu söz ... sen Tersâ'sın, dediler.

Belî, belî . Mesîhâ ile ilişiğim ezelîdir, dedim.

Seni müslüman tutanlar da eksik değil .... dediler.

Hem de ne doğru. Muvahhidim ben. Bu cihana seni birlemekten gayri ne kârım var Allahım, dedim." (H. 4/4 M.)

"Sen-ben" ikilisi birlikte kullanılarak bir karşıtlık oluşturulur. Bu karşıtlıkla, insan, hayat ve ölüm kavramları gündeme getirilir:

"Seninle hayat salıncağında uçarcasına sallanmayı göze almanın heyecânı, ızdırâbı, korkusu o mertebe büyüktür ki ölümle ikizdir, berâberdir.

İşte ben de bu hayat kavsimi, ölümle dirim arasında bir ucdan bir uca uçarken, başım birinin zirvesinden ötekinin şâhikasına değer durur." (H. 2/2 M.) Kavramların "salıncak" imajında yoğunlaştığı bu mensure, Türk Yurdu'nda "Salıncak" adı altında yayımlanmıştır.[9]

"O" zamiri ile de bazen aşkın kendisi bazen de aşkın objesi kastedilir. Dünyaya geliş gayesini, "O"na yenilmek olduğu şeklinde yorumlayan Sâmiha Ayverdi, bu duyguya "sen" diye de seslenir :

"Herkes bu meydana bir zafer için gelir, ben ise sade sana yenilmek için geldim.....

Amma şuna inanın şunu bilin ki, herkesin bir zafer için geldiği bu meydana, ben sade ona yenilmek için gönderildim." (Y. 13/8 M.) Böylece de, insanın dünyaya geliş gayesinin aşk olduğu, yargısına varılabilir.

Bütün bu hitaplardan hareketle, Sâmiha Ayverdi'nin mensur şiirlerindeki duygu ve heyecan yoğunluğunun kökeninde *ilâhî aşk* olduğu sonucuna ulaşılabilir. Özellikle de adı geçen hitapların geçtiği mensurelerde şâir, kendini, yani "ben"inin duygularını, düşüncelerini, heyacanlarını, özlemlerini, tavırlarını anlatır. Bunlar bir çeşit *iç açılmaları* olarak da nitelendirilebilirler.

Ayrıca hitaplar bizi, mensurelerdeki kimi temaların araştırılmasına götürmektedir ki, bu durumda ele alacağımız ilk tema da "aşk" olmaktadır:

---

9 TY. nr. 274, 4 Haziran 1954.

2. TEMALAR

a- Aşk

Gözden geçirdiğimiz 227 mensur şiirden büyük bir çoğunluğunda "aşk" teması işlenmiştir. Sâmiha Ayverdi'nin mensurelerinin aşk ekseni çevresinde oluştuğunu söyleyebiliriz. Sosyal meseleleri ele almayan Yazar için aşk, başlıca tema olmuştur. Hatta, ölüm, hayat hasret, doğum, gibi temaların aşk temasına bağlı olarak işlendiği görülür.

Aşk temasının işlendiği şiirlerden hal, mazi ve geleceğin denkleştiği dikkat çeker. Aşk, Sanatkâr'ın kendi gönül macerasıdır. Bu aşkın en çarpıcı özelliği, hissî ve ilâhi oluşudur. Beşerî aşk görünümünde olanların yanında çoğu zaman ilahî aşk anlatılır. Bu yönleriyle mensurelerin muhtevası, Yazar'ın romanları ile benzerlik arzeder.

Bir kısım mensurelerde, sevgiliye duyulan aşkın gücü ve ittirâfı vardır: ... "sana bir selâm, bir söz armağanı gönderiyorsam, bu selâmın, bu haberin, suya aksini bırakmış bir ağacın hikâyesinden hiç farkı yoktur. Nasıl ki o akiste ağacın her çizgisi mevcud, fakat ruhu gaibse, benim de sana gönderdiğim lafz ve haberde, içimin ancak bir gölgesinden, bir resminden başka şey yok." (Y. 9/5 M.) Bu sözlerin devamında mensurelerin muhtevası *"içimden haberler"* şeklinde özetlenir: "Ama ağacı, gölgesini suya saldığı için nasıl ayıblamıyorsan, beni de, sana ister istemez, içimden haberler verdiğim için hoş gör; kınama."

Yusufcuk'un bir başka mensuresinde Yazar, aşk anlayışını verirken, bu aşkın en önemli niteliği üzerinde de durur:

"Konuşuyorduk. İçimizden biri sordu.

- Tarihin kay ettiği en müstebid hükümdar kimdir?

..... -Aşk . dedim. .....

... aşk, idrakin çevresine sığmıyan bir başlangıçsızlıktan sonsuzluğa kadar, tahtında tek rakibi olmadan saltanat sürüp, buyruk yürütmekte..bunu, bu aşikâr zaferi koyup uzaklara gitmek ne reva? (Y. 45/3 M.)

Şâir, bir meydan olarak nitelendirdiği dünyaya geliş gayesinin aşk'a yenilmek olduğunu şöyle ifade eder: ".. herkesin bir zafer için geldiği bu meydana, ben sade ona yenilmek için gönderildim" (Y. 13/8 M.)

Sevgi duygusu, sevgiliye tapınmayı da beraberinde getirir: "Sahibimi secdede görmekten utanıyorum.. ya başını yere koymasın, ya da bize bir başka toprak göstersin.

"Aşk olan yerde şehvet olmaz" fikrini Yazar, fantezi bir olayla ifade eder: Günlerden bir gün yolu aşk köyüne düşen şehvet çilesi, bu küçük köyceğizin sınırlarına gelince bir adım atamaz olur. Köyün sâkinleri durumu şöyle açıklarlar: "-Büyücü değiliz; amma büyümüze tutulmıyan, aramıza karışamaz. Çilemiz büyüktür; amma çilesini terk etmiyen kapımızdan sığmaz. Kimseyi ne çağırır ne de kovarız; ama davetlimiz olmayan sınırlarımızı geçemez, nazımızı çekemiyen içimizde tutunamaz." (34-35/25 M.) Böylece şehvet çilesi, çilelerin en yamanı olan aşk kapısından mezelletle döner ve uzaklaşır.

Aşk, içkilerin en çarpıcı en çok kendinden geçirenidir: "... çünkü daha hâlâ her zerremle aşk iksirini yudum yudum içip te sarhoş olduğumu bilmiyorsunuz." (Y./31 M.)

- Kadın Güzelliği

Kadın güzelliğinin tasviri ikinci planda kalır. Çünkü varlığa fikrî planda yaklaşılır. Bu yaklaşımda da esas olan, dinî ve tasavvufî bir bakış açısıdır. Bedene has olan güzellikler iğretidir, ariyettir. Ebedî olan ruh güzelliğidir. Yine de kadın güzelliğinin tabiattan alınan motiflerle ifade edildiği görülür. "Güzel kız!" hitabıyla başlayan mensur şiirde, "Beni seviyor musun?" diyen erkeğin sorusuna : "Hayır." cevabını veren genç kızın güzelliğini, gizli bir gözetleyici durumundaki anlatıcı şöyle takdim eder:

"Güzel kız! anlındaki perçem, yağmur bulutları gibi karanlık. Yoksa sisli gecelerin nemi, bu kara zülüflerden mi damlıyor?" (Y.16/10 M.)

Koruluğun başbaşa, düşünceli ve dilsiz ağaçları arasında her zaman dolaşan bir kızın vücudu "yeni sürmüş bir dal gibi incecik" tir. (Y. 5/2 M.)

Seven bir kızın psikolojisinin verildiği mensur şiirde de kızın gözleri "ceylan gözlü" (Y. 19/13 M.) olarak nitelindirilir.

- Sevme ve Sevilme Arzusu

Sâmiha Ayverdi için aşksız hayatın manası olmadığı gibi bu aşk da ilâhî olmalıdır. O'nun "Ben"i aşkın rüyasını önce ezel döneminde görmeye başlamıştır:

"Dünya şekilsiz bir yığınken, ne toprak ne su ne ateş birbirinden seçilmeden ve mükevvenat henüz tasavvur ve ibdâ teknesinde yoğrulmadan, sen vardın. Ve ben hep başım kapının eşiğinde, senin hayranın olarak aşk rüyalarımı görürdüm." (Y. 30/22 M.)

Sâmiha Ayverdi "bir ezel şivesi" (Y. 30/22 M.) olan aşk ile ilk karşılaşmasını da şöyle dile getirir:

"Gurbet, gurbet... dedikleri nedir bilir misiniz?

Bunu siz bilmiyorsanız da ben biliyorum dostlarım. Çünkü ben tam yirmi sene gurbette gezdim. Daha dünyaya ilk gözümü açıp, anam beni göğsüne bastığı gün, ilk gurbet acısı ile ağlamıştım. Ama niçin ağladığımın o zaman kendim de farkında mıydım sanki?" Yazar aşkının ilahî kökenli olduğunu, bu aşkın tâ ezel döneminde başladığını da ifade eder:

"Ezel döneminde bir aşkın tadı ile başlayan ruhum, bu dünya gecesinde yeni bir uyku devresine girdi. Uyudum. Yirmi sene bu uyku içinde gurbet rüyası görerek sayıkladım, söylendim, ağladım. Kim bilir belki de beni ilk uykumdan uyandıran beyaz kanat, tekrar gelip yüzüme nazlı nazlı dokunmasaydı, bu dayanılmaz gurbet acısı ile kıyamete kadar uyup kalacaktım.

Yeniden gözümü açar açmaz bir hayal belirdi. Ona sordum:

- Sen kimsin?

- Aşk ! dedi ve kulağıma eğilerek:

- Bu dünyada en büyük marifet küçülmektir. Küçül! küçülmekten korkma .. bil ki insanlar, küçüldükleri nispette büyürler....

Canım sıkılmıştı, ne ise ki şaşırmadım:

- İyi ama, beni uykumdan uyandırırken ilk söz, büyümeyi istemek şirkinden sakınmamı söylemen olmamış mıydı? diye bağırdım.

Gülümsedi. Meğer bu, onun ilk sınaması imiş. (Y. 61/46 M.)

- Aşkta Izdırap

Gerçek aşk tebessümle başlar, ızdırap içinde yol alır, sevgili ile bir olmakla noktalanır:

- Niçin güldün? dediler.

- Gülmedim ki gülümsedim.. aşkın başlangıcını düşündüm de dedim.

Evet dudaklarımda cansız, takatsız bir tebessüm belirmişti. Bu, ilk aşkın, ateş kan ve ızdırapla yoğurulmamış o başlangıcın bir kenarda kalmış hatırasıydı.

Bu çocukluk, bu safvet, ikram ve naz devresinde o, her müptelâsına yaptığı gibi, bana da güler yüz göstermiş ve güldürmüştü. Ama onun mahşerine düşdükten sonra gülmek mi? Hattâ o kıyamet gününde ağlamak bile hâtıra gelmez; gözyaşı bile bir günah, bir töhmet, bir şirktir. (Y. 147/108 M.)

Sâmiha Ayverdi "taze çocuk"a seslenirken ıstırap kavramını aşk yerine kullanır: "... sen henüz ıstırabı öğrenmedin; çünkü aşkı bilmiyorsun." (Y. 21/15 M.) Bu sözlerin devamında

"aşkta tavra" işaret edilir: "Hem beni dinlersen bilme; bilmek isteme de. Şayet karşına onu sana öğretecek biri çıkarsa, kaç kaçabildiğin kadar kaç!

Ama, dehşet içinde feryad feryad uzaklaşırken, o gene de seni yakandan tutmuş yakalamışsa, çırpınmak, kurtulmak hevesi boşunadır artık. O zaman hiç olmazsa mağlubiyetini açığa vurma. Huysuz, hoyrat, tutaraklı inadcı ol!

Sen de 'evet" yerine "hayır" de ızdırap, hançer gibi göğsüne dalıp çıkarken bile acını belli etme." (21)

Aşk ve ızdırabın birlikteliği bir başka mensur şiirde de aşağıdaki cümlelerle dikkatlere sunulurken, mektebi bitirip yeni bir dersaneden içeri giren kıza "aşk kitabı'nın ilk harfleri de öğretilir: "Ben de sana ilk iş, bu kitapsız kalemsiz kazanılan ilmin baş harflerini öğreteyim: Gülümseme ve utanma. İşte yavrum bunlar aşk kitabının ilk harfleridir. .... yalnız, ızdırap denen bir harf vardır ki bunu hepsinden evvel öğrenmeye çalış; zira onu ihtiva etmeden mânâ kazanmış hiç bir kelime, hiç bir cümle yoktur.

Eğer ızdıraba yer vermemiş bir ibâreye rastlarsan, korkma: "Bunun aşk kitabında yeri yok" diye haykır." (Y. 27/19 M.)

Neticede denilebilir ki, Sâmiha Ayverdi'nin mensur şiirlerinde bütünüyle aşkın heyecan ve derinliği terennüm edilmiştir. Onun aşktan başka bir endişesi yok gibi görünür. Bu durum Yazar'ın duygu yönünün ne denli güçlü olduğunu gösterir. Hatta onu, aşk içinde ölmek isterken buluruz.

- Yalnızlık

Yalnızlık aşk duygusu ile birliktedir. Beşer planında yalnız olan Yazar, tasavvufi planda sevdiği ile birliktedir. O bu birlikteliği Hancı'daki mensur şiirlerinde dile getirir.

b- Tabiat

Tabiat Yazar'a, Vücud-i Mutlak'ı ve hayata gelişin amacını aksettirir. Bu tür algılamışta mücerrete kaçış söz konusudur. O, tabiatta maddenin gerçeği ile ilahî gerçeği görür; yani fizikten metafiziğe geçer.

Onun için tasvir, müstakil bir amaç değildir; mesaj ve duyguların ifâdesi için vardır. Peyzajlar, evrendeki ilahî düzeni aksettiren birer vasıtadır. Onlarda, duygu ve fikirlerin ifâdesi ön plana çıkar. Yani tabiat yalnızca bir fondur; asıl olan Yazar'ın duygulanmasıdır; tabiat bu duyguların geliştirilip fikre dönüştürülmesine önemli bir kaynaktır. Tabiat statik değil,

konuşan, düşünen, duyan bir varlıktır. Yazar, kendi ruh haline ve bakış açısına uygun manzaralar yakalayıp, bu manzaraları kendi fikrî yapısına uygun olarak yorumlar. Bunun için de metinlerdeki tabiat subjektiftir. Ona öznel bir açıdan yaklaşılır.

Mekan olarak sahil, koruluk, dere kenarı, bahçe, göl, insanlardan uzak bir tabiat parçası tercih edilirken; bahar, akşam, gece, sabah hakim zamanlardır. Bu zaman ve mekanlar ferdî duygu ve düşüncelerin terennümüne uygundur. Tabiat., his halinin ve fikirlerin sahnesi durumundadır.

Sâmiha Ayverdi mensur şiirlerinin bir çoğunda tabiat tasvirlerine yer vermiştir. Bunun sebebi de hiç şüphesiz tabiatın, metafizik ifâdeye ve aşkâne duyguların anlatımına, elverişli olmasından kaynaklanır.

Fikirlerin, duyguların, kimi zaman da olayların sahnesi durumunda olan tabiat, Yusufcuk'taki şiirlerde hakim temalardan birini oluşturmaktadır. Peysaj ve tabiat dekorlarında yer alan tasvirleri, şöyle değerlendirebiliriz: Bunlar biraz sembolik mahiyet arzederler. Her tasvir bir mâna için vardır. Çizilen peysajların hemen akabinde, peysaja denk düşen bir fikirle mensur şiir bağlanır. Yusufcuk'un 30. mensur şiirinde sıcak bir yaz günü ufuktaki bulutun görünümü, sinemaya has bir teknikle anlatılmaktadır:

"Hava çok sıcak ve sâkindi; yalnız ufukta kanatlarını açmış muazzam bir kuş gibi kımıldamadan duran yayvan bir bulut parçası vardı. Güneş batacağına yakın ince bir rüzgâr çıktı. Bulut bu esintiyi herkesten evvel duymuş olacak ki, hemen şekil değişti, kopup dağıldı. Onun yavaş yavaş rengi de bozuluyordu. Batmak üzere olan gün, yüzücü adalar gibi dolaşan bu kim bilir hangi gölden hangi denizden uğurlanmış buhar yığınına, kendi renklerinden kaftanlar giydiriyordu.

Az sonra, bir güzel kadının elbisesini nakışlayan işlemeler gibi gök yüzünün eteklerinde yıldızlar belirmeye başladı.

Bu sessiz ihtişama hayran hayran bakan bir çocuk, gündüz kaçan yıldızların gece karanlığı çöker çökmez böyle gizlice yerli yerine gelivermelerine hep şaşardı. Amma zavallı bilmezdi ki biz insanlara mevcut oldukları halde görülmiyen varlıklar, sade yıldızlar değildir. O belki büyüdükten sonra da bunu öğrenmiyecek, can cana, omuz omuza ömür sürdüğü fazla olarak gördüğünü iddia ettiği nice varlıklardan haberi olmıyacaktı." (41)

"Bulut ve Çocuk" adını verebileceğimiz yukarıdaki mensur şiirde de görüldüğü gibi: Yazar, önce tabiattaki objeyi, ya da objeleri , zamanı, mekânı seçer:

Bulut, gül, konca, şeftali dalı, servi, balık, göle yansımış armut yüklü dallar, güneş,

tabiatındaki kimi canlılar -kedi, arı, sinekler...- özellikle seçilmiş ve mensur şiirlere konu olmuş objelerdir. Mekân; göl, dere kenarı, koruluk, bahçe, kır ... olabilmektedir. Zaman ise; gün batımı, akşam, gece, sabah... gün ortasıdır.

Tabiat tasvirleri hep aynı nizam içinde okuyucuya sunulur. Obje, zaman ve mekânın seçiminden sonra: seçilen objeye şahıs kimliği yüklenir; devamında objenin duyguları, düşünceleri, dış görünümü ve hayatının hikâyesi anlatılır. Koncanın, şeftali dalının, gelinciğin, su damlasının hikâyeleri bu türdendir. Objelere bakış açısı duygusaldır. Tasvirlerle, yansımalar, benzetmeler, ve zıtlıklar davet edilir.

Tasvirin ilk çekirdeği diğerlerini çağrıştırır; böylece bir dizi varyant ortaya çıkar. Yusufcuk'un 81. mensur şiirinde devingen, planlı, düzenli, gizemci bir tablo; değişik görüngüler verirken, bu görüngüler bir bütünün parçaları gibidirler:

"Arı, çiçeğin vuslatına ermiş, belirsiz bir zevk ihtizazı içinde sessiz ve mest.

At, başı, öne uzanmış olan tek ayağının hizasında, sabahtan beri çayırın otlarının yoncalarının en tazelerini arayıp buluyor.

Manda, derenin en sığ, en çamurlu yerini seçmiş, kayıtsız, durgun bakışları, tahtını benimsemiş gafil bir hükümdar gururu ile, etrafını süzüyor.

Koyun sürüsü, ilk yaz sıcaklarından ürkmüş gibi, daha öğle vakti gelmeden, bir dişbudak ağacının gölgesinde toplanmış.

Sinekler, üç beş gün evvel ölen mandra köpeğinin leşi üstündre durmadan uçuyor ve en kolay faydalanacakları çifeleşmiş yerleri seçip konuyorlar." (106)

Tasvir bir imaj silsilesini davet eder: Bir obje, bir kelime, bir kelime grubu başka bir ikileni,bir fenomeni uyandırmaya sebep olur. Yusufcuk'un 107. mensur şiirini bu açıdan değerlendirebiliriz:

"Yağmur yağdı ve toprak misk gibi koktu, diyorum; fakat toprağın bu içe ferahlık veren kokusunu sana koklatamıyorum, ancak sana hikâye ediyorum yoldaşım.

Eriyen kar suları, saçağın bozuk köşesinden yere akıyor ve köpürerek toprakta tepiniyor; onlar kayboluyor, aynı hareketleri başka sular tekrar ediyor, diyorum; fakat gene sana suların o perakende şiirini gösteremiyorum yoldaşım.

Gün battı ve çekildiği yere bir kucak ateş bıraktı, diyorum; fakat sana o muhteşem o efsanevî grubu gösteremiyorum yoldaşım..." (146)

Peysaj ve tabiat dekorlarının tasvirlerinde bazen tasvir ustalıkla şekil değiştirir; bir unsurun yerine bir başka unsur konur; bir mensur şiirde "konca"nın ölümü (Y. 66/49 M.)

bir başka şiirde de "gelincik"in ölümü (Y. 52/39 M.) benzer ifade ve yaklaşımlarla anlatılır.

Tasvirin analitik (çözümleyici) sürekliliği bir başka şeye nisbettir; tecrit söz konusudur, benzetmelere geçiş hazırlanır: Yusufcuk'un 16. mensur şiirinde Yazar, tabiatın sırlı sükutunda sevgilinin esrar dolu gönlünden koparılmış bir parça yakalar; sevenin ve sevilenin duygu ve tavırları anlatılırken "gönül" kavramı yorumlanır; bu yorumlanışta da tabiattaki varlıklardan yararlanılır. Böylece, teşbih yolu ile okuyucunun zihninde birtakım imajlar oluşturulur:

"Söğüt ağacı ziyade iştihasından, derenin suyunu gece demez çeker. Fakat bir yandan da bu fazla sular, dallarından, yapraklarından damlalar halinde geri döner.

Bir dostum vardır, gönlü ile söğüt ağacı arasında benzeyiş olduğunu söyler. Buna benim de inanasım geliyor. Bir gün boş bulunup dedi ki: Madem ki bilinmez bir semtin bilinmezliklerine doğru uzanmış olan köklerim o aşk suyunu içmesine, divane gibi içmesini önliyemiyorum, bari gelişi güzel damlamasına mani olabilsem." (Y. 18/12 M.)

Yazar tabiat tasvirleri ile okuyucuyu bir başka manaya göttürmek ister. "Akşama kadar yağmur yağdı." (Y. 19/13 M.) söz grubu ile başlayan mensur şiirde böyle bir durumla karşılaşırız:

"Bu alnı açık parlak gece, nihayet sabahın ilk ışıklarına selâmını verirken, kız da gelmiyen sevgilisine yazdığı mektubu "Senin için sabaha kadar ağladım, feryad ettim" diye bitiriyordu.

Amma kâğıdını bükûp pencereden baktığı zaman otların üstüne asılmış çiğ tanelerini görerek utandı ve kendi kendine: "Demek ki buradan, her yeşilliğin gerdanına bir göz yaşı takacak kadar bağrı yanık bir âşık geçmiş.." dedi ve mektubunu avucunun içinde buruşturarak ıslak çimenlerin üstüne fırlattı." (19)

Tahkiye sanatının hâkim olduğu mensur şiirlerde, olayın mekanı, hep tabiattan bir parçadır. Olayın sahnesi olan tabiat parçası, şartları ile birlikte bir çerçeve oluşturacak tarzda tanıtılır.

Tabiat tasvirleri zarurî olarak her zaman vizüeldir; fakat sesle ilgili unsurlar da önemli rol oynarlar. Bir sonbahar peysajını bu tespitimize örnek verebiliriz:

"Bir kaç hafta evvel küçük birer dil gibi, dalların üstünde soluyup çırpınan yaprakların şimdi çoğu yerde. Üstlerinde yürürken kuru bir ses, şikâyete benzer bir hışırtı çıkarıyorlar. Sabahleyinde ne kadar koyu bir sis vardı. Sanki tabiatı boğan bu ıslak gölge yatağını şaşırmış bir selmiş gibi eteklerine kadar bütün ovayı, kırları basmış, yalnız çok yüksek

ağaçları ve dağ tepelerini meydan da bırakmıştı." (Y. 72/53 M.)

Kâinat kavramı içinde tabiat da ele alınıp yorumlanırken, bir kır çiçeğinde, bir çiğ tanesine, incecik bir su şırıltısında Tanrı'nın varlığı okunur:

"Bir kır çiçeğinde, bir çiğ tanesinde, bir incecik su şırıltısında, zevkte, tebessümde senin parmak izlerini görerek hızlı hızlı okuyor, yanımdakilere söylüyordum." (Y. 3/1 M.)

"Türkmen Kadını" diye adlandırabileceğimiz bir mensur şiirde, Türkmen kadınının günlük işleri, mizacı, zevk ve kabiliyetleri anlatılarak; onunla tabiat arasında bir paralellik, hattâ bir benzerlik yakalanır. Gerçekte verilmek istenen, insanla tabiatın iç içeliği ya da insanın tabiattan bir parça oluşudur. Günlük hayat tezahürlerinin anlatılmasından kıyas yolu ile Yazar, şöyle bir düşünceye uyaşır:

"Çocuk kundaklamak, ekmek yoğurmak, tarhana bulgur kaynatmak ne ise, bunların da meydana gelmesi, âdeta bir insiyak sürükleyişile olup biter. Nasıl ki tabiat, yaprakları tencerede kaynıyan ebegümeciye çiçek te nasip etmişse ve nasıl ki bir devedikenin bile başına eflatun, yumuşacık bir hotoz oturtmuşsa, böylece amele ve nizmet edici unsurlara bir şiir ve zevk çeşnisi ilâve etmeği ihmal etmiyen tabiat, aynı kanunlarla başbaşa giden kadının tab'ını da aynı vergiden, aynı bahşişten, aynı imtiyaz ve ikrâmdan mahrum bırakmamıştır." (Y. 132/96 M.)

Aşıkane duyguların anlatımında daha çok mevsim tasvirleri ile karşılaşılır. Seven insanın duyguları ile haricî alem arasında bir benzerlik yakalanır. Haricî âlemden duygulara, duygulardan haricî âleme geçiş diyebileceğimiz bu tür şiirlerde ifâde tarzına dayanan bir ritm sezilir ki bu da mensur şiirin yapısına uygundur. Tabiat dekorlarını genelde, bir çocuk, bir kadın, bir kız, bir delikanlı tamamlar. Yani tabiat insan manzarası ile birlikte verilir. Ne var ki bu insan, bulunduğu mekanda hep yalnızdır. Onun yalnızlığı da, ilahî ya da beşerî bir aşkla dolu olmasından kaynaklanmaktadır. Tabiatın anlatımında ya hakim bakış açısı dediğimiz ya da "ben" in duygu ve gözlemleri, yaşadıkları, düşünceleri kullanılmıştır.

c- Hâl - Mazi

Hâl, mazi ile bağlantılı kılınarak tanımlanır: "Esasen hal, geçmişin düğümünü çözen nazlı bir elden başka nedir?" (Y. 39/28 M.) Hatıraların gün ışığına çıkışı da belli bir sürece bağlanır. "Çocukluğumuzda yaşadığımız bir hatıra, çok defa senelerin zeminine gömülü yattığı kadar haberimiz olmadan işlenir, gelişir ve hakiki ifâdesini bulur." (39) Bu sözlerin devamında güzel bir imajla karşılaşırız: "Biz onu kaybettiğimizi, unuttuğumuzu zannederiz

ki bu hatıra, artık saklı olduğu yerde kalmıyacak bir inkişaf gösterdiği gün, birden bire cariyelikten sultanlığa yükselip fakir baba bucağını dolaşmıya gelen güzel gibi, kapımızı çalar." (39)

Mensurelerin bir kısmında mazi hale taşınmak istenir. Bu duyuş tarzı, tarih şuuru ile ilgili görünmektedir. "Maziyi eteğinden tutup çekmek istiyorum. Gelse, bütün sırları, bütün cazibesi, bütün ihtişamı ve tarihin sergüzeşter dolu dili ile geri gelse.." (Y. 10/6 M.) Aynı mensurede, kainatın meçhul geçmişini bilmek isteyiş bir imajla anlatılır: "Fakat o, kapı eşiğinde oturduğu için "iftiraya uğrayacaksın" diye korkutulan bir çocuk gibi, yanına kendisini türkütten bir ayak sesinin yaklaştığını duyunca, hayatın, geçmiş zamana açılan kapısından fırlayıp kalkıyor ve kaçmak istiyor."

İnsan zihnini harekete geçiren sorularla da maziye ulaşmanın özlemi dile getirilir: "Bilmem, acaba eteğinden tutup geri sürüklediğim yakın mazi gibi, daha uzak, daha silik, daha âtıl şuurlu geçmişlerin eteğinden tutacak bir başka el, bir başka hafıza, bir başka idrâk ve hüner mi lâzımdır?" (Y. 10/6 M.) Ne var ki bu sorulara cevap arayan Yazar, "Zaman" temasını araştırdığımız 22. ve 29. mensurelerde istediği cevabı bulduğu ve ulaşmak istediği mazinin en uç noktasına ulaştığı görülür.

Mazi temasının işlendiği mensurelerde genel olarak çocukluk hatıraları takdim edilir. Bu mensurelerde şahıs, mekan, zaman, anlatıcı ve bakış açısı, vaka kategorilerine yer verildiği için, mensur şiir türünün dışına çıkıldığı dikkat çeker.

Yusufcuk'un 7. mensuresinde anlatılan çocukluk hatırasındaki gizemli durum ya da olayın halde çözüme kavuşturulduğu görülür: Odadaki yalnız çocuk elini yanan şamdana uzatıyor ve en sevdiği oyunu oynamaya başlıyor:

"-Mum gibi, mum ortası, mum tepesi, pırr!

Diye saydıktan sonra, parmağını süratle alvden geçiriyor ve elinin yanmaması sırrının, şu saydığı tekerlemede olduğunu işitmiş olduğundan, aynı sözleri sıralarken, aynı hareketlerde de devam ediyor." (12) Sâmiha Ayverdi, ilerdeki hayatının bir işareti olarak yorumladığı bu olayı şöyle açıklar: "... bir aşk alevinin yalımını ok hızı ile atlayıp geçen insanın , kendisi gibi ona iftira edip yakıcılığını inkâr ettiğini de bilmiyor ve düşünmüyor.

Kim bilir belki de hayat, ona ileride sade bunu düşündürmeği karalamış olduğu için, çocukluğun şu hayal ve efsane çağında onu rahat bırakmayı istemiş ve ateşle bir oyuncak gibi oynamasına göz yummuş olacak." (12)

Hal ve mazi arasındaki uyumsuzluğun anlatıldığı Yusufcuk'taki 38. mensurede bütün

bir hikaye ile karşılaşılır. "Delikanlı çiti iterek içeri girdi. (49) cümlesi ile başlayan metinde adı verilmeyen delikanlının kimliğine özetleme yöntemi ile açıklık getirilir: "Eskiden burası babasının meyve bahçesi idi ve çocuk her gün buraya gelir, oynar, yemiş toplar, ırgatlarla şakalaşır, gülüp eğlenirdi. Daha pek küçükken de onu annesi elinden tutup getirerek aynı çit kapısından içeri salıverdi.

Ama bu rahat ve keyifli senelerin birinde babası öldü; az sonra bahçe satıldı ve çocuk ta anası ile beraber uzak bir yere çekildi. Böylece de seneler geçip küçük oğlan koca bir delikanlı oldu." (49) Bu özetlemeden sonra yeniden hale dönülerek, delikanlının buraya geliş sebebi açıklanır: "Günlerden bir gün genç çocuğun yolu eski toprağına düştü." Olayın cereyan ettiği açık mekan, yani bahçe olay kahramanı için bir hatıra mekanıdır. Ne var ki mekan, dünden bu güne akıp gelen zaman içinde değişmemiş, yalnızca şartlar değişmiştir. Bu noktada, birazdan cereyan edecek olan vakanın sahnesi durumdaki bu yerin algılanışı üçüncü şahıs anlatıcının ifadesinde, fakat delikanlının bakış açısından verilir: "Hiç bir şey değişmemişti. Belki çit te hep o çitti. Yalnız, kapı yerinden kopmuş düşecek gibi sallanıyordu. Belki de bu çit hep o çitti. Kim bilir bu, ne zamandan beri böyle idi ki, sürtünmekten toprağı yarım çember gibi oymuştu." (49)

Çocukluk hatıralarını yeniden yaşamak umuduyla bahçeye giren delikanlı, beklenilmeyen bir durumla karşılaşır; ki hatırada yer alan vakayı da bu durum oluşturur. Çoktan beri meyveleri çalan hırsızı gözlemekte olan bağcı, delikanlıyı yakalar ve "hırsız, soyguncu, ahlâksız" diye bağırır. Çaresizlik içihde çırpınan genç adam, kendini pekâla tanıyan ağaçlardan, suçsuzluğuna şahadet etmelerini bekler duygusunu yaşamaktadır. Etraflarına toplanan ırgatlardan bir ihtiyar eski efendisinin yeşil gözlü oğlunu tanır ve ileri doğru gelip gence selam verir. Sonuçta, delikanlının içinden geçenler ruyet sahasına çıkmış, yani mucize denilebilecek bir durum olmuştur.

Özetten de anlaşılabileceği gibi, anlatılanlarda durum, gelişme ve sonuç bölümleri söz konusudur. Ve okuyucu bir hikâye ile karşı karşıyadır.

Vakaların saklandığı mekan olan hafıza ile ilgili tespitler de zamana bağlı olarak yapılır: "Hafıza bir nevi adese gibidir ki bununla, farkında olmaksızın, türlü şekiller, manzaralar, levhalar tespit etmişizdir, ve durmadan da ederiz. Fakat bütün bunların ortaya çıkabilmesi için, bu zaman ölçüsünün inkişafı elinden geçmesi gerektir. Amma onların içinde ihmal ve dalgınlık yüzünden silinip kaybolmuşlar da az değildir." (Y. 63/47 M.) İnsan hafızasından da ilahî hafızaya ulaşılır: "... bu geçmiş ateşi zaman zaman eşip parlatırken,

ruhunun mazisini de hatırlamak onu da ilâhî bir hafızadan arayıp bulmak, tazelemek ve tekrar yaşamak, bilmem hakkı değil midir?" (64) Bu ifadelerde cüz'iden külliye doğru bir gidiş söz konusudur.

Sonuçta denilebilir ki, hatıra niteliği taşıyan mensur şiirlerde hareket noktası "ben"in çocukluğu olmakla beraber, zaman zaman çocuk bir genel içinde düşünülerek hatıra, dolayısiyle mazi kavramına yaklaşılmış, bu arada da çocuk psikolojisi tahlil edilmiştir.

ç- Zaman

Olayların ardarda gelişini görerek insanoğlunun aklıyla yarattığı ve olayların bundan sonra da içinde olup gideceklerini düşündüğü başı ve sonu olmayan bu zaman denen kavramı, Ayverdi, Yusufcuk'ta "zaman hevenkleri" diye adlandırabileceğimiz 101. mensuresinde yoruma kavuşturur.

"Zaman bulutları hevenkleri" söz grupu ile oluşturulan imaj, giderek genişletilip görünür hale getirilir: "Zaman bulutlarının hevenkleri, bazen ne acaip görünüşler ne yakalanmaz tecelliler dile tarife gelmez iniş çıkışlarla üstümüze doğru sarkar; temayüllerimizi besler, yetiştirir, mahsule kavuşturur. Böylece de insanlar hevenklerin, istidatları tarlasını sulayan damlaları ile, gizli temayyüllerini, meçhûl zevklerini körleşmiş kabiliyetlerini, mevsim gelince, kupkuru dalları zorlayıp süren taze yapraklar gibi, doğmuş, beslenmiş ve yetişmiş bulurlar." (139)

Adeta zaman, Tanrısal bir güç, mucizeler yaratan bir dâhi kimliği ile tanıtılır. O, insanın alınyazısı ile işbirliği içerisinde olan, insanın problemlerine çözüm getiren bir hayat kaynağı, hattâ hayatî bir güçtür: "Kaderin yonttuğu, şeklini kendi keyfine bağladığı tesâdüfler nereden geldiği belli olmamış, yahut olmuş ta isim konmamış ıztıraplar, mürevvetli vaitler, yürek sızlatan tereddütler, çarpıntılı bekleyişler, ümitsiz heyecanlar, bir asrın ateşini bir soluğa sığdıran damlar, doğarken kaybolan, kayboldu sanılırken pişman olmuş gibi geri dönen arzular..... hakikat olması için yalvardığımız rüyalar.

İşte zaman hevenklerinin içimize savrulan damlalar, bütün bu sürüncemede kalan düşüncelerimize bir netice verir, bir türlü durulup birbirinden ayırd edilemeyen hislerimizi ve isim konmamış duygularımızı bir karara, bir şekle bağlar..." (139)

Yusufcuk'un 22. mensuresinde de "Ezel dönemi" söz konusudur. Sonra da tasavvufî açıdan ruhun evrelerden geçerek bu güne gelişi anlatılır. Tekevvünden önceki dönemi içine alan "Ezel Zamanı" şu cümlelerle ifade edilir: "Dünya şekilsiz bir yığınken, ne toprak, ne su

ne ateş birbirinden seçilmeden ve mükevvenat henüz tasavvur ve ibdâ teknesinde yuğrulmadan, sen vardın. (30) Bu noktada, Yazar, kendi ruhunun bedenleşmeden önceki mazisini hatırladığına işaret eder: "Ve ben hep başım kapının eşiğinde, senin hayranın olarak aşk rüyalarımı görürdüm. Gelip geçerken yüzüme değen eteklerinin temas ile gözlerimi açtığım zaman, bugünkü sesinin aynı olan o eşsiz sesinle:

- Henüz vakit tamam olmadı, uyu sevgilim uyu! derdin" (30)Ruhun dünyaya doğuşu da şu cümlede ifadesini bulur: "Ve ben ne zaman uyuduğumu bilmeden, gök buluttan, denizi damladan seçmeden, iyilik kötülük, güzellik, çirkinlik acı ve tatlı, davet olundukları kalıplara mal olmadan, işte bu mest ve habersiz vücut, bir devrin kucağından bir başka devrin kucağına teslim edile edile bugüne yetti." (30)

Bu metin parçasında bir başka kavramla daha karşılaşılır: "ezel şivesi" denen bu kavrama, gönül erbabı aşinadır: "Fakat şimdi de onu aynı terane, aynı okşayışlarla hep kapısının eşiğinde uyutuyorsun. Acaba (zaman hep o zaman..) diyenler bu ezel şivesini, ezel pazarlığını bildikleri için mi hükümlerinde ısrar edip dururlar?" (30)

"Ezel" kavramının işlendiği bir başka mensur şiir de, yine Yusufcuk'ta yer alır, zaman kavramına bağlı olarak dünya, doğum, hayat kavramlarına da yine tasavvufi yönden bir açıklık getirilir: "Ruhum bir kalbin esiri olmadan evvel elimi bir el tuttu ve bana güneşleri, seyyareleri, semavatın acaibini gezdirip seyrettirdi. Ni a .et bir âleme girerek:

- İşte misafir olacağın yer..burası dünyadır dedi." (40)

Dünyaya gelişin gayesi, insanın dünyadaki işlevi ile birlikte gösterilip yorumlanırken, Yazar, dünyadaki kendi konumuna da işaret eder: "-Burada herkes kendi istidadına göre bir tohum eker ve mahsul devşirir. Para, kadın, evlâd, mevki, rütbe, şan ve şeref, insanların en çok ekip biçtileri tohumlardır." (40)

Tohum imajı genişletilerek, şöyle bir sonuca ulaşılır: "Belimde tohum torbası, elimden sapanımı attım ve hemen gidip kendi varlığım tohumunu ve tarlanın bir köşesine gömdüm.

Arkamdan bağırıyorlardı: - Vah zavallı kendini ziyan etti..

Halbuki zamanın sadık dudağı onları yalanladı, şimdi dallarından aşk meyveleri topladıkları şu fidan, bir zamanlar vecd ve tevazu ile yere gömdüğüm o tohumun kendisidir." (40)

d- Ölüm-Doğum-Hayat

Sâmiha Ayverdi'nin ölüm karşısındaki tavrı, onun aldığı ruhi terbiye, hayata bakış tarzı

ve inançlarına göre şekillenir; tasavvufî bir anlayışla ölüme yaklaşılır. Ölüm yeni bir dirilişin başlangıcıdır.

"Hayat hızla sürünüp geçerken bir ses:

- Öl , der . Çabuk öl.

Ölümün kucağına atıldığım zaman ise gene, o ses hem de telaşlı, hem de sanki bir daha dirilmiyecekmiş gibi, korkulu ve üzgün, tâ canevime *ba' sü ba' de-l mevt* kadehini dayar." (H. 2/21 M.)

Ölüm müsbet bir tavırla algılanır. Ölüm Mutlak varlığın bir oyuncağıdır. Bu noktada Yazar, ölümle hayatı birlikte yorumlar: "Ölüm hayat oyuncağın..Kâh bununla, kâh onunla, hem oynarsın, hem oynatır. (H. 35/34 M.)

Seven için ölüm, sevgiliden ayrı kalıştır: "Ölüm nedir? derlerse onu da söylemem.. Sensizliktir, demem. Vallahi demem, billahî demem Allahım." (H. 64/62 M.)

Sevgiliden uzak kalış: yeni bir hayata diriliş olan ölüm aynı zamanda yeni bir şekle giriştir de. Hayata doğuş ezelden geliştir. Bu durumda ölüm, ebediyete gidiştir.

İnsanın bütün vücudu kendi mülkü değil ruha verilen bir ödünçtür. Ebediyetin özlemi içerisinde olan ruh asıl mülkü olan öte dünyanın özleyişi içerisindedir: "Bir konuğum var: Adı ruh. Sıkıldı artık bu evden. Geldiği yere gitmek istiyor. Neden izin vermiyorsun? Mekânını özledi diyorum sana .. Yolcu yolunda gerek bırak bırak ki gitsin artık." (H. 97/94 M.)

Doğum, ölüm ve hayat kavramları birlikte düşünülür. Ve bu kavramların tasavvufî bir espri taşıdı görülür. Dünya "gurbet" olarak algılanırken, "doğum" olayı da insanın gurbete çıkışı şeklinde yorumlanır: "İnsan oğlu zavallı bir varlık vesselâm. Bu dünyâ pazarına neyi aradığını ne için salıverildiğini bilmeden gönderilen bir gurbet düşkünü için bu şenlik yakışır mı?" (Y. 55/42 M.)

Gerçekte Sâmiha Ayverdi için önemli olan, insanın dünyâya ne için geldiği idrâk etmesidir. Bu konuda onun temaya yaklaşım şekli tasavvufî mantığa denk düşmektedir: "Acaba biz kendimiz buraya gelmeklikten maksud olan neticeyi hasıl etmiş miyiz ki, aynı gurbet diyarına ayak basan bir başka yolcuyu el çırparak, sevinerek karşılarız."(Y. 55/42 M.)

Tasavvufî görüşte de, sürekli var olan yalnızca Allah'tır. Onun dışında herşey geçicidir, yok olmaya mahkumdur: yani mekan ve zamanla sınırlı olan gerçeklik bir gün yok olacaktır. Bu yok oluş da eşyanın, insanın maddî yönü ile ilgilidir.

Geleneksel bir yaklaşımla dünya, misafirhane olarak da yorumlanır:

"Ruhum bir kalbin esiri olmadan evvel elimi bir el tuttu ve bana güneşleri, seyyareleri, semavatın acaibini gezdirip seyrettirdi. Nihayet bir âleme giderek:

- İşte misafir olacağın yer.. burası dünyadır dedi." (40) Bu arada dünyanın değerleri de sıralanır: "-Burada herkes kendi istidadına göre bir tohum eker ve mahsul devşirir. Para, kadın, evlâd, mevki, rütbe, şan, şeref, insanların en çok ekip biçtikleri tohumlardır." (Y. 40/29 M.) Fakat İnsan-Kamil yolunda ilerlemek isteyen kişi için en kayda değer tohum ise *"Kendi varlığının tohumu"* dur. Bu tohum çiçeğe durunca, meyvesi "aşk" olandır ki, böylece Sâmiha Hanım'ın, dünyâya geliş gayesine ulaştığı görülür. "Aşk" ise, insanın iç tekamülünü hazırlar. Mensurelerdeki bütün temaların birleştikleri ortak nokta, *iç tekamül macerasıdır*. Diğer kavramlar, ya da temalar, hep bu macerayı anlatmaya vesiledirler.

Gerçekte Sâmiha Ayverdi'nin ölüm karşısındaki tavrı, ölümün "Öz-Bir"e dönüş olduğu düşüncesidir. Bu duygu tasavvuflî ve dini bir endişeden kaynaklanır. Hayat içinde ölüm, ölüm içinde hayat vardır. Yani hayatla ölüm iç içedir. Nitekim Yusufcuk'un 39. mensuresinde bu durum şu cümle ile anlatılır: "..eğer hayatın kanatlarında gelen ölümü sezmiş olsa, onu heyecan ve sabırsızlıkla nasıl bekleyebilirdi." (52)

Tabiattaki varlıklar ölümle hayatı birlikte terennum ederler. Yusufcuk'taki 102. mensure gülün öyküsünü hikâye ederken, böyle bir durumla karşılaşılır. Geceki yağmur ve fırtınadan beyaz gülüm kıvrımları arasına sıkışıp kalan bir damla suyu gül, "dudağındaki şekeri eritip bitirmekten korkan bir çocuk gibi, içmeye kıyamıyor, güneş yükseldikçe başını eğiyor, onu saklayıp gizliyordu." (140) Gül, "Ertesi günün fecrile beraber çimenlerin üstüne son nefesini verirken, artık can kaygısından başka hiç bir şey düşünemiyordu. Ve damla, bir elden bir ele kalan miraslar gibi, aç gözlü çimenin dudağına düşüp lokma olurken, gülün bu hicrana yanacak bir tek yaprağı bile kalmamıştı.." (140)

Ölüm , yeni bir hayata doğuştur. Şeftali dalının hikayesi, bu düşünceye örnek verilebilir. Rüzgar bir öğle vakti, bahçıvanın özene bezene yetiştirdiği fidanın ilk meyvesi olan tek şeftaliyi dalıyla birlikte koparark yere atar. Duruma bahçıvan kadar şeftali de çok üzülmüştür: "Bereket versin toprak bu zavallı ölünün imdadına yetişti ve

- Üzülme, seni gelecek bahar başkasının bahçesine daha güzel bir şeftali yaparım. Hem bu cahil bahçıvan gibi rüzgâra da kafa tutmam" benim burada küçük bir dostum var onu atla da geç diye yalvarırım. dedi.

Bu vâdin halâvetile, artık cürümekten korkusu kalmıyan taze ölü, vücudunu bahtiyar bir teslimiyetle büsbütün toprağa bıraktı." (Y. 26/18 M.)

Ruh ezelden gelip, ebediyete giden bir yolcudur: "Ben, ezel gününün divane yolcusunun parmağına dünyaya gelirken bir yüzük takmış..." (Y. 28/20 M.)

Ezel kavramının çağrıştırdığı ebediyet ise ruhun "Öz-Bir" ile bütünleşmesidir: "İstersen gün gelecek ki ne yer kalacak ne de gök" diyenlere "zaten ne yer var ne gök ne de siz ... var olan yalnız benim" de." (Y. 157/116 M.)

e- Değişme

Bir haldan hep bir başka halin çıkışı şöyle ifâde edilir:

"değiştin; bilmiyoruz seni kim değiştirdi? Yüreğine kim bu füsûnü okudu, ne oldu sana? diyorlar.

Doğru söze küsmek olur mu? Bu istihzaya kaçan hayret, bu dudak ısırış, tuhafına gitmesin yoldaşım..gücenme, üzülme, yalnız beni dinlersen onlara de ki:

Acaba bu gök kubbenin altında değişmiyen, bir halde, bir kararda kalan ne vardır?" bu noktada Ayverdi değişmeye bir dizi örnek verirken, değişme kavramından değiştirici kavramına, yani Allah kavramına varır:

"Her değişicinin bir değiştiricisi olduğunu hangi akıl sahibi inkar edebilir?

Gül, koncalıktan kemal çağına ayak basarken, bu inkişafta, güneşin gizli davetini görmemek olur mu:

Baharda taze ve cilâlı çehreler ile fısıldaşan yaprakların, güzde yorgun, tasalı halini, bir kahır mevsiminin gizli fermanında okumamak olur mu? (Y. 129/95 M.) Neticede O, insan problemine yaklaşır.

"Tabiat ve eşya, tesire boyun eğerken, dün çamurdan mahfazası içinde tabiat kanunlarının esiri olarak yaşayan insanı, bu rahm içindeki cenin şuursuzluğundan kurtaran, onun insiyak zindanının kapısından uğurlayan, tanımdığı âlemlere kılavuzlıyan, bilmediği lezzetleri tattıran, görmediği lezzetleri azametleri gösteren kuvvet nasıl inkâr olunur?" (Y.130/95 M.) bir istihalenin muhakkak olduğu bu dünyadaki tezatlar da, üzerinde çok durulan temalardan birini oluşturur.

f- Tezatlar

Dünyanın zıtlıklarla kavratılmaya çalışılması, bir yöntem olarak kullanılır. Bu zıtlıklar arasındaki çatışmanın maddileşme ile ilgili olduğu sezdirilir. Nitekim "inandım" sözünün çağrışımlarından hareketle bu zıtlıklar ve aralarındaki çatışma, sıralama metodu ile tespit edilir:

"İnandım. Dünya, şu safdil komşunun dilediği gibi düzelmiyecek. Bir köşesinde rahmet salâh ve şevkat gölge salarken, bir başka köşesinde zulüm, fesad ve hiyanet ateşinin yalını göklere yükselecek.

İnandım. Safdil komşumun tatlı yediği dünya lokmasını yuğuran el, ona bu lezzeti, bu çeşniyi vermek için hamirine hep kandan ve ıztıraptan maya koyacak..." (Y. 133/97 M.)

Diğer bir zıtlık ve bu zıtlıktan doğan çatışma, dünyayı dolduran canlı varlıkların temayülleri ile ilgilidir:

"Arı, kovanı hazırlamak, peteği tamamlamak, çiçekten çiçeğe koşmak, hattâ kovanda ölen bir arkadaşı mumlayıp tefessühüne mani olmak insiyaklarını fiile geçirirken, bal almak için bu küçük sanatkârın büyük eserini yıkmıya gelen adam, harekete geçmek anını hırsla bekler.....

Alim, başını zan ve şüphe çıkmazlarının müşküllerine vurup didinirken, aşık, bilgi ve iyan zevkinin dudağından binbir müşkülün, bin bir sırrın macerasını dinler." (Y. 114-115/86 M.)

B. HİKAYELER

MABED'DE BİR GECE (Nesirler ve Hikâyeler)*

Başlıkda da görüldüğü gibi eserin türüne açıklık getiren "Nesirler ve Hikâyeler" ibâresi Mabed'de Bir Gece'nin yalnızca hikâyeleri ihtiva etmediğini göstermektedir. Nitekim kitabı incelediğimiz de gördük ki, hikâye ünvanı ile karşımıza çıkan parça parça canlı hatıralar, mensur şiir sayılabilecek mecazlı, duygulu nesirler; felsefî düşünceler; mektup tarzında yazılmış hasbihaller; masal ve fabller; bir gazetenin fıkra köşesinde yer alabilecek günlük, küçük olaylardan örülmüş fıkralar; uyarıcı, terbiye edici fikirleri; konu alan yazılar bir araya getirilmiştir. Bu sebeple eserin tahlilinde Yazar'ın sıralamasına göre değil, türlere göre bir yol izledik. Bu arada Mabed'de Bir Gece ile ilgili bazı yazarların görüşlerini de buraya almayı uygun bulduk. Böylece bu görüşlerin yanında kendi yaklaşım ve değerlendirmelerimizi daha aydınlık kılmağa çalıştık.

1- Günümüz Türk Hikâyecileri Antolojisi'nin çeviricileri arasında yer alan Prof.Annemarie Schimmel, Yazar'ın diğer eserleri ile birlikte Mabed'de Bir Gece'yi değerlendirmiştir:

"... bu eserlerde Sâmiha Ayverdi kısa çizgilerle günlük hayattan tablolar çizmeyi başardı. Andreas TİETZE bu hikayelerinden birini, "Dilenci"yi "Die Olweide" (Basel 1964) ismi ile tercüme etti. Bu küçük hikâyede yazarın dış görünüşe bağlı olmayan, derin ve sade mistik görünüşü hissedilir ve Baba Ramo'nun küçük hikayesi onun bu istidadını göstermektedir."*

---

* 2. bs .

* bkz. bibl. SCHİMMEL. Prof.A.

2- Adile Ayda da Mabed'de Bir Gece'yi hikâye türü olarak görmekte "realist tarz" diye nitelendirmektedir:

"Zahiren bir hikaye kitabı olan "Mabed'de Bir Gece", "Yusufcuk" gibi eserleri hakikatte hikâye nev'i ile alâkası olmıyan fakat "nefis realilist bir tarzı tecrübe etmek için yapılmış bir teşebbüs ve gayret telâkki edilebilir."*

3- Reşat Ekrem Koçu ise İstanbul Ansiklopedisi'nin Sâmiha Ayverdi maddesinde Mabed'de Bir Gece'yi "hikâye kitabı" diye vasıflandırır.

Biz Adile Aydan'ın "nefis bir realist tarz" dediği şeyi , "psikolojik realizm" olarak yorumlayıp, bu tarzı bazı hikâyelerin incelenmesinde kullandık. (Tilki Hamdi'nin Karısı'nda olduğu gibi)

4- Refi Cemal Ulunay bu eserin muhtevasına "mistik bir edebiyatın sağlam temeli üzerine kurulmuş özlü yazılar"* olarak yaklaşmaktadır.

Türk edebiyatında Avrupaî hikâye tarzının başlaması bilindiği gibi, çeviri yolu iledir; ilk telifler ise 1870'de Ahmet Midhat Efendi'nin yayınladığı Kıssadan Hisse ve Letâif-i Rıvayat'tır; bu tür, Servet-i Fünûncular tarafından konu ve işleyiş açısından zenginleştirilir; II. Meşrutiyet'ten sonra İstanbul dışına, taşraya açılır.

Sâmiha Ayverdi'yi hikâyeciliğimizin hem taşraya hem de tasavvufa açılışı olarak düşünmek yerinde olur. Yazar'ın Mabed'de Bir Gece başlığı altında topladığı hikayelerini 1946'da Büyük Doğu'da çıkan Mezarcı, Şöhret Dadı ve Dört Kapı adlı üç hikâyesi takip etti.

Bizim incelediğimiz baskıda yer alan otuz altı metinden ancak yirmi biri hikâye niteliği taşımaktadır. Bunlara yukarıda adı geçen üç hikâyeyi de ekleyecek olursak sayı yirmi dörde ulaşır. Diğerleri, beşi masal ve fabl (Bulut ve Sümbül, Üç Turunçlar, Hayalden Gerçeğe, Onlar Kimlerdir, Bir Hayal, Dört Kapı) üçü hatıra (Mânâların Doğuşu, Harman, Tapu Dâiresinde Bir Saat), üçü mektup (Elle Tutulmayan, Mütahid Hikmet Bey, Bir Mektup), bir mensur şiir (Gidelim), ikisi de felsefî düşünceler niteliği taşıyan deneme tarzında yazılmışlardır (Sarhoş, Yüzümün Karası).

Yirmi dört hikâyeden Aşk Mucizedir başlıklı olanı iktibastır. Derî Ortakları, Bulut ve Sümbül, Bir Hayâl, "Yaşayan Ölü" romanının kahramanlarından Muharrir Ekmel Haydar'ın yazı denemeleri olarak okuyucunun karşısına çıkarılmıştır. Şöhret Dadı hikâyesi ise, "Son

---

* bkz. bibl. KOÇU, R.E.

* bkz. bibl. ULUNAY, R.G.

Menzil" romanının bir metin halkasını oluşturmaktadır. Kitabın ve aynı zamanda ilk hikâyenin adı olan Mabed'de Bir Gece, manası ile dinî ve tasavvufî bir mesaj iletir gibidir. Emir Abla, Güllü, Baba Ramo, Fadimet, Dalyancı Zekiye, Mariya'nın Aşkı gibi hikâye isimleri, konuların ferde yönelik olduğunu göstermektedir. Öte yandan, Nokta, Dost, Şöhret Dadı, Tilki Hamdi'nin Karısı, Dert Ortakları, Mezarcı, Dilenci başlıkları ise konuların bir genel içerisinde bir meslek erbabına yönelik olarak işlendiğini sezdirir. Bütün bu hikâyelerde ve diğer yazılarda asıl olan insan problemidir; ferdin kendi benini arayışıdır. Dünyevî olan değer yargılarının yerine uhrevî olanlar konulmağa çalışılır.

Hikâyelerin yazılış şekli üzerinde duralım. Yazar'ın dikkate aldığı en önemli nokta vak'anın mesaja hizmet edecek şekilde kuruluşudur. Her hikâyede birbirinden oldukça farklı olaylara yer verilir. Bu olaylar biraz da garip ve fantazi oluşlarıyla dikkat çekerler. Emir Abla, Baba Ramo, Deniz, Korku, Dalyancı Zekiye, Dört Kapı, Onlar Kimlerdir, Bir Hayâl'de olduğu gibi.

Kimi hikâyeler de bir roman çekirdeği teşkil edecek tarzda düzenlenmişlerdir. Meselâ, Fadimet'te üç olay zinciri iç içe girmiştir. Dalyancı Zekiye'de kahramanın üç yaşından itibaren başından geçenler anlatılır ve hikâye bu kahramanın ölümü ile noktalanır.

Hikâyelerin önemli özelliklerinden biri de tahkiye ve üslubuna aittir. Yazar'ın, masalları özellikle de menkibeleri hatırlatan bir anlatış tarzı vardır. Bu yüzden, garip ve fantastik unsurlar söz konusudur. Onlar Kimlerdir, Üç Turunçlar, Dörk Kapı, Baba Ramo, Emir Abla bu kabilden özellikler taşır.

Sonra kitapta yer alan metinlerin bütününde bir fikri, bir tavrı telkin ediş gayesi güdülür. Bu sebeple telkin ifade eden cümleler birbirini hatırlatırken, hikâye tarzının bir gayeye ulaşmak için bir vasıta olarak kullanıldığı dikkat çeker. Gaye ise, okuyucuya *"İnsan-ı Kâmil"* in özelliklerini göstererek, onu *"ham-ervah"* olmaktan kurtarmaktır. Zaten yazıların bir çoğunda maddî imkânsızlık ile gönül zenginliği tezadı bir araya getirilmiştir. Dert Ortakları, Emir Abla, Dost, Dilenci, Baba Ramo, Mabed'de Bir Gece'yi bu duruma örnek verebiliriz.

Hikâyelerde, eski insanımızı, eski cemiyetimizi teselli anahtarın da, gücünü gönül zenginliğinden alan sonsuz bir iç zevkinin varlığı olduğu hissettirilir. Bunlarda bugünün cemiyet ve insanının bu zevkten mahrum oluşuna telmih vardır. Bu noktaya ulaşmak için de gözün içe bakması ve dışı için aydınlığında görmesi gerekir.

Ayverdi malzemesini şark felsefesini verecek şekilde ele alıp kullanır; gaye için, zaman

zaman araya girer, açıklamalarda bulunur. Yalnız fertle değil cemiyetle de ilgilenir, onun meselelerini aksettirir. Fert ile cemiyet onun hikâyelerinde birbirine bağlı iki unsur olarak yer almaktadır. Tapu Dairesinde Bir Saat, Menfaat ve Fadimet'de insanın sosyal cephesi söz konusu edilmekle beraber, ferdin psikolojisi de göz önünde bulundurulmuştur. Hikâyelerin bir kısmı dış unsurlarla, bir başka deyişle fantazilerle doludur. Bunları biz, ilerdeki sahifelerde masal ve fabl açısından değerlendirdik. Bu yazılarda dikkatimizi çeken bir başka nokta da Sâmiha Ayverdi'nin, realizm ile romantizmi birleştirmeye çalışmasıdır. Realite, Yazar'da yalnızca bir iskelettir. Onu muhayyile ile doldurur. Meselâ, Dört Kapı'da, uyku halindeki bir insanın varlığı realitedir ama, bu insana uykusunda meleklerin müdahalesini hikâye etmek muhayyileyi ilgilendirir.

Hikâyelerde insanları harekete ve düşünceye sevkeden amiller, aşk, menfaat, maddî imkânsızlık, korku, iç zenginliği, intikam, sanat aşkı, şehir hayatından bıkkınlık, cinsel arzular, merak, sabırsızlık, tecrübesizlikdir. Genelde olaylar okuyucuda manevî duygular uyandıracak şekilde işlenmiştir. Olay vasıtasıyla mutlaka okuyucuya sunulmak istenen bir mesaj vardır. Bu mesaj da çoğu zaman yazının bitiminde yer almaktadır; bazan da Yazar araya girerek ilgili mesajı iletir; Baba Ramo hikayesi bu duruma örnek verilebilir.

Sâmiha Ayverdi malzemesini Şark felsefesini verecek tarzda ele alıp kullanır. Konularını ise, Şark, Garp, folklör, tasavvuf, günlük hayat tezahürlerinden, hatıralarından seçer. Şaşırtıcı olaylar, durumlar masal unsurları, beklenmedik son bu hikâyelerin özelliklerindendir. Yazar çoğu zaman hikâyelerinde bilmediğini, kendinden uzak olanı, deney çevresine girmeyeni anlatır. Dört Kapı, Bir Hayâl, Onlar Kimlerdir'de olduğu gibi. Menfaat, Tapu Dairesinde Bir Saat, Dert Ortakları, şehrin günlük hayatından kesittir; diğerleri Yazar'ın yaşadığı çevreden uzağa düşerler; yaşananlardan çok, duyulanlar anlatılmıştır. Zaman zaman gerçeğin aşıldığı, zonlandığı gözlenmektedir. Hatıraların anlatılması sonucu ortaya çıkan yazılar da vardır. Bunlarda asıl unsur, Sâmiha Hanım'ın başından geçen küçük olayları anlatmasıdır. Söz konusu hikayelerde Ayverdi hatırasını, yerin, zamanın tanıtıldığı bir hazırlık bölümünden sonra anlatır. Tapu Dairesinde Bir Saat'te, hikâyenin adından da anlaşıldığı üzere, Yazar, dairelerin ezeli hastalığı olan bekleme durumunun psikolojisini ve bu zamanın nasıl geçirildiğini anlatır. Mânâların Doğuş'nda ise Yazar'ın bilinç altında yer eden Vezneciler'de bir mahallebici dükkanı söz konusudur. Bu dükkanın tefriş tarzı O'nun çocuk ruhunda birtakım izler bırakmış, bu izler yetişkinlik döneminde ortaya, tasavvufî açıdan değerlendirilerek çıkmıştır.

Onlar Kimlerdir ve Bir Hayâl'de egzotik özellikler vardır. Hatta Onlar Kimlerdir'in bu özellikler üzerine kurulduğu söylenebilir. Çöl yolculuğunun tanıtıldığı adı geçen hikâyede, insanın dışında mücerret varlıklar olduğunu, bu varlıkların seven insana yardım ettikleri anlatılmak istenir.

Yazılarında kullandığı bazı motifler Yazar'ın menkibelere bağlı kaldığını göstermektedir. Bunlar arasında Bulutla Sümbülün konuşmaları soyulan turunçlardan kızların çıkışı, zor durumda kalan insana gizli güçlerin yardım edişi uyuyan insanın başucunda bir meleğin bulunuşu bu türden motiflerdir. Hatıraların hikâyeye dönüştürülmesi, hikâye içinde hikaye anlatma, mektup ve mensur şiir tarzları, iç çözümleme, bilinç akımı, diyalog, sözcü kullanma tekniklerinin kullanıldığı bu hikâyelerde büyük bir çoğunlukla anlatıcı Yazar'ın kendisidir. Anlatılanlar da hakim bakış açısından verilir.

Vaka aşağıda sıraladığımız şekillerde başlatılır.

- *Konuşma ile başlayanlar* : Mabed'de Bir Gece, Dost, Emir Abla, Nokta, Bir Hayâl.

- *Şahıs ve yer tanıtımı ile birlikte başlayanlar* : Gönül Dere, Güllü, Fadimet, Rüstem Kabaş.

- *Yalnızca şahıs tasviri söz konusu olanlar* : Baba Ramo, Hayâlden Gerçeğe , Tilki Hamdi'nin Karısı, Menfaat, Dalyancı Zekiye, Mariya'nın Aşkı.

- *Tabiat tasviri yapılanlar* : Bulut ve Sümbül, Anadolu, Korku, Dilenci.

- *Felsefî düşüncelerle giriş yapılanlar* : Sarhoş, Üç Turnçlar, Dert Ortakları, Komşum. Bu hikâyelerde bir kavram üzerinde düşünülerek giriş yapıldığı görülür.

Hikâyelerin bitişi için de şunları söyleyebiliriz:

- *Bir rahatlama hali ile bitenler* : Mabed'de Bir Gece, Güllü, Nokta, Onlar Kimlerdi;

- *Ölüm ve mutluluk* : Fadimet, Dalyancı Zekiye, Mariya'nın Aşkı;

- *Mutlu son ve dinginlik* : Emir Abla, Dilenci, Baba Ramo, Rüstem Kabaş;

- *Düş kırıklığı* : Nayalden Gerçeğe, Bir Hayâl;

- *Gerçeğe ulaşma* : Dost;

- *Mesajı verenler* : Üç Turunçlar, Anadolu, İlim Tuzağı, Korku, Komşum;

- *Aşkta fedakârlık* : Tilki Hamdi'nin Karısı;

- *Acıklı son* : Gönül Dere, Bulut ve Sümbül,

- Kimi hikâyeler de, kahramanın anlatılan vakadan sonra sürüp gidecek hayatını ifade eden cümlelerle biter. Tilki Hamdi'nin Karısı, Baba Ramo, Emir Abla'da olduğu gibi.

Sâmiha Ayverdi'nin bu kitapta yer alan nesirlerini temalar bakımından beş grupta

toplayabiliriz:

1- Sevgiyi konu alanlar,

2- Konusunu geleneklerden alanlar,

3- Din ve tasavvuf konusuna yönelik olanlar,

4- Geçim derdi üzerine kurulanlar,

5- Konusunu sosyal hayattan alanlar.

Böyle sınıflandırma ile işlenen temaları kesin olarak birbirinden ayırmış olmuyoruz. Çünkü, Rüstem Kabaş'ta hem namus hem eşkiyalık hem de aşk birlikte işlenmiştir. Tilki Hamdi'nin Karısı'nda ise, aşk ve geleneksel evlilik kavramları bir aradadır.

Aşk temasının işlendiği yazılarda bu tema çeşitli renkleriyle okuyucunun karşısına çıkarılmıştır.

- Nitekim kitabın ilk hikâyesi olan Mabed'de Bir Gece'nin mvzuuna çok kuvvetli bir Allah aşkı ile girilmiş; olayın kahramanı olan Meczup'un konuşmalarında ilahî aşkın tezahürleri verilmiştir. Dost hikâyesinde ise Allah aşkı ile İnsan-ı Kâmil mertebesine ulaşmış olan bir bilge kişinin, maddeye tapan ham bir insana, sevginin paradan daha üstün olduğunu öğretmesi söz konusudur. Bu temaya bağlı olarak da imkânsızlıkla, gönül zenginliği karşı karşıya getirilmiş ve gönül zenginliğine üstünlük tanınmıştır. Marya'nın Aşkı'nda, ihtiraslarının tutsağı olan bir fahişenin bir mürşit vasıtasıyla gönlünde oluşturulan Allah sevgisinin, onu kirli hayatından nasıl uzaklaştırdığı anlatılır. Bu hikâyede aşk iki aşamalı olarak verilmiştir. Cinsi temayyülerine bağlı olarak yaşayan kadın bu beşerî temayülünden ilahî aşka geçmiştir. İlahî aşkla birlikte gönül zenginliğini tema edinen bir başka hikâye de Dilenci'dir. Ne var ki bu hikâyede de Dert Ortakları'nda olduğu gibi, gönül zenginliği ile maddî imkânsızlık bir arada işlenmiştir. Adı geçen hikâyeler, dinî ve tasavvufî bir muhteva sergilerler.

- Karşı cinse duyulan sevgi temasının ise, Aşk Mucizedir, Gidelim, Gönül Dere, Tilki Hamdi'nin Karısı, Nokta, Güllü, Fadimet, metinlerinde ele alındığını görüyoruz. Aşk Mucizedir'de işlenen tema, anlatılan olayın mesajına yönelik görünmektedir. Bu mesaj da, "Aşk için muhal, aşk için olmaz yoktur." şeklinde ifade edebileceğimiz "aşkın buyruğu"dur.

- Seven ve sevilenin özdeşliği Gidelim'de ifadesini bulur.

- Varlığın bir aşk noktası oluşu ise nokta hikayesinde dikkatlere sunulur. Bu hikâyede birbirini Nokta diye çağıran iki sevgilinin aylar sonra karşılaşmaları ve aşk durumlarını tablolaştırılmıştır.

- Gönül Dere'de beşerî aşk idealize edilerek, olağanüstü bir seviyeye ulaştırılır. Bu tema, çoşkulu, mecazlı, duygulu bir ifade ile sunulurken ifadede yer yer munsur şiir özelliklerine rastlanır.

- Gülü'de ferdî sosyal ve aynı zamanda evrensel boyutlu bir vaka anlatılırken, evrenselliğin, sevgi temasında kaynaklandığı görülür; sevgide safiyetin gücünün, düşmanlığı nasıl dostluğa dönüştürdüğü anlatılır.

- Tilki Hamdi'nin Karısı'nda, sosyal aynı zamanda ferdî bir tema olan sevgi, evlilik ilişkisi ele alınarak, ferdin duygularının, cemiyetin değerleri ile olan çatışmasına işaret edilir. Hikâyede aşk, cemiyetin değerlerine yenik düşmüştür. Çünkü evlilik sevgisizlik üzerine kurulsa da onun dokunulmazlığı vardır.

- İlim Tuzağı'nda ise, ilim, maarifet ve aşk üçlü bir tema oluşturulurken, maarifete giden yolun ilimden değil aşktan geçtiği yargısına ulaşılır. Hikâyede tasavvufî bir yan sezilir.

- Sevginin bir başka rengi de Emir Abla'da yansıtılmıştır. Bu anne-oğul arasındaki güçlü bağdır. Dinî inanç ve anne sevgisi etrafında şekillenen hikâyede Allah'a güven duygusu, Allah sevgisi , evlâd-ana sevgisi ile bütünleşir. Annenin oğluna duyduğu sevgi ve Allah'a olan güveni bir olmazı olur yapmış, çocuk ölümden dönmüştür.

- "Seven insanın yardım alması" şeklinde yaklaşabileceğiz Onlar Kimlerdir'de de din ve tasavvuf, sevgi temasına bağlı olarak ele alınmıştır.

Anadolu hikâyesinde sevgiye dayanan evlilik ilişkisi vatan-millet aşkı ile birlikte işlenmiştir. Hikâyede vak'a, millî-romantik duyuş tarzı doğrultusunda cereyan eder; mahallî rengi aksettiren yöre ağzına yer verilir. İnsanların yöre ağzıyla konuşmaları, onların kendilerini kolayca ifade etmelerini sağlar.

- Sevgi ve esaret temalarıyla evrenselliğe açılan Fadimet hikâyesinde bu iki temanın birbirine denk bir şekilde işlendiği dikkat çeker. Sınıf farkı sevmeye ve evliliğe engel olurken. Çerkez beylerinin bu kuralın dışına çıkdıkları görülür. Vak'anın cereyan tarzı, şahıs ve mekan hususiyetleri hikâyede bir millî hava estirirken bu hava metne, millî temanın işlendiği bir özellik de katar.

- Esaret temasının tek başına hakim olduğu Şöhret Dadı, bütün bir dönemin müşterek duyguları ile doludur. Bu meseleyi Sâmiha Ayverdi, doğup büyüdüğü konak çevresinde bir aile hikayesi şeklinde dinlemiş ve tanımıştır. Aynı hissi tema, Fadimet'de de ele alınmıştır. Fakat farklı bir açıdan; şöyle ki, esaret meselesi Çerkezler'in gelenekleriyle kaynaştırılmıştır. Bu tema Şark hikayesini, yüzyıllar boyunca beslemiş, Sâmiha Hanım'ın hikâyelerinde de

malzeme olarak kullanılmıştır. Zaten bu mevzuu geçmiş hayatımızda mevcuttur.

Şöhret Dadı ile Teranedil Kalfa'nın diyaloğu bu yönden dikkate değer. Esaret meselesine bir başka açıdan yaklaşacak olursak şöyle bir durumla karşılaşırız. Şöhret Dadı, ikbal hırsı ile konakta kalmıştır. Çünkü o, evin hanımının ölümü ile küçük kıza ikinci bir anne olmuş, güzellik ve dirayetiyle de adeta evin hanımı pozisyonuna yükselmiştir. Bu sebeple de evliliği hiç düşünmemiştir. Adı geçen hikâyede dikkatimizi çeken bir başka nokta da iki esir kadın arasında bir anda garip bir dayanışmanın oluşudur. Esaret temasının arkasında ferdin hürriyeti fikri vardır.

- Aşkın iki farklı rengi, sanat aşkı ile karşı cinse duyulan aşk, olarak dikkatlere sunulan Yüzümün Karası'nda sanat aşkının sevgiliye tercih edilişi söz konusudur.

- "Türklerde ad koyma" geleneğinin tema olarak işlendiği iki hikâyeden biri olan Anadolu'da millî duygulardan yola çıkılarak çocuğa ad konulur. Deniz hikâyesinde ise bu geleneğin çevreye, tabiata bağlı kılındığı gözlemlenir. Bir balıkçı köyünde doğan kız çocuğuna Deniz adı verilmiştir.

- Servet-i Fünûn Edebiyatı'ndaki hayal-hakikat çatışmasını Sâmiha Ayverdi, Bir Mektup ile, Hayalden Gerçeğe ve Bir Hayal adlı yazılarında kullanmıştır. Bir metup'ta adı geçen kavramlar, sevgili ile özdeş kılınırken, aşıkane duyguların anlatılması, "aşka tasavvufî açıdan yaklaşım" olarak yorumlanabilir. Hayalden Gerçeğe'de bir fantazi olarak yaratılan hayalin, hakikate indirgenişi tasvir yolu ile verilirken, dünya hayatının insana hiçbir zaman huzur vermediği anlatılmak istenir. Bir Hayal'de ise, ölen kralın ruhunun bir hayal şeklinde saraya girişi eşinin ve dünya hayatında dost bildiği kişilerin ihanetine tanık oluşu, yani gerçekle yüzyüze gelişi verilir.

Yukarıda, kitapta yer alan hikâyelerden bir çoğunun "aşka dair" olduklarını işaret ettik. Gerçekte aşk söz konusu olursa, hikâyeye insanın kendisi de girmiş olur. Aşk bir ruh hali olduğuna göre, Yazar bu yolda insanı tahlile çalışır. Nitekim, Sâmiha Ayverdi, Tapu Dairesinde Bir Saat, Menfaat, Sarhoş , ve Dalyancı Zekiye'de insan problemi ile birlikte, dünyanın faniliği (Tilki Hamdi'nin Karısı) cinsî temayülün yönlendirdiği menfaat duygusu (Menfaat) zevk, elem ve hayatın manası, kötünün gizli bir el tarfından cezalandırılışı (Fadimet, Dalyancı Zekiye) hayatın geçiciliği (Harman), ruh güzelliğinin fizikî güzelliğe tercihi (Mânâların Doğuşu), ihanet ve dostluk altında düşmanlık, vefasızlık (Bir Hayal) temalarını işlemiştir.

Mabed'de Bir Gece adlı kitaptaki yazılarda olayların geçtiği çevreler altı grupa ayrılır.

a- Muhayyile ile ilgili olanlar : Hayalden Gerçeğe, Dört Kapı

b- Taşra ve tabiatla ilgili olanlar : Gönül Dere, Emir Abla, Güllü, Baba Ramo, Anadolu, İlim Tuzağı, Deniz, Rüstem Kabaş

c- İstanbul'la ilgili olanlar : Nokta, Tapu Dairesinde Bir Saat, Menfaat, Dert Ortakları, Şöhret Dadı, Mânâların Doğuşu, Müttahit Hikmet Bey

d- Konusunu egzotik mekanlardan alanlar : Dilenci, Aşk Mucizedir

e- Çevrede belirsizlik gösterenler : Mabed'de Bir Gece, Dost

- Hayalden Gerçeğe hikâyesinde, şehir hayatından bıkmış olan bir gencin muhayyilesinde çizdiği neffî bir orman, bütün şartlarıyla ve kendisini tamamlayan gençle birlikte tablolaştırılır. Böyle bir ideal ve estetik mekânın seçilişi, hikâyenin bildirisi ile ilgilidir. Ormanda böceklerden huzursuz olan gencin durumu vesile edilerek, dünya hayatının insana hiçbir zaman mutluluk vermeyeceği anlatılır. Bu durumu biz "mekândan mesaja" diye adlandırabiliriz.

- Dört Kapı'da ise, uyuyan bir insanın rüyasında yolculuğa çıktığı muhayyel bir dünya söz konusu edilmiştir. Bu fantastik hikâyede mekan bir bakıma tasavvufî anlamı ile yorumlanabilir. Bu da ilgili mekânın "aşk mekanı" olduğudur.

- En çok kullanılan çevrelerden biri de tabiattır. Genelde bir peysaj olarak dikkatlere sunulan tabiatta, mutlaka anlatılan olayın kahramanı durumunda bulunan bir insan vardır. Kurgu'da bir kasırga öncesi atmosferi, bu ortam içerisinde bir yolcunun psikolojisi ile birlikte peysaj olarak karşımıza çıkar. Sonra da kasırgadan kaçarak aynı mağaraya sığınan bu yolcu ve çeşitli vahşi hayvanların, hayatta kalabilme endişesiyle bir müşterekte birleşmeleri anlatılır. Her iki mekân da hikâyenin bildirisi doğrultusunda kullanılmıştır. Kimi zaman da tabiata yalnızca bir sözle işaret edilir; o, Üç Turunçalar'da, "bir subaşı" Dost'ta ise "bir kaya parçası" olarak geçer. Bulut ve Sümbül'de tabiat varlıklarının kişilendirildiğini görürüz.

- Taşra hayatını konu alan hikâyelerde genel olarak köy hayatı verilmek istenmiş ; olay vasıtası ile, köy insanının mizaç özellikleri tanıtılmıştır. Kimi hikâyelerde köylerin adı ya da sıfatı belirtilmiştir. Anadolu hikayesinde Ayazbaba köyü, Fadimet'de, bir Çerkez köyü olan Jambotey, Gönül Dere'de Yeşilalan köyü , Deniz'de bir balıkçı köyünün kumluğu söz konusudur. "Anadolu", köyde gün batımına ait bir peysaj verilerek başlar; bu peysaji çinde, hem eş hem de sevgili olan Süleyman'la Hanife köye gelirken tanıtılırlar. Hikâyenin ikinci bölümünde aynı köy kış manzarası ile tasvir idilir. Köy kadınları Süleymanlar'ın evinde toplanmış Hanife'nin doğumun beklemektedirler. Bu noktadan itibaren köy insanının bir

doğum olayına bakış ve yaklaşım tarzı dikkatlere sunulur. Bura da mekân, millî duyguların, geleneklerin gösterilmesine imkân hazırlamıştır.

- "Gönül Dere"de Yeşilalan köyü civarında bir dere kenarı estetik mekan olarak olay için sahne özelliği taşır. Ne var ki bu mahalde trajik bir olayın, ölüm hadisesinin cereyanı söz konusudur. Bu durumda mekan-olay uyuşmazlığı dikkat çeker. Aynı zaman da olayın, bu yerleşme biriminin vazgeçilmez özelliği "iki sevgilinin bir dere kenarında buluşmaları" etrafında dönmesine tesadüf denilemez.

- Kimi zaman da taşrada bir köy kahvesi ya da bir köy evinin odası, olayın cereyan ettiği mekân şeklinde kullanılır. Emir Abla'da köy evi eşya unsuru ve barındırdığı insanlarla birlikte tanıtılır. Eşya unsuru ile bunların dekore ediliş biçimleri, kullananların hayat standartları, hayat tarzları, mizaçları, mensup bulundukları kültür ve medeniyet dilimleri, felsefeleri gösterilmeye çalışılır. Meselâ, "Güllü"de sakinleri fakir insanlar olan bir kır evinin oda kapısı "üstünde arpa başağından örülmüş ve aralarına mavi boncuk karıştırılmış bir nazar takımı"nın asılı olması bu açıdan değerlendirilebilir.

- "İlim Tuzağı"nda ise köy Kahvesi tabiî fonksiyonu ile yerini alır İstanbul'la ilgili kılınarak Pay : Taht'an dönen köy insanının getirdiği havadisler, büyük şehre tahsile giden köy çocuğu ile ilgili konuşmalar bu kabildendir. Hikâyede büyük şehir, tahsil açısından köyle bağlantılı kılınmıştır.

- Egzotik mekân olarak da "Onlar Kimlerdir" de tabiî şartları ve dekoru ile gösterilen Çöl'ü örnek verebiliriz.

- Hikâyelerin mekân kategorisinde bir kabristanın da yer aldığı dikkat çeker. Bu mahal, mezarcının evine musallat olmuş hırsız iki kız çocuğu ile mezarcı arasındaki ilişkiyi ve ilgili kişilerin psikolojisini vermek için seçilmiştir. Maddenin söz sahibi olmaması gereken bu mekânda, hayatlarını maddenin yönlendirdiği kişilere yer verilmesi "mekân-insan" uyuşmazlığına işaret ederken, mekânın bazı tiplerin tanıtılması doğrultusunda kullanıldığı görülür.

- Tapu Dairesinde Bir Saat ve Menfaat'te, rismî nitelikli mekânlar vardır. Her iki yazıda da mekân, büyük şehirde günlük hayat tezahürlerini verecek tarzda ifade edilmiştir. İlkinde resmî dairelerin oldum olası özelliği olan "bekleme" ve "bekletilme" durumu aksettirilmiştir. İkincisi ise İstanbul-köy ilişkisi, insanlarının mizacı açısından ele alınmıştır. İstanbul'da bir hastahane koridoru söz konusudur. Kendine röntgen sırasının gelmesini bekleyen köylü genç bir kadının psikolojik durumu ile arada bir açılan röntgen

odasının kapısından sırası gelen hastaya seslenen bir insan görüntüsü mekânın özelliğini oluşturur. Kadın içeriye, sırası geldiği için değil, cinselliği göz önünde bulundurularak alınmıştır.

- Genel olarak 'ev' kavramı içinde yer alan İstanbul yalılarından İlyas Bey Yalısı, Şöhret Dadı hikâyesinde kendine has özellikleriyle anlatılır. Burada mekân, "esaret" temasının işlendiği bir zemindir.

Tilki Hamdi'nin Karısı'nda, geleneksel değerlere bağlı bir ev kadınının evi, barındırdığı çocuksuz karı-koca ile birlikte anlatılır. Mekân yaşanılan hayat tarzına uygunluk arzeder. Burası, kıvrak, temiz bir evdir.

- Bütün bu sıraladığımız mekânlardan farklılık arzeden bir başka mahal de Mabed'de Bir Gece'deki kimliği belirtilmeyen ve herhangi bir mabed olan "kutsal mekân"dır. Bu mekân kilise ya da cami olabilir. Burada Allah aşkının bir meczuba döndürdü kişi ile mekân arasında bir uyumun varlığından söz edilebilir. Mabed, meczub için Allah'la başbaşa kalabileceği bir sığınak fonksiyonunu yerine getiri.

- Güllü'de, kimliği belirtilmeyen bir şehirde zengin ve soylu bir ailenin evi ile, bir kır kulübesi, karşıt iki mekân olarak yerlerini alırlar. Bu evlere, sakinlerinin mizaç ve karakterlerini gösterme fonksiyonu yüklenmiştir. Zengin evinin kadını intikam düşleri görürken, kulübede yaşayan genç kız düşmanına ayran ve çiçek sunar. Kulübenin kapısı üstünde naz rık, zengin evinin duvarlarında boy boy silahlar asılıdır. İç zenginliğinden yana olan Yazar, burada mekan unsurunu bildirinin şekillenmesi yolunda kullanmıştır.

- Kimi mekânlarda birtakım kavramlar dikkatlere sunulur. Elle Tutulmayan'da "mana", Sarhoş'ta "avunmak", Dost'ta, "çalışmak" gibi...

- Harman yazısında, çocuk için estetik bir oyun mahalli olan harman yeri vasıta kılınarak çocuk ruhu ve çocuk hisleri tahlil edilir.

Peysaj ve dekor, olayın şekline, kahramanın mizacına, ruhî durumunu sezdirecek bir nitelik taşır. Onlar Kimlerdir'de olayın geçtiği çevre, "Bu sıra sıra develer, kaynar çölün nihâyetsiz genişliği içinde canlı bir hat gibi kâh kıvrılarak, kâh gerilerek uzayıp giden bu kafile, daha beş gece aynı kum denizini yarıp geçecekti. Maamafih alışık olanlar için az çok kolaylıkla olması icâb eden bu yolculuktan, kervan seyahatinin acemisi olan Mansur, herkesten daha hoşnud ve zevkli idi." (118) cümleleri ile Mansur'un karşılaşacağı durum için bir hazırlık yapılmıştır.

Gönül Dere'de, "Dağların bağrından kopup gelen bu suları Zeynep gibi kimse

sevmemiş, onun gibi kimse gönül bağlamamıştı. Zeyneb'i kimse buradan ayıramaz, kimse bu sevdiği kucaktan koparamazdı." (12) peysajı ile Zeyneb'in akibeti sezdirilmiştir. Bu ve benzeri örnekleri birçok hikâyelerden bulmamız mümkün.

Sâmiha Ayverdi, imparatorluğun geniş coğrafyasında da yararlanmış, Arabistan, Bizans ve Türkiye topraklarını hikâyelerinde mekân olarak vermiştir. Şehir adı olarak İstanbul, Hicaz, Erzurum söz konusudur.

Mekân unsuru, şartları ile birlikte bildirinin belirli bir atmosferde şekillenmesi, şahısların kendi çevrelerinde tanıtılması, metafiziğin gözlenmesi, kahramanların iç zenginliğinin gösterilmesi yönünde kullanılmıştır. Bu sebeple de mekân, olayların sahnesi durumundadır. Yazar, mekânlarda kendi düşünce ve hayallerine, özlemlerine uygun görüntüler yakalar ve bunları yine kendi duyuş tarzına denk düşecek şekilde ele alıp anlatır.

İnsan-mekân ilişkisi üzerinde duran Sâmiha Ayverdi'nin bu eserinde en çok ilgimizi çeken tiplerdir. Ve bu tiplerden de doğrudan doğruya vak'a ile ilgili olanlar ön plana çıkar. Bunlar, kadın, erkek ve çocuk olarak seçilmişlerdir. Yazar'ın tercihi ise, kadın kahramanlardan yanadır. Bir kısım hikâye adları, kahramanlarının kadın olduğuna işaret eder. Emir Abla, Güllü, Fadimet, Tilki Hamdi'nin Karısı, Deniz, Dalyancı Zekiye, Mariya'nın Aşkı, Şöhret Dadı'da olduğu gibi. Ayrıca, Gönül Dere'de Zeynep, Tapu Dairesinde Bir Saat ve Mânâların Doğuşu'nda Yazar'ın kendisi, Menfaat'te köylü hasta kadın, Derd Ortakları'nda Atifet Hanım, Aşk Mucizedir'de Selamet, Mezarcı'da isimleri verilmeyen iki kız çocuğu bunlar arasında sayılabilir. Öte yandan kimi nesirlerde de, hikâyenin kahramanı olarak, çocuklar, okuyucunun karşısına çıkarılmışlardır. Mânâların Doğuşu'nda Yazar'ın kendi çocukluğu, Emir Abla'da hasta oğlan çocuğu, Harman'da şehirli bir kız çocuğu olan Necmiye, Mezarcı'da dilenci çocuklar, Derd Ortakları'nın simitçisi bu kabildendir.

Hikâye kahramanlarında dikkat çeken en belirgin özellik, onların, ister adlı, isterse adsız olsun, bir genel içerisinde verilmiş olmalarıdır ki, bu durum onları belli bir çevrenin, belli bir kesimin temsilcisi yapar, bunların hemen hepsi birer tip olarak seçilmişlerdir. Meselâ, Mariya'nın Aşkı'nda ihtiraslarının tutsağı olan bir fahişe söz konusudur. Ne var ki bu kadın bir mürşit vasıtasıyla kirli hayatından çekilip alınır. Bu noktada şunu da belirtmemiz gerekir ki, Sâmiha Ayverdi romanlarında olduğu gibi, bir kısım hikâyelerinde de, kahramanlarını "mürşit" ve "irşad edilen" ilişkisi ile okuyucunun karşısına çıkarır. Dost'ta, Zembilci-Yolcu, İlim Tuzağı'nda, Mustafa-Sâlih Kâhya arasındaki bağ bu türdendir.

Tipler, meczup, eşkiya, ev kadını, kral, dilenci, mezarcı, hırsız, münzevi, pazarcı genç

kız ve delikanlı, İstanbul'a taşradan okumaya giden talebe, Çerkez Beyi, esir,, çöl yolcusu, fahişe, âşık kadın ya da erkek, ana, heykeltraş, Mehmetcik ... olarak sıralanabilir.

Genelde olayın akışı, kişinin ruhî yapısını verecek tarzda düzenlenir. Özellikle de dıştan dağınık, fakat içleri bütün olan Şark'lı tipler, ön planda görüntürler. Gülüt'deki genç kız, Dost'taki Zembilci ihtiyar, Mabed'de Bir Gece'deki Meczup, Baba Ramo'nun Baba'sı, Derd Ortakları'nın Atifet Hanım'ı, Dilenci'deki âma dilenci bu kabilden kişilerdir.

Kimi tabiat varlıklarının ve canlıların da vak'a içinde şahıs olarak kullandıkları müşahade edilir. Baba Ramo'nun Bahtiyar adlı kedisi, Emir Abla'daki Abraş, Bulut ve Sümbül'ün aynı adı taşıyan iki kahramanı örnek verilebilir.

Mabed'de Bir Gece'nin kahramanları olan iki bekçi ile bir meczup, "ilm-i zahir" ile "ilm-i batı'nın yahut aşk ile nefsin birer göstergesidirler. Onlar Kimlerdir'deki Mansur; Meczup, Emir Abla'nın Murad'ı, Bir Hayal'deki Kral Andro'nun ruhu, Dört Kapı'daki Melek, realiteden tecrit edilmişlerdir. Bunlar mücerret fikrin ifadesi için birer semboldürler. Bir Hayal'de, insanla ruh, karşı karşıya getirilmiştir. Böylece fantastik unsurların da bu nesirlerde yer aldığı görülür. Üç Turunçlar, Sümbül ve Bulut, Dört Kapı, Onlar Kimlerdi'de, fantastik unsurlar kahraman kimliği ile dikkatlere sunulmuştur. Bütünüyle sembol olan Hayal'den Gerçeğe hikayesinde genç, "şehirde yaşayan insan'ı temsil ederken, kız, "dünya zevklerini", amip, "ölüm karşısındaki trajik durumuna rağmen büyüklük taslayan bir insan": anlatır.

Sâmiha Ayverdi'nin, bazı durumlarda insanı şiir olarak algıladığına da tanık oluruz. Sarhoşta, odun taşıyan ihtiyar kadının gösterme ve tasvirle verilen portresi, şiir şeklinde idrak edilmekle kalmaz bu portre Yazar'ı felsefî düşüncelere götürür, "canlanmış bir kavrık dala benzeyen bu köhne vücud, yanımdan geçerken kendi kendime : Şu füsunlu tabîat köşesinin şiirini tamamlayan bir çizgi.. dedim." (70) Adı geçen hikâyede düşünceden sarhoş olan bir mizaç vardır. Mananın temsilcisi olan bu şahsın karşısında ise, maddî zevklerin arkasına düşmüş gerçekten sarhoş kimseler çıkarılmıştır. Kimi kahramanlar da, köylü-şehirli ikilemi ile yanyana getirilmişlerdir. Köy kadınının aczi, saffeti, büyük şehir insanına yenik düşüşü söz konusudur. Menfaat, Tapu Dairesinde Bir Saat ve Elle Tutulmayan'ın insan unsurunu Yazar'ın kendisi oluşturur. O bunlarda varlık ve insan problemi üzerinde düşünen, müşahade eden bir figür konumundadır.

Çocuk kahramanlar tanıtılırken çocuk psikolojisi de verilir. Özellikle de çocuğun intiba kapma ve tabiata duyduğu aşırı ilgiye dikkat çekilir. Harman, Mânâların Doğuşu

Komşum'daki çocuklar bu açıdan ele alınmışlardır. Genelde vak'a kahramanları mensup oldukları cemiyetin karakteristik özelliklerini aksettirirler.

MABED'DE BİR GECE

Bu hikaye için Refi Cevâd Ulunay* şu tespitte bulunuyor:

"İlk hikaye olan "Mâbedde bir gece" tamamen tasavvuftur; Sultan Veledin "Aşkname"si gibi mevzua çok kuvvetli bir aşk ile girilmiştir. Vakanın iki bekçi ile bir meczubtan ibaret olan eşhası "ilm-i zâhir" ile "ilm-i bâtın" ı yahut akl ile nefsi pek güzel remzetmişlerdir.

Mâbadde niyaz eden âşık şöyle söyler : "Beni affet Tanrım. Beni senden başka her şeyden affet." Bu niyazın şark felsefesinde "fena fillah" mertebesi olduğunu mutasavvıflar bilir."

Mekân ile tabiî zamanın birlikte verildiği bir başlıkla sunulan tasavvufi mülahaza niteliğindeki bu küçük hikâyede olay, Tanrı aşkının, meczuba döndürdüğü bir gönlün feryadlarının sergilenişidir; çatışmayı da, akşam olduğu halde mâbedden çıkmak istemeyen bir şahıs ile iki bekçi arasındaki diyalogda yakalarız.

Mekân, hikâyenin adından da anlaşılacağı gibi dinî bir mekân, bir mâbettir. Ne var ki bu kutsal mekânın kimliği belirtilmemiştir. Câmi, mescit ya da kilise olabilir. Tanrı aşkı ile divaneye dönen biri için bu yer en uygun mahaldir. Olay kahramanı kendini zaman ve mekândan tecrit etmiş görünmekte: "Ben ne gece ne gündüz tanıyorum. Geceler ancak sizin gibiler için siyah yüzlü, siyah kaftanlıdır." (5) İlgili cümlede meczup, kendini dünyevî olanlardan, yani bekçilerden farklı görmekte ve zaman ile mekânı aştığını ifâde etmektedir. "Benim dünyâm de sensin, ukbâmda sen." (6) cümlesinde de dünyâdan soyutlanma söz konusudur. Gerçekte mabet ve gece, Tanrı'ı aşkı ile deli divaneye dönen biri için en uygun yer ve zamandır.

Hikâyede, anlatıcılık ve bakış açıları, olay içerisinde görünen meczupla, iki bekçiye yüklenilmiştir. Meczubun konuşma ve davranışlarında ilahî aşkın tezahürleri verilirken figüran durumundaki iki bekçiden birinin, olay kahramanına daha yakın olduğu görülür: "-Bırak şu divaneyi ... varsın içerde gecelesin, olur ki bize bir sevabı dokunur. Her kulun Allah'dan isteyecek bir şeyi vardır; ama bununki ne bitiyor, ne yetiyor.. Bırakalım belki

---

* bkz. bibl. ULUNAY, R.C.

sabaha kadar istediklerini tamamlar." (8)

Bu hikâyede diyalog ve monolog teknikleri birlikte kullanılmıştır. Bitişte Yazar anlatıcı söz alır. Ve bu söz alışta anlatım yolu ile bilgi verir: "Artık mâbedin içinde, aşkı ile söyleşen bir çift dudaktan başka ses kalmamıştı." (8)

Hayattan kopuk, yalnız, bir beklentisi olmayan bir insanın kendi kurduğu bir düşsel dünyası, bir iç dünyası okuyucuya aktarılmaya çalışılırken, bu insanın monologunda bir bilinç akımı havası yakalanır. Bu monologda dil sürçmeleri ile birlikte kopukluklar da görülür. Öte yandan anlatımdaki duygusallık ve mecazlar, çoşku, hikâyeye "mensur şiir" özelliği de katmaktadır.

Nesirdeki konu, Tanrı aşkı ile kendini aşmış olan, başkaları tarafından "divâne" diye vasıflandırılan bir insanın anlık konuşma ve tavırlarının bir enstantane şeklinde gösterilmesidir.

Tek bölümden oluşan bu hikâyede tema "ilahî aşk"tır. İlahî aşkın tezahürü, görünenin arkasında olan gerçeğin tasavvufi yorumu bize bu teması vermektedir.

Şahıs kadrosu bir genel içerisinde ele alınmıştır. Bu genel içinde ele alınan bütün meczublardır, bir mabadde gecesini geçirmek isteyen bütün meczuplar .... Temsili bir fonksiyonu olan hikâyedeki meczup, kendini şöyle tanıtır: "Zavallılar, bilseniz, benden hiç korkmazdınız.. Gerçi sanatım hırsızlıktır; fakat onun aşkından başka, hiç bir şey çalmam. Varın gidin, Allah için bırakın beni." (7)

Meczup, realiteden tecrit edilmiş, koparılmış, soyut bir biçim de okuyucunun karşısına çıkarılıyor; ndaki psikolojik halin, psikolojik değişmenin sebepleri hikâyenin mesajı ile ilgilidir.

GÖNÜL DERE

Bu kısa hikâyenin konusunu, birbirine tutkun iki genç arasına bir rakibin girerek, sevgililerin buluşması sırasında, genç kızın hayatına son verişi teşkil eder.

Yazar, konu ile halka inmeğe çalışmış görünür. Fakat bizce, vak'ada inandırıcılık söz konusu değildir. Bir aşk olayını anlatan Gönül Dere, hem romansın hem de menkıbenin bazı özelliklerini taşımaktadır. Romans yapısına göre kurulmuş hikâyede tabiî olarak bir aşk olayı anlatılır. Amma bu sıradan bir aşk değildir. Gerek hikâyenin kahramanları gerek ise işlenen aşk teması idealize edilerek olağanüstü bir seviyeye ulaştırılır. Bu hikâyedeki genç

kızın sevgilisi olan çobana bağlılığı ve ölümü pahasına da olsa sadakatini sürdürmesi en önemli bir erdem olmuştur. Böylece de genç kız, sevgilisine bağlılığı uğruna canını vererek, sevgisinin yüceliği kanıtlamıştır. Kızı elde etmek isteyen rakip, önce onu kaçırmak istemiş, bu arzusunda muvaffak olamayınca da onu, çoban sevgilisinin önünde bıçaklamaktan çekinmemiştir.

Anlatılan olay, derenin adıyla ilgili bir menkıbe de olabilir. Çünkü derenin adı ve dere ile ilgili değerlendirilişler, okuyucuda merak uyandıracak bir hususiyet taşımaktadır.

Mekân, Yeşilalan Köyü'nde Gönül Dere adlı bir ırmak kenarıdır. Geniş, açık ve estetik bir mahal olan bu yer, iki sevgilinin öğle üzerleri buluşmalarına uygun görünmektedir. Fakat olayın trajik bitişine sahne oluşu, mekân-olay zıtlaşmasını sergilemektedir.

Gönül Dere hikâyede adetâ kişilendirilmiştir; Zeynep onunla dertleşip söyleşir: "Zeynep bu akar suyu, bu tertemiz bir gönül gibi yosunsuz, kirsiz dereyi, bir ana, bir kardeş gibi sever, onunla konuşur, halleşir, dertleşir gamlarını hep ona yüklerdi." (11) Mekan-insan benzeşmesi ise şu ifâde ile verilir: "Gönül Dere nasıl gece gündüz durmadan akıyorsa, Zeyneb'in gönlü de her nefes Hasan'a koşar, akar, bir lahza dinlemek nedir bilmezdi.

Gönül Dere Zeyneb'in aşkı gibi güzel ve temizdi.

Gönül Dere, Zeyneb'in gönlü gibi berrak ve duru idi. Gönül Dere, Zeyneb, Zeyneb de Gönül Dere demekti. Şu yeşil vadileri yarıp geçen billur sulu ırmak, gökten inmiş bir kitap gibi mukaddesti.. Zira onda Hasan'ın ayak izleri, sevdâsının bütün sırları yazılı idi. Kız yemin ederken bile "Gönül Dere çarpsın haberim yok derdi." (11-12) Bu cümlelerle ırmağın, Zeyneb'in hayatında rolü belirtilirken, onun değer ve fonksiyonu da verilmiş olur.

Taşrada cereyan eden vak'a ile birlikte kişilerin çevreleri ve törelerine bağlı yaşayışları, tabiat ile iç içelikleri gösterilip; kırsal kesimde yaşayanların basit hayat tarzları, aşkları, davranışları, hatta öfkeleri hakkında da bilgi aktarılmış olur. Bu insanların, aşkları gibi öfkelerinin, kinlerinin de yalın olduğu görülür. Durmuş göz koyduğu amcasının kızı Zeyneb'i bir başkasına vermemek için, onu öldürmekten çekinmiz. Bu durumda şahıslar, yaşadıkları toplum kesiminin karakteristik özelliklerini aksettirirler.

Olayın anlatıcısı yazardır. Daha çok anlatma tekniği kullanılmış ve bu yolla okuyucuya bilgi verilmiştir. Hikâyede tek bir diyalog vardır; o da Zeyneb'i kaçırmak isteyen Durmuş ile genç kızın arasında geçer. Hikâyede aşırı bir duygusallığın yer aldığı bir romantizm vardır. Beşerî sevgi teması, coşkulu, mecazlı, duygulu bir ifâde ile sunulurken, bu ifâdede yer yer mensur şiir hususiyetlerine rastlanır.

Tek bölümden oluşan Gönül Dere hikâyesinde yalnızca, Zeyneb'in psikolojisi , o da kendi bakış açısından, yani seven bir insanın bakış açısından aktarılırken, Hasan'dan yalnızca söz edilir. Durmuş'un karakteri ise hikâyeyi mutsuz bir bitişe götüren tavrında saklıdır. Genç kızın psikolojisi sevgisinden kaynaklanmakta, böylece onun abartılmış psikolojisi ile, sevenlerin psikolojisi, sevenlerin iç dünyaları aksettirilmek istenmiştir.

EMİR ABLA

Emir Abla, kara hummaya yakalanmış olan oğlu Murad'ı, her defâsında evde yalnız bırakarak tarlaya gider; ve dönüşünde, çocuğun, kendisi ile ineği Abraş'ı bekler bulur. Bir gün komşuların "oğlum ölüyor" uyarısına rağmen yine o işine gider. Murad'ın başına toplanan köy kadınları çocuğun öldüğüne şahit olurlar ve tarla dönüşü durumu anaya yolda haber verirler: "Hayır benim oğlum ölmedi." (25) ifâdesi ile oğluna yaklaşıp: "-Murad Murad." (25) diye seslenen ana: "-Çok yaşa anam, nirde kaldın, gine mi tarla?" (35) şeklinde oğlundan cevap alınca komşular paniğe kapılırlar.

Özetten de anlaşılacağı üzere, Emir Abla'da hikâye tekniğine uygunluk söz konusudur. Ve gerilimi olan bir vak'a anlatılmaktadır. Öldüğü bilinen bir çocuğun, ananın seslenişine karşılık vermesi, vak'ayı oluşturur. Hayâl ile hakikat arasında gidip gelen bu durum, okuyucuya, gizemli bir olay karşısında olduğuna işaret ederken; mesajın bu gizeme açıklık getirdiği görülür: Dinî inanç etrafında şekillenen bu hikâyede mesaj, inançta saflığın "insan-Tanrı birlikteliği'ni sağladığıdır. Tema ise ana-oğul arasındaki derin bağlılıkla şekillenmektedir. Tanrı'ya güven duygusu, Tanrı sevgisi, evlâd-ana sevgisi ile bütünleşir.

Ana-oğul hikâyenin asıl şahıs kadrosunu oluştururlarken bu kadroya bir de Abraş adlı inek katılır. Hattâ, Emir Abla, Murad ve Abraş, bunların üçü bir âile görünümü arzederler; Yazar anlatıcının dikkatlerinden sunulan hikâyede, ana-oğul ve Abraş'ın kimliklerine bir "geriye dönüş"le açıklık getirilir. "Emir Abla, Murad ve Abraş... Bunların üçü bir aile sayılırdı. Emir Abla, kocası şehid düştükten sonra iki yaşında yetim kalan Murad'ı büyütmek için işinin başına geçmiş, çift zamanı öküz bulmak tarlaya tohumluk aramak, kasabaya mal indirmek, hasılı kocasının bütün işleriyle uğraşmak hep ona düşer olmuştu."(21)

Ana-oğul arasındaki diyalog ise her defasında ikili arasındaki güçlü bağı aksettirir.

Hikâyedeki mekân, taşrada bir köy ve köyde sâkinleri ana-oğul olan bu köy odasıdır. Bu

mekânının şartları ve eşyâ unsuru, bu mahallede yaşayan insanların sosyal ve ekonomik statülerini verecek şekilde tanıtılır. Bunlar birkaç toprak kap ve bir testi; pencerenin önünde bir yatak ve bu yatakta yatan bir çocuk. Sonra da odanın gece hâli: "Küçük Murad da hasta olduğundan beri her akşam, anası tarladan döndükten sonra onu, akşamın müphemleştirip, sildiği eşyânın vuzuhsuzluğu içinde dolaşışını, işleyişini, görünüşünü seyreder ve genç kadın ocağın üstündeki mâvi lâmbayı yakıncaya kadar tek kelime konuşmadan bu sevdiği vücûdu bakışlariyle öper okşardı.

Lâmba yandıktan sonra sahne birden bire değişir. Fakat Murad için evvelkini aratmayan bir başka âlem başlardı. Anası çorbasını getirir, kendisi de yatağın içinde oturur, hasta oğlunun arkasına geçer, çorba bitinceye kadar başını çocuğun göğsüne dayar, bir yandan da şundan bundan konuşurladı." (20-21) ilgili ifâdede, odada sürdürülen hayat tarzı da anlatım bulmuştur.

Mekânın şahıs kadrosunda hasta bir oğlan çocuğu ile anası ve arada bir çocuk tarafından okşanması için başını odanın penceresinden uzatan Abraş vardır. Bu arada okuyucu, bir köy çocuğunun hayatına karışan şeyleri de öğrenmiş olur.

Vak'a zamanı herhangi bir zaman gibi görünürse de anlatma, olayla birliktelik arzetmektedir. Müşahit anlatıcı, elinde kamerası ile olanları takip edip, anlatıyor pozisyonundadır. Mevsim, tarla mevsimi, zaman ölçümü günün dilimleridir.

Hikâyenin tertip açısından değerlendirilişi de şöyledir: Gerçekte Emir Abla, hayattan bir kesittir. Ana-hasta oğul Murad ve inek Abraş üçlüsü gösterme tekniği ile tanıtılır. Bu tanıtım "durum"u sergiler. Hikâye, "Bir köy odası. Sağda bir ocak; ocağın rafında isli bir lâmba bir kaç toprak kap ve bir testi var. Solda odanın tek perceresinin önünde bir yatak ve bu yatağın içinde Emir Abla'nın on bir yaşındaki tek oğlu Murad yatıyor. Genç kadın sessiz ve ezberlenmiş hareketlerle odanın içinde kaybolan vücûdu kâh iğilip doğruluyor ve her hareketinde başının iki tarafından düşen iki kumral örgü, bu hareketlere bir yardımcı gibi iştirâk ediyor. Onlar da sağa sola düşüp kalkıyor. Emir Abla o kadar vakur ve ciddî ki, uzaktan bu köy odasının içine bakana huşû verecek kadar, işlerini, bir ibâdet huzûriyle yapıyor." (20) ibâresi ile başlar. İlkin Murad'ın ölüm öncesi durumu anlatılır; daha sonraki bölümleri de, "can çekişme", "ölüm" ve "yeniden diriliş" diye adlandırmak mümkün.

Şimdiden düne geçiş, ikili bir sarmal oluşturur; bir "geriye dönüş" le ikilinin dünü anlatılır. Yine "bu akşam" a dönülürken "ölüm öncesi" noktasına varılır: Murad'ın hastalığı, anlatımın bahanesi olur. "Allah rahatlık versin Abraş." (22) diyerek kendini tekrar yastığa

attı" (22) cümlesi ile üçüncü bölüm başlar. Bu bölüm diğer bölümlere göre daha uzundur. Komşuların "Çocuğun ölüyor" diye Emir Abla'yı uyarmaları, onun hasta oğlunu bırakarak tevekkülle yola çıkışı, oğulun ölümü, ananın dönüşünde oğula seslenişi ile ondan cevap alması; çocuğun bir düşten uyanırcasına, ölümden dönüşü son mana olarak baş döndürücüdür. Zaten vak'a da budur.

Sonuçta diyebiliriz ki, bu hikâyede durum, hastalık, ölüm ve diriliş dörtlüsü ile, "ömür eğrisi" çizilen bir insan vardır.

GÜLLÜ

Yıldızoğulları'ndan Aslan Bey'in genç karısı Safiye Hanım, kıyafet değiştirip falcı kadın kimliği ile, yanına da bir kama alarak, kocasının sevdiği sepetçi kızı öldürmeğe gider. Genç kızın ruh güzelliği, onu, tasarısından vazgeçirir; ve kamayı Güllü'ye armağan olarak verir. Genç kız da ona, kırık bir çanaktaki dağ güllerini -muhtemelen Aslan Bey'in kendisine getirdiği- sunar.

Özetten de anlaşılacağı üzere, kimlik değiştirme; falcı kadın; sepetçi fakir kız; zengin, güzel ve kocasını seven kıskanç kadın...gibi masal motifleriyle okuyucuya sunulan bu hikâyede mesaj, "sevgide safiyetin gücü"dür ki bu güç, düşmanlığı dostluğa dönüştürmüş; sevgi; barış, intikam, kama ve dağ güllerinde simgeleştirilmiştir.

Entrik intiva eden sosyal ve ferdî boyutlu Güllü hikâyesi, iyi-kötü; zengin-fakir; şehir-köy; sevgili-eş; konak-kulübe çatışması gibi görüntürse de, asıl gaye, iki sınıfı temsil eden şahıslardaki müşterekin verilişidir; bu müşterek de aşktır. Fakir sepetçi kızın aşk durumu ile zengin kadının aşk ve kıskançlık durumları aksettirilmiştir. Şehirli kadın-köylü kız karşıtlığı, silah ve çiçek paralelliği arzetmektedir. Ne var ki sonuçta çiçek silahı yenmiş; aşkı ölümle tehdit etmenin bâtıl olduğu gerçeğine ulaşılmıştır. Aşk teması bir vaka ile şekillenirken de aşkın yorumu yapılmıştır: "Aşk .. Bütün kuvvetlerin baş koyduğu tek secdegâh.

Aşk..Öldüren, dirilten tek kuvvet." (35)

"Yıldızoğlu Aslan Bey'in evi" (27) diye başlayan birinci bölümde, Bey'in genç ve güzel karısı Sâfiye Hanım'ın kocasına duyduğu sevgi ile, Aslan Bey'in fakir bir sepetçi kızına olan tutkunluğu yüzünden Sâfiye Hanım'ın bu kızı öldürmek için kıskançlıkla aldığı karar, hikâyede "durum"u sergilemektedir.

"Şu ağaçlı yolu Safiye evvelce ne kadar severdi..Kaç defalar Aslan Bey'le beraber burada gezmişlerdi. Fakat şimdi, bir cehennem yolu gibi ıztırap verici." (29) cümlesi ile anlatıma giren ikinci bölümde, Sâfiye Hanım'ın "öldürme kararı" ile yola çıkışı verilir.

Üçüncü bölümde, kadınla sepetçi kızın karşılaşmaları anlatılır ki, bu karşılaşma "silah-çiçek" ikilemi ile sembolize edilmiştir. Bu bölüm diğer bölümlere göre daha uzundur.

Vak'a için seçilen mekânlar, şahıslarla uygunluk arzeder. İlk mekân; şehirde iki bölme; erkeğin silah odası ile evin hanımının odası. Odaları fizikî tanımları yapılmamıştır. Sâfiye Hanım, "silah odası'ndan yalnızca bir silah alarak çıkar, ve kendi odasına giderek hazırladığı bohçayı koltuklar ve çıkar. Bu bohçada "falcı kadın" olarak giyeceği kıyafet vardır.

Sonra şehirle köyü birbirine bağlayan kır -ağaçlı bir yol- aynı zaman da zengin evi ile fakir evini birleştiren bir ara mekân durumundadır. Kır, izlenimci bir çizgide tasvir edilir. "Bu tasvir Sâfiye Hanım'ın psikolojisi ile uygunluk göstermektedir:" Hafifce sararan ekinler, üstlerinden geçen rüzgârla telaşlanıyor, birbirine sokuluyor ve bir fısıltıya benzeyen ürkek, ince bir ses çıkarıyordu. Sâfiye bir an durdu; bu sesi dinledi. Fakat, tabiatın şu söyleşmesi, sevişmesi de onu tâzîp etmişti. Artık, her güzellikten gönlüne sinen his, intikam arzusuna hız veren, menfi bir kuvvet idi." (130) cümleleriyle anlatılan psikoloji, kadının karşılaştığı durumun arkasında kendiliğinden teşekkül etmiş realist bir değişmedir. Bu psikolojik realite, seven ve kıskanan bütün kadınların göstergesi pozizsyonuna getirilmiş görünmektedir.

Babası ile birlikte oturan Güllü'nün evi, fizikî portresi ile çizilirken insan-mekân uyuşmasına da dikkatler çekilir: Mahal Safiye Kadın'ın dikkatlerinden tanıtılır: "Küçük bir taşlık, tam sokak kapısının karşısına gelen bir bahçe kapısı, bu ince ve aydınlık taşlığın iki tarafında birer oda..kapıların birinin üstünde arpa başağından örülmüş ve aralarına mavi boncuk karıştırılmış bir nazar takımı." Bu noktada kadının düşünceleri şu cümle ile aktarılır. "Acaba fakirliklerine mi nazar deymesin diye bunu asmışlar? ..... diye düşündü. Fakat bu yoksul ve çok mütevâzî sahne içinde, alay edemediği tek şey temizlikti." (32) Bu kabil özellikleri olan mahal, hikâyede, manasına uygun düşen bir dostluğun başlangıcına sahne olur.

Kronolojik zamanda bir belirsizlik vardır. Bu belirsizlik hikâyeyi bir masal havasına bürürken, gerçekten de vakanın benzerlerini halk hikâyelerinde gördüğümüzü sezeriz. Öte yandan müşahit anlatıcının dikkatleri vakayı realist bir çizgide takip eder. Masal ve gerçek karışımı, Yazar'ın etkinlik oluşturmak için seçtiği bir tarz gibi görünmektedir.

Sonuç olarak denilebilir ki, hikâyede anlatılan vaka, ferdî, sosyal ve aynı zaman da

evrensel boyutludur. Vak'anın evrenselliği, onun sevgi temasından kaynaklanır.

AŞK MUCİZEDİR

Aşk mucizedir başlıklı küçük hikâye, bir başka hikâye kitabından aynen nakledilmiştir. Bu sebeple, metni tahlil ihtiyacı duymadık. Yalnızca, anlatılacakların başlangıcı "hikâye problemi"ni ilgilendirdiğinden, bu bölümü buraya almayı uygun bulduk.

"Şimdi kendi kendime şu suâli soruyorum: Ben bir hikâyeci miyim? Kalbimden ve dimağımdan aynı zamanda gelen hükümler, dudaklarımda birleşerek taşıyor: Hayır!

Yazıcılık bir sanattır: Bence en güzel sanatlardan biri, fakat bu sanatın kazanılması için kabiliyetle bir çok şartlar silsilesinin de mevcûd olmasına lüzûm vardır.

Eğer o kimse bu fikir malzemesinin muvâzenesini bulmuş, ve tıpkı, kuyucunun bir çok emeklerden sonra toprağın altındaki suyu çıkarması gibi, derinlerde çağlayan sanat suyuna kavuşmuşsa, tereddütsüz olarak ona bu sıfat izâfe edilebilir." (39-40).

Yazarının "Hayatımın kitâbından koparıp size göstermek istediğim basit bir sahifedir." dediği bu hatıra niteliğindeki hikâyenin konusu, "aşkın buyruğu"nun "iki misal" ile gösterilmesidir. Mesaj: "aşk için zorluk, aşk için muhal, aşk için olmaz yoktur."

Anlatılanlar Ahmet Rifât'nin Hicaz hâtıraları ile ilgilidir. Vakanın tarihî zamanı da 1908 olarak verilmiştir.

BABA RAMO

Baba Ramo, kâh rençberlik, kâh hamallık eden Erzurumlu kimsesiz bir ihtiyardır. Günün birinde üç ay süren bir hastalığa tutulur. İyileşip yere bastığı zaman, ölen karısının, bekâr çamaşırı yıkadığı zamandan kalma kazan karıştırdığı sopayı alarak sokağa çıkar; gençler, "Baba yürüyemiyeceksin, koluna girelim." (51) demeleri üzerine, ihtiyarlığını, artık hamallık yapamıyacağını farkeder. Karısından kalan üç çift el örgüsü yün çorabı satarak, kendisine bir boya sandığı alıp boyacılığa başlar. Bir süre sonra yine hastalanır. Bacağında simsiyah bir çıban çıkmıştır. Doktorlar ayağının kesilmesinde hemfikirdirler. O ise, gitgide fenalaşan hastalığını değil kedilerinin âkibetini düşünür olmuştur.

Bir gün Baba Ramo'nun çok sevdiği üç kedisinden biri olan Bahtiyar, "Birden bire fare sesi duymuş gibi yerinden fırladı. Bir an, parlak tüylerini kabartan bir vahşetle etrafına bakındı ve avına saldırdığı anların zevkiyle ok gibi hasta sâhibine doğru atılarak iğrenç

manzarasiyle uzanmış yatan bacağın yarasına bir pençe vurdu. Baba Ramo düşmüş bayılmış. Bahtiyar da patlayan yaranın cerâhatlerini yalamaya başlamıştı." (53) Bu hadiseden bir hafta sonra Baba Ramo, boya kutusu elinde ayağı aksamadan müşterilerini beklediği sokağın başına oturur. Meraklılara da durumu, kedisinin davranışını anlatarak: "Tevekkeli iyilik yap da denize at dememişler" ifâdesi ile açıklamaya çalışır.

Prof. Annemarie Schimmel[1] "küçük hikâye" dediği Baba Ramo'nun bütününü Almanca'ya çevirmiştir. O, bu hikâyeyi "Dilenci" ile birlikte değerlendirerek: "Yazarın dış görüntüşüne bağlı olmayan, derin ve sade mistik görüşü hissedilir" der.

Sâmiha Ayverdi, kendileri ile yaptığımız bir mülâkatta Doğu'ya hiç gitmediklerini söylediklerinden, Baba Ramo'nun vak'ası, bir kimseden nakil olabilir düşüncesindeyiz.

Olaya Yazar'ın müdahalesi görülmemektedir. Olanlar olduğu gibi anlatılmıştır. Bu anlatma tarzı hikâyeyi gerçekci bir çizgiye oturtur. Günlük hayattan alınan vak'a itibârî âleme aktarılmıştır. Aktarılmada klasik tahkiye yöntemine uygundur: Serim, düğüm, çözüm bölümleri vardır. Hikâyenin bütününde durum üç aşamalı olarak verilmiştir. Birinci aşama, Baba Ramo'nun ilk hastalığı ve bu hastalık sonucu fizikî gücünü kaybetmesi yüzünden hamallığı bırakıp boyacılığa başlaması; sonra ikinci defa hastalanması ve neticede beklenilmeyen bir müdahale ile sağlığına kavuşmasıdır. Ki bu noktada Baba Ramo, olayı "iyilik yap denize at" sözü ile yorumlayarak hikâyenin mesajını iletir. Ancak, vak'aya bir de Yazar tarafından tasavvufî açıdan yaklaşım söz konusudur.

Vak'anın anlatıcısı yazarın kendisidir. Bakış açısı da çoklukla Baba Ramo'ya ait görünür.

Hikâyenin şahıs kadrosunda yalnızca Baba Ramo vardır. Sokaktaki gençler, Baba'nın durumunu aksettiren koro vazifesini yüklenmişlerdir. Kedilerden, özellikle Bahtiyar, vak'a içinde önemli bir fonksiyona sahiptir. Zaten asıl olayı da, Baba Ramo ile bu kedi arasındaki sonucu olumlu olan çatışma şeklindedir.

Hikâyede coğrafî mekan Erzurum; ara mekan sokak; vak'anın cereyan ettiği sahne, Baba Ramo'nun üç kedisiyle birlikte yaşadığı evidir. Bu arada "elle örülmüş yün çorapları" ifadesi,Erzurum'u ilgilendiren mahallî unsur diye yorumlanabilir.

---

1 SCHİMMEL, Prof. Annemarie: İstanbullu Bir Abide Yazar, Sâmiha Ayverdi, Çev: S.Zeki Önsöz, (DER ORIENT İNDER FORSCHUNC WİLHEM Hoenerbaeçh 1967 Otto Harroscwitz-WIESBADEN.

"Üç ay", "bir hafta" ölçümleri ile ifade edilen zaman, bir belirsizlik arzetmektedir. İlk hastalığın üç ay sürdüğü belirtilir. Sonra, "böyle düzgün ve birbirine benzeyen günlerden bir gün" cümlesiyle zaman belirsizleşir. Vak'anın cereyanından sonra "bir hafta" ölçümü yine anlatma zamanıyla ilgilidir. Bu durumda anlatma zamanı üç beş aylık bir zaman dilimini kapsar. Anlatılanlarla vak'a zamanın denkleştiği görülür.

Neticede denilebilir ki, Baba Ramo'nun hikâyesi, silik, sıradan bir insanın başından geçen, yine silik, sıradan bir vak'a gibi görünürse de hikâyenin özünde mistik bir yön vardır; bu kangren olmuş bir ayağın bir kedi tarafından tırmalanarak içinin boşaltılması sonucu yaranın iyileşmesidir ki, böylece hikâyenin teması olan "iyiliğin gücü" dikkatlere sunulmuş olur.

NOKTA

"Sevgi üstüne felsefî mülahaza" hususiyetini taşıyan bu nesir parçası, içerisine karıştırılan küçük bir günlük olayla canlandırılmıştır. Olay, aşk kavramının çağrışım alanına giren birtakım kavramlara açıklık kazandırılması için, iki sevgilinin biraraya getirilmeleri; konu ise birbirlerini "NOKA" diye çağıran bir kadınla bir erkeğin aylar sonra karşılaşmaları ve aşk durumlarının anlatımıdır.

Hikâye türünün imkânlarından sapma görülen bu metin iki bölümden meydana gelmiştir. Birinci bölüm, iki sevgilinin karşılaşmaları ve sevgilerini anlatma tarzlarını ihtiva eder. Köşkün bahçesine giren erkeğin "Nokta, Nokta." diye birkaç defa seslenişi ile kadın balkona çıkar ve aralarındaki derin bağlılık "bakışlar" la sergilenir: "Onları gören bütün konuşacaklarını ve bakışlarda hülâsa etmiş, bu dile gelmez zevkte toplamış zannederdi." (84)

İkinci bölümde ise, sevgililerin bahçedeki bir armut ağacı altında aşk üzerine düşüncelerini sergileyişleri anlatılır ve durum, "erkeğin kumral başı esmer kadına doğru kaydı ve kendi dudaklarından onun dudaklarına bir nokta koydu." (70) ifâdesinde de görüldüğü gibi erkeğin sevgisini belirten bir davranışı ile ilişkiye dönüşür.

Yazar hikâyeye olayın geçeceği yeri tasvir ederek başlar. Bu yer, Marmara kıyılarında bir köşkün bahçesidir. Mekânın şartları verilir: Bu aşk mekânının şartlarını "baharın yaza bağladığı uslu ve durgun günlerden bir gün" teşkil ederken, peyzajı top top beyaz çiçekler açmış armut ağacı ile, "kadın parlak siyah saçlarının arasında kırmızı bir gül var.

Şakaklarına doğru uzayan ince, siyah kaşları, bu küçük esmer yüzü serî ifâde değiştiren hâkim bir mânâ ilâve etmiş. Erkeğin hayranlıkla baktığı, gülünün rengindeki dudakları, ona sır saklar gibi konuş (an)" (74-75) kadın tamamlar. İlgili mekân insanda "estetik mekân" duygusunu uyandırmaktadır. Mekânın insan manzarası olan iki sevgili tablo olarak gösterilmiştir. Peyzaj şeklinde verilen mekânla, şahısların uyum içerisinde oldukları söylenebilir.

Olay için belirli bir kronolojik zamandan söz edemeyiz. Vak'a zamanı ile anlatma zamanının çakıştığı görülmektedir. Öte yandan ilahî bakış açısı ile yazılan hikâyede anlatıcı, konuşulanları, gördüklerini, yorumlayarak okuyucuya aktarır: Erkeğin adı Kâmil, kadınınki Ayşe idi. Fakat onların ikisi de birbirlerini Nokta diye çağırırlardı. Zîra müşterek ve tek sermayeleri olan aşka, tek nokta nazariyle bakarlardı." (74) Bu ifâde bize aynı zamanda "DOST" hikâyesini de hatırlatmakta; Dost'un: "Anamın babamın isimlerin kıymeti yoktur; zîra insan çok defa isminin mânâsına sâhip olamaz." (80) sözünün anlamı bu hikâye için de geçerlidir. Çünkü sevgililer birbirlerini asıl isimleriyle değil "NOKTA" diye çağırmaktadırlar. Bu isim ise, hem hikâyenin bildirisini hem de temasını vermektedir. Tema "aşk", bildiri ise "varlığın bir aşk noktası" oluşudur. Ayrıca Yazar, aşk temasını ihtiva eden Son Menzil romanında da, "Aşk insanın vardığı en son nokta"' fikrine ulaşır.

Nokta kelimesine yüklenen mecazî anlamlar ile, metindeki duygulu söyleyişler, hikâyeye menzur şiir havası katmaktadır.

DOST

Bu hikâyede kimliği verilmeyen, yalnızca "herkesin, her mahlukun ıztırâbına kalbi açık olan Hak ve halk dostu", "Mesihpaşa İmamı" nda da "DOST" sıfatı ile mücerret bir şahıs olarak fonksiyonunu perde arkasında yerine getiren bir İnsan-ı Kâmil pozisyonunda gösterilmiştir. Zannımızca bu Dost'un kimliğine, Batmayan Gün'de DR.K., Yolcu Nereye Gidiyorsun'da Cem Bey'in şahsiyetleri ile açıklık kazandırılmıştır. Gerçekte Dost, Yazar'ın hocası Kenan Rifaî'dir.

Refi Cevat Ulunay* "DOST" hikâyesi için şu yorumu yapar:

"Eserin "Dost" başlıklı diğer bir hikâyesi de kitabın kuvvetli mevzularından birini

---

* bkz. bibly. ULUNAY, R.C.

teşkil ediyor. İhtiras cehenneminden kurtulmak saadetini anlatan bu ufak hikâyenin kahramanı olan zembilcideki sükûnetini müellif çok güzel belirtmeğe muvaffak olmuştur. Bir mürşidi anlatan bu zembilci, yolcunun yüreğine öyle bir aşk aşılamıştır ki, yolcu artık bu sakin ihtiyara bağlanıyor, ondan ayrılamıyor ve bu suretle Nesîmî'nin :

Mahv oldu vücûd-ü nefy-ü isbât
Aşık ile ma'şûk oldu bir zat.

hakikat bir kere daha tecelli ediyor. Zembilcinin evi, yani "Mürşidin irşad kapısı" her konuğa açıktır. Hikâye, sizi de kavrayıp içine almak şartı ile şöyle biter:

"Ve iki dost, gecenin esmer bir tül gibi dağları bürüyen boşluğu içinde ağır ağır gözden kayboldular."

Hikâyede mutlak varlığı aksettiren Dost'un mânevi zenginlikleri diyalog tekniği ile anlatılır. Felsefî mülahaza hususiyetlerini taşıyan bu hikâye iki kişi etrafında ele alınmıştır. Zembilci ihtiyar ve Krezüs'ün sarayına ihsan almaya giden yolcu. Olay bu iki şahsın konuşmaları ile gelişip, canlanır; yolcunun zembilcinin evinde misafir olmayı kabul edişi ile son bulur.

Birbirlerinden tamamen farklı hayat görünüşüne sahip iki kişinin karşılaşmaları ve konuşarak aynı felsefî görüşte birleşmeleri, aynı gayeye yönelmeleri, metnin konusunu teşkil eder.

Hikâyede, Yolcu ve Zembilci alâkayı meydana getiren şahıslardır. Onların karşılıklı konuşmaları vak'anın mahiyetini açıklar. Uzun bir vak'a zinciri söz konusu değildir. Yolcu'nun maksadı ve ona bağlı olarak Dost'un kendisini tanıtması, Yolcu'ya söyledikleri ve onu maksadından caydırıp başka bir maksada yöneltmesi tek vak'a halinde anlatılır.

İkilinin, paradan üstün olan sevgi, güven, dostluk ile, paranın elde edilmesini sağlayan "çalışmak" üzerine yaptıkları konuşma, vak'anın mahiyetidir. Metinden aldığımız şu bölüm söylediklerimizi doğrulamaktadır:

"Dost, onun eski dostlarıyla arasını açmıştı. Para onu hasret duyduğu bir dostu değil miydi? Halbu ki tam ona kavuşmak üzereyken, bir fakir zembilci bu dostu yerden yere vurmuş ve ona çalışmak zevkinden ve tanımadığı bir gönül saltanatından koku vermiş iz göztermişti. Yolcu'dan bu izi takip etmek, onun vardığı son noktayı öğrenmek için bir heyecan uyanmıştı. Acaba bu izden yürümek, ona da şu adamın gönlündeki zevkten ve bütün varlıklardan baş çektiren bu derin isteğinden verir miydi?" (81)

Dost'un Yolcu'ya: "Nereye gidiyorsun arkadaş?" sorusuna Yolcu'nun verdiği:

"Krezüs'ün sarayına ihsan almaya gidiyorum" cevabına "Dost'un "-Hah, hah, hah..." diye kahkahalarla gülmesi çekirdeği etrafında gelişen asıl vak'anın metin halkalarına ayrılışı, hikâyenin özünü anlamamız bakımından ehemmiyet taşımaktadır. Metin halkalarını tespit edecek olursak:

1. Krezüs'ün sarayına ihsan almaya giden fakir yolcu'nun bir insan sesi duyarak, sesin sahibini ararken, bir kaya parçasına oturmuş zembil ören bir şahısla karşılaşması;

2. Yolcu'nun kendisine yaklaşmasından sonra Zembilci'nin: "Nereye gidiyorsun arkadaş?" sorusunu tekrar etmesi;

3. Yolcu'nun bu suali cevaplamak için tereddüte düşmesi ve bir kaya parçasına otururak verdiği: "Krezüs'ün sarayına ihsan almaya gidiyorum." cevabına Zembilci'nin kahkahalarla gülmesi;

4. Yolcu'nun Zembilci'ye de kendisi ile birlikte gelmesini teklif etmesi üzerine, Zembilci'nin Yolcu'ya Krezüs'ten daha zengin olduğunu söylemesi ve Yolcu'nun buna inanmaması karşısında ihtiyar Zembilci'nin : Krezüs'ün zenginliğinin topraktan çıktığını, kendisinin ise gönlünden fışırdığını, gönül zenginliğinin toprak zenginliğinden üstün olduğunu ifâde ederek, gönlündeki zenginliği anlatması sonucu Yolcu'nun O'nu haklı bularak adını sorması sonucu ve O'nun da adının "Dost" olduğunu, bu adı kendisine halkın koyduğunu belirtmesi;

5. Ve Zembilci'nin dostluğunu tabul eden Yolcu'nun akşam olduğunu fark etmesi ve aynı zaman da gerçek dostun para değil gönül zenginliği olduğunu anlayarak; Dost'un dostluğuna sığınması, böylece iki dostun karanlığına karışmaları.

Vak'a yazar anlatıcı tarafından hikâye edilmiştir. Vak'a ile birlikte, şahıs kadrosunu, mekânı bize anlatan da bu anlatıcıdır. Anlatıcı olayı ve nasıl tezahür edeceğini, kahramanlarının ruhî özelliklerini, ne düşündüklerini bilmekte ve bunları bize aktarmaktadır. Bunu hikâyeden aldığımız şu parça ile belgeleyebiliriz: "Yolcu ise, Zembilci'nin sorduğu suale cevap vermek müşkülmüş gibi tereddüt ediyor, bir şey söylemiyordu. Gerçekten bu sual hem pek kolay hem de pek güçtü. Yalan söylese mesele kalmayacaktı, fakat o çocukluğundan beri yalandan uzak kalmamıştı. Doğruyu söylese "Krezüs'ün sarayına ihsan almaya gidiyorum dese, belki o da peşine takılacak, kısmetine iştirak edecekti." Bu ifâdelerden de anlaşılacağı üzere, anlatıcı olayları dıştan görmesine rağmen vaka kişisinin ne düşündüğünü biliyor ve olay örgüsünü bu bilgisi doğrultusunda şekillendiriyor. Çünkü iç konuşması verilen Yolcu'nun ruh hali ancak ilahî bakış açısı dikkatiyle tespit edilebilirdi.

Ayrıca anlatıcı, Yolcu'nun günlerce geçtiği yerleri ve Zembilci'nin karşılaştığı mekânı da bilir. Hikâyesine buraları tasvir ederek başlar; ikilinin konuşmalarını duyar, onların davranış ve yüz şekillerini görür, Yolcu'nun nereye gittiğini bilir. Yolcu ile Zembilci'nin konuşmaları sonucunda, onların iki dost olacaklarını bilen anlatıcı, hikâyenin bütününde varlığını hissettirir. Ve anlatıcı yazar, şahısları konuşturarak vermek istediği mesajı onlar vasıtası ile okuyucuya sunar.

Hikâyede vak'a zamanın güncel, yani tabiî dilimi, Yolcu ile Zembilci'nin karşılaştıkları "bir akşam üstü" dür. Onlar konuşurken güneş batar, etraf karanlığa bürünür; Yolcu Dost'un evine misafir olarak giderken artık vakit gece yarısıdır. Anlatma zamanı ise anlatıcının müşahedelerinin itibârî aleme has bir vasat içinde naklettiği andır ki bu da vak'a zamanı ile çakışır. Ayrıca, "yakın bir geriye dönüş"le de Yolcu'nun sekiz günlük yol macerası anlatım bulur.

Öte yandan Krezüs ismi bize tarihî bir zamanı çağrıştırır, yani, Lidya Hükümdarı Krezüs'ün zamanını. Bu arada, Krezüs ile filozof Solon'un günümüze kadar gelmiş olan diyaloglarını da hatırlarız. Öyle ki, Zembilci ile Solon arasında bir benzerlik bile yakalamayı düşünürüz. Bu durumda hikâyenin zaman açısından bir de tarihî boyutu vardır diyebiliriz.

Hikâyede tek bir mekândan söz edilebilir. Bu da, dekor niteliğindedir. Mekânın anlatımında film tekniği söz konusudur; hattâ vak'ası ile birlikte mekân tablo halinde bir tiyatro sahnesine aktarılabilir. Hikâyedeki vak'a hiç kimsenin yaşamadığı bir dağ başında geçer. DOST bir kaya parçasına oturmuş zembil örmektedir; Yolcu da gerek yorgunluğu, gerekse Dost'la yaptığı konuşmanın ilginçliği sebebiyle bir başka kaya parçasının üzerine oturur. Hikâye boyunca bu mahal değişmez. Yolcu "dağların karanlık geçitlerinden, derelerden, sessiz, kimsesiz vâdilerden geçerek" bu dağ başına gelmiştir. Mekân, DOST'un hususiyetlerini okuyucuya sezdirirken, mekân-insan uyuşması dikkat çekmektedir. Zaten hikâye de yolcunun geçtiği yerler ile DOST'un mekânı olan dağ başının anlatımı ile başlar.

Vak'anın özünde gizli olan mesaj, şahısların karakter yapılarından kaynaklanırken; vak'anın zuhurunu iki şahsın oluşturduğu görülür.

Yolcu, mutluluğun para ile elde edileceğine inandığından, ayakkabı tamirciliğini bırakıp, zengin olma hülyası ile yola çıkmış, fakir biridir. Yazar anlatıcının dikkatlerinden öğrendiğimize göre bu şahıs biraz saftır, yalan nedir bilmez, duygularını açıkça belirtir; mananın da yabancısıdır; mutluluğun kaynağını da bol ve hazır parada gören Yolcu, DOST'la karşılaşıp, onun tarafından aydınlatıldıktan sonra kişilik değişmesine uğrayarak,

gönül zenginliğini elde etmek için, Dost'un dostluğuna sığınır. Bu şahsın vak'a içerisinde pozisyonu, Dost'a göre değerlendirilecek olursa, maddeyi ön plana alan bir şahsiyeti temsil etmesidir. Ve bu sebeple de yarım bir insandır; irşâda ihtiyacı vardır.

Dost'un bir lahzada gösterilen portresini, anlatıcı yazardan öğreniriz: "Kendisine hitap eden adam bir kaya parçasına oturmuş, başı önünde zembil örüyor, sanki bir an evvelki suâli soran o değilmiş gibi kayıtsız ve meşgul görünüyordu.

Yolcu, ancak ona yaklaştığı zaman başını kaldırdı ve dudaklarının üst üste iki düz çizgi gibi sımsıkı kapalı olmasına rağmen, suâlini bakışlarına koyduğu sarîh bir istifamle tekrarladı. Sâbit, canlı ve önünden kaçılmaz bir tesîrle kudretlenmiş iki göz, hâlâ kendisine bakıyordu." (76) cümlesinde görüldüğü gibi onun en göze çarpan özelliği gözler de toplanmıştır. DOST'un kılık kıyafeti hakkında ise, Yolcu tarafından bilgi verilir. "Belki .. kirli elbiselerinden, yırtık pabuçlarından ne kadar zengin olduğun besbelli. Sert hasırlarla uğraşmaktan ellerin ağaç kütlüğüne dönmüş..ne tarafına bakılsa sefaletten, yokluktan destan okuyor." (79)

Dost'un mizacı ise seçtiği hayat tarzında ve fikirlerinde anlatılırken halkın ona verdiği "Dost" adında karakterinin bütün özellikleri aksettirilmiş olur.

Anlatıcı, birbirine zıt karakterdeki bu iki insanı bir dağ başında karşılaştırır ve sonucunda onları birbirleriyle dost kılar. Çünkü Zembilci Yolcu'ya manaya yönelik kendi gerçeklerine çeker ve onun da mutluluğu yakalamasını sağlar.

Hikâyenin şahıs kadrosunda bir başka insan daha vardır ki, bu Hükümdar Krezüs'dür ve maddî zenginliğin sembolü haline gelmiştir; o vak'a içinde soyut olarak vardır ama, Yolcu'nun ulaşmak istediği menzilin son noktasıdır. Dost, onun içinde bulunduğu şartları kendi bakış açısından gösterip yorumlar: "Tahtının etrafını bekleyen silahlı muhafızlar, her adımını gözleyen silahlı silâhşörler, saltanatına göz diken rakipler, hasılı bir nefesini rahat aldırmayan kayıtlar arasında yaşamak, hep paranın ve saltanatın getirdiği bu külfetler istenecek şey midir?" (81) İlgili ifâdeler, Yazar'ın vermek istediği mesajı da aksettirmektedir.

FADİMET

Olay, bir Çerkez köyü olan Jambotay'de geçer. Köyü'nün Beyi Yakup Han'dır. Bey'in birçok köleleri arasında en ziyâde itimadını kazanmış olanları Kambot ile Alicoh'tur. Alicoh'un kızı Fadimet ile Kambot'un oğlu Zerguş birlikte büyümüş, birbirlerine alâka

duymuşlardır. İlk çocukluk senelerinde başlayan bu birleşik hayatla, olgunlaşma çağında da bir noktadan, aşktan, hız almışlar; birbirlerine nişan armağanları sunmuşlardır. Gençlerin evlenmeleri için Alicoh, Yakup Han'dan izin ister. Fakat Fadimet ile Han'ın oğlu da evlenmek istediğinden, Bey, Fadimet'in satışına karar vermiştir. Ne var ki Fadimet'i gören Yakup Han da ona aşık olmuştur. Ve genç kıza, karısı olmasını teklif eder. Bu sırada Zerguş ile Han'ın oğlu kavgaya tutuşmuşlardır. Babanın tavrı, oğulun silahını babaya çevirmesine sebep olur.

Özetten de anlaşılacağı gibi Fadimet adlı hikâye, bir roman kuruluşunu hatırlatacak mahiyettedir. Hikâyede üç olay zinciri iç içe girmiştir. Bunlardan ilki, kölelerin çocukları arasındaki gönül alâkasıdır. İkincisi, Han'ın oğlunun da Fadimet ile evlenmek isteyişidir. Bu olay kulis arkasında cereyan eder. Üçüncü bir olay, Han'ın Fadimet'i görür görmez onunla evlenmeğe karar vermesidir. Bu üç olayda da, merkezdeki kahraman Fadimet'tir. Gerçekte evlilik tabiî bir hadisedir ve ferdîdir. Halbuki, Çerkez geleneklerine göre bu ferdî olay için Bey'den izin almak gerekmektedir. Bu bağımlılık ise evliliğin tabiatına aykırıdır. Bu durumda iki gencin evliliği Bey'in kararına bağlıdır.

Hikâyede bu üç ayrı olay zinciri üst üste çakışacak tarzda tertip edilmiştir: İki gencin "evlilik kararı çekirdeği" çok önceleri, çocukluğa âittir. Bey oğlunun Fadimet'e tutkusu bir "ara zaman"da gerçekleşir. Han'ın kıza hayranlığı ve onunla evlenmek isteyişi ise, "son durum"dur. Her iki zümre de, aşk konusunda bir noktaya gelmişlerdir.

Hikâyedeki durum ve çatışmayı ise şöyle ifâde edebiliriz: İki gencin sevgisi ve evlilik kararları, araya giren Yakup Han'ın oğlu ile bizzat Han'ın yüzünden tehlikeye düşer.

Zerguş'un, yavuklusunu vermemek için Bey'in oğlu ile Han'ın kapısı önünde kavgaya tutuşması, "teşebbüs" unsurunu teşkil ederken; Yakup Han'ın kavga sırasında dışarı çıkarak, Fadimet ile kendisinin evleneceğini bildirmesi ve baba-oğulun birbirlerine silah çekmeleri "karşı teşebbüs"ü meydana getirir.

Sonuçta, Fadimet yine Zerguş'a kalmış; böylece hikâye ölüm ve izdivaç hadiseleri ile bitmiştir.

Hikâye, bir kabile hayatı içinde, onun örf ve adetlerine, duygularına ve dünyâ görüşüne âit sahnelerle yürür. Bu arada sevgi, engel, ölüm ve izdivaç gibi hayatî mevzularla canlanır; seven iki kalp, araya giren bir baba-oğul yüzünden bulanır. Bu bulanıklık kısa bir süre devam eder.

Zerguş ile Beyi'nin oğlunun "delikanlık psikolojisi"nden kaynaklanan tavırları, yani,

düello durumu kısa bir zaman diliminden sergilenir. Han'ın tavrı ise komediye kaçan bir hususiyet taşır. Bu tavır yüzünden Han oğlunun Zerguş'e döndürdüğü silah yönünü değiştirerek babaya çevrilir; baba da benzer tavırla oğlunu karşısına alır ve aynı anda iki silah birden patlar; baba-oğul birlikte vurulurlar. Böylece hikâye bir dinginlikle biter; sevgililer kavuşur. Tabiî olan da budur. Karmaşık olayın anlatımı bize biraz abartılmış gibi görünür. Amma, katı gelenekleri içinde yoğrulmuş Çerkez insanı için bu durum tabiîdir.

Tanzimat Edebiyatı'nda çokça görülen, Servet-i Fünûn'da yalnızca motif olarak kullanılan esaret temasının Fadimet'de de işlendiği müşahâde edilmektedir. Özellikle de ilgili hikâye bize, Ahmet Mithat Efendi'nin Çerkez Özdenleri adlı tiyatro oyununu çağrıştırmaktadır.

Fadimet'de esir gençlerin evlenecekleri erkek ya da kadın hakkında söz sahibi olmadıkları öğrenilir. Ayrıca, "Bey oğlu bir esir kızla evlenemez" yasağında da görüldüğü gibi sınıf farkı sevgi ve evlenmeye mâni olurken Bey'in bu kuralın dışına çıktığına tanık olunur. Hikâyede Yazar, esirlerin yanında yer alır. Hattâ, aristokrat kesimini aşağılayıp, onları çapkınlıkla, hafiflikle itham eder. Utuliter bir gâye ile hareket eden Sâmiha Ayverdi'nin bu hikâyesinde, iyilerin iyilik, kötülerin kötülük buldukları temi, vak'aya aktarılmıştır. Bu da bize, Fadimet'in ahlâkî boyutunu vermektedir.

Vak'a kahramanları, menbusu oldukları cemiyetin özelliklerini aksettirirler. Alicoh, Zerguş, Fadimet, Goşa Nava gibi isimler Çerkezce'dir. Şahıslar vak'a içinde sınıf esasına göre sıralanmışlardır: Yakup Han ve oğlu; esirler: Alicoh ve oğlu Zerguş, Kambot ve kızı Fadimet, Alicoh'un eşi Goşa Nava. Metin hikâye olmasına rağmen, şahıs kadrosu oldukça kalabalıktır; bunların fizikî ve ruhî portreleri birlikte tanıtılırken, davranışları ile de karakterlerinin bazı yönleri aydınlatılmaya çalışılmıştır.

Kambot'un fizikî portresi bir resim tekniği ile şöyle çizilir: "kısadan daha aşağı bir boyu, ezilmiş gibi yassı ve soluk bir yüzü, birbirine çok yakın kirpiksiz gözleri, bu sîmâyı bir hilkat garibesine benzetmiştir." Bu noktada esirin ruhî yönü de birkaç sözle ifâdesini bulur: "Fakat o, bu nispetsizliğine mukabil, akıllı, becerikli ve atılgandır." (89-90)

Alicoh'un fiziği ise Kambot'unki ile tam bir farklılık arzetmektedir: "Uzun boyu, kumral, güzel başı, düzgün bir iskeletin üstünde ölçüleri, nispetleri muntazam bir vücûdu vardır. Fazla olarak Alicoh köle damgası altında, geniş bir ruh hürriyetine mâlik olan olgun ve müstesnâ bir insandır." (90) Bu kabil özellikleri olan kölelerden Alicoh bize, Aşk Budur romanındaki "Ömer"i hatırlatmaktadır ki, ilgili eserde de "esaret" temasının işlendiği

görülmektedir.

Fadimet ise, ilk gören kimse üzerinde bir ucûbe tesîri uyandıran babasının aksine köyün en güzel kızı olarak tanıtılmaktadır: "Sarı saçları ve bin bir renk karıştırılmış olmasına rağmen su yeşili gözlerinin, bilhassa onu her çocuktan ayıran mânâlı ve hâkim bakışlarının husûsiyeti, kendinden büyüklere âmir, küçüklere yumuşak olan tavırları, bu küçücük köle kızına, bütün çocuklar arasında hususî bir yer ayırmıştır." (90)

Mekân peyzaj niteliklidir: "Yazın, zümrüd gibi yemyeşil bir ovanın üstüne tane tane serpilmiş küçücük evlerin içi, bütün senenin en faaliyetli günlerini geçirir." (89) şeklinde birkaç çizgi ile çizilen mekân, insan ve vak'a ile uygunluk gösterir.

Vak'ayı yazar anlatıcı sunar; araya girerek okuyucuya bilgi verir: "Her Çerkez köyünün bir Beyi vardır. Jambotey köyünün Beyi de Yakup Han'dır. Ona, haşin, hattâ korkulu bir adam denebilir.

Bir çerkez köyünü tanımak, hemen hepsini bilmek demektir..." (89) Yukarıda, hikâyenin başlangıcını teşkil eder cümleler bu kabildendir. Vak'anın ifâde tarzı, hikâyeyi "romantik çizgi"de gösterir.

Öte yandan, diyalogla vak'aya uygun düşen bir anekdot da metindeki anlatma tekniklerindendir.

Zamanda belirsizlik vardır. "Günlerden bir gün" bu belirsizliğe işaret eder.

Neticede, sevgi ve esaret temaları ile evrensele açılan Fadimet hikâyesi, vak'anın cereyan tarzı, şahıs ve mekân hususiyetleri ile de, bir millî hava estirir.

TAPU DAİRESİNDE BİR SAAT

Metnin isminden de anlaşıldığı üzere anlatılanlar, Tâpu Dâiresinde bir saatin nasıl geçtiğine dairdir. Günlük hayat telaşlarından birini adı geçen mekânda yaşayan Yazar, izlenim ve müşahidelerini, içerisine biraz da manevî bir hava katarak, iki aşamalı olarak okuyucusuna aktarır. İlkinde O, karşılaştığı durumları ve gördüklerini yüzeysel bir biçimde görünen yönleri ile değerlendirir . Sonra da onların derin yapısına inerek buradan düşünceye ulaşır: "Mahzene benzeyen az ışıklı, küf kokulu taşlık sakinleri için; "Nasıl yaşıyorlar, bu ıslak barakanın içinde iki insan, kahveci ile çırağı, nasıl yaşayabiliyorlar?" (104) sorusunun hemen akabinde "Allah'ın rahmeti gazabını örtmüştür." (104) sözünün manasına varır.

Mekân dekor şeklinde verilir. Resmî dairenin atmosferi ve insan manzarası ayrıntılar

içinde realist bir tavırla anlatılır.

Yazı üç bölümden teşekkül etmiştir: Birinci bölümde, "Biraz bekleyeceksiniz." ifadesi resmî dairenin işleyiş sistemine işaret eder. Mekânın insan kalabalığında müşahade edilen ruh hali "iç sıkıntısı" diye adlandırılır. Yazar anlatıcı bu noktada bakış açısının sınırlarını genişleterek koridorun penceresinden aşağı taşlığa bakar. Bu mahal de yine realist bir tavırla tanıtılır.

İkinci alt bölümde bakışlar yeniden koridorda dolaştırılırken görüş alanı içerisinde bir kedi belirir: "Koridorda gözüme ilk ilişen, insanlardan evvel bir kedi oldu. Oturduğumuz bankların altına, yangın tehlikesine karşı sıralanmış kovaların birinden su içmek için iki ayağının üstüne kalkmıştı; küçük pembe dilinin her hareketi, kovanın içindeki durmuş suyun üstünde kumru göğsünün renklerini hatırlatan uzvî maddelerin hasıl etiği yaldızlı satıh bozuyordu. Kedi doyuncaya kadar içti ve oturdu, yalanmaya başladı. Bir kaç dakika içinde tüyleri parlayıverdi." (105) sözleriyle anlatılan kedinin tavrı Yazar'ı "insan problemi"ne yöneltir: "Yine kendi kendime: Ne tuhaf dedim, dışına temiz bir ifade vermek için kirlerini yutuyor, içine naklediyor. Biz insanlar da bu hayvanın şu hareketini, mânevî hareketlerimizle tekrar etmiyor muyuz?" (105)

Üçüncü alt bölüm, ihtiva ettiği müşahade ve fikirlerle, metin içinde daha bir ağırlıklı yere sahiptir. Yazar, geciken işini takip eden adamın kılavuzluğu ile dairenin içindeki bir mezarı ziyarete gider. "Ser Verip Sır Vermiyen Server Dede"nin kabri vesile edilerek, dedeye dair bir fıkra anlatılır. Yeniden koridora dönülürken iki kişinin ev alım-satımı ile alâkalı konuşmalarına kulak misafiri olan Yazar Anlatıcı Sâmiha Ayverdi, bu konuşmalardan giderek mesajını: "O yalan bu yalan sen de var biraz oyalan" cümlesiyle dikkatlere sunar.

TİLKİ HAMDİ'NİN KARISI

İlgili hikâye de "Fadimet" gibi bir roman kuruluşunu hatırlatacak mahiyettedir. "Bir kadının dünyası" diyebileceğimiz, hikâyede iki olay zinciri vardır. Birincisi Terlikçi Hamdi ile karısının pasif bir biçimde seyreden evlilik ilişkileri; diğeri ise, yıllar sonra çıka gelen kuzenin, teyzesinin kızı olan kadına, kendisi ile evlenmesini teklif etmesi ve kadının da bu teklifi karşısındaki tereddütüdür.

Kadın, sevgisiz bir evlilik yapmıştır; erkeğine, yuvasına bağlı görünür, fakat bu bağlılık yalnızca vazife hissinden kaynaklanmakta, sürekli sevgisizliğin psikolojisini

yaşamaktadır. Bu noktada biz hikâyeyi "psikolojik realizm" açısından değerlendirebiliriz. Çünkü konu, "insan problemi" olunca, psikolojik öğenin de ön plana çıktığı görülür. Hikâyedeki kadın, kendi dünyâsını yıkarak, geleneksel âile hayatının yönlendirdiği bir robot durumuna gelmiştir. Sevilmeyen bir koca ile birlikte yaşama mecburiyeti yüzünden duyulan bıkkınlık, hüzün, tedirginlik meçhul bir bekleyiş ve sonuçta da, psikolojik çözümlenme gösterildiği halde, çözülmeden bırakılan durum..

Hikâyede kadın ve erkek ilişkilerinin aşk ve evlilik açısından ele alındığı görülür. Zaten konu da evlilik, âile hayatı ve aşktır. Tekrar psikolojik realiteye dönecek olursak; kadının ızdırabı, meçhul beklentisi ve teyze oğlu ile karşılaşması sırasında ve sonraki günlerde adını koyamadığı korkusu, okuyucuda gerçeklik duygusu uyandıracak ölçüde anlatılır. Şöyle ki: "Onların çocukları da yoktu; bu canlı ve ateşli kadın için, yalnız şu sevmediği adamla ömür sürmek gün günden müşkülleşmekle beraber, o, gene, insiyaklarına karşı koyacak mukabil bir cephe ile kuvvetli idi ve teselli buluyordu. Fakat, kolaylıkla akıp geçen seneler, hilkatın teker teker inkişâf eden sırlarından ona da, mukavemet edilmez tahassürleri, heyecanlar öğretiyordu. Bazı bazı genç kadın bir gizli dudağın fısıltılarından dertlenir, bir girdab kudreti olan gözlerinden kaçan yaşların, esmer buğulu yanaklarından düşmesine mânî olamazdı." (113) Genç kadının ızdırabını sergileyen bu cümlelerin devamında da onun korkusunu yakalarız ki, bu korku, kuzenle karşılaşmasından sonra trajik bir hale dönüşmüştür: "... genç kadına bu beklenmedik ziyaret, nedense, hiç de hoş gelmemişti. ... "Keşke gelmeseydi, keşke gelmeseydi" diyordu." (114) Yukarıdaki cümlelerde de görüldüğü gibi "insan gerçeği" hikâyeye edebî olma özelliği kazandırmaktadır. Zaten hikâyenin temel anlamı da olayda değil, kadının iki aşamalı olarak verilen psikolojik durumunda aranmalıdır.

Evliliği bir vazife hissi ile kabbüllenen bu kadın vasıtası ile, onun temsil ettiği kadın kesiminin psikolojisini tanırız. Ancak bu kadın, realiten soyutlanmış olarak okuyucunun karşısına çıkarılmamaktadır. Ondaki psikolojik durumun sebepleri, sürdürdüğü sevgisiz evlilikten, sonra da karşısına sevme ve sevilme fırsatının çıkarılmasından ve mensubu olduğu cemiyetten kaynaklanıyor. Burada kadının seçme ya da kendi hissiyatı doğrultusunda karar verme hürriyetini engelleyen cemiyetin değerleridir ve vak'a yoluyla verilmek istenen mesaj da budur. Daha açık söyleyişle mesaj: Evlilik kutsaldır, dokunulmazlığı vardır; eşler arasında sevgi olmasa bile sadakat gerekir.

İkilinin evliliği tam bir gelişme gösterir; kuzenler arasındaki aşk alâkası tabiî bir gelişme gösteremez. Zaten kadının sürdürmeğe çalıştığı evlilik dolayısiyle, içinde bulunduğu

psikolojik durum, onu beklenmedik bir aşk ilişkisine hazırlar görünmektedir. Nitekim onun teyze oğlu ile olan ilişkisi başlangıçta tabiî macerasını takip eder. Fakat cemiyetin değerlerini ve kocanın -gerçekte pasiflik ve vurdumduymazlıktan kaynaklanan- kendisine karşı olan mutlak olumlu tavırlarını düşünen kadın ilişkiyi tabiî olmayan bir şekilde keser.

Vak'aya çatışma açısından bakacak olursak, burada asıl olan fert ile cemiyetin çatışmasıdır. Yani, ferdin duyguları cemiyetin değerleri ile çelişkiye düşmektedir.

Anlatıcı Yazar, vak'ayı genelde kahramanların dikkatlerinden sunar. Bu sunuşta iç konuşma, bilgi verme ve mektup tarzlarından yararlanılır. Özellikle de Tilki Hamdi'nin mizacını biz onun kendini tahlil eden, değerlendiren iç konuşmalarından öğrenirken; hikâyede tek konuşma cümlesinin de kuzene ait olduğu görülür. Bu durumda vak'anın anlatımı Memduh Şevket Esendal'ın hikâyelerinde olduğu gibi pasiftir. Hareketi sağlayan konuşmalara çok az yer verilmiştir; hattâ tek bir konuşma vardır o da bir cümledir: "-Teyzemin güzel kızı beni tanımadın mı, yoksa geldiğime sevinmedin mi?" (114) Ne var ki bu cümlede ifâdesini bulan gelecekteki olaylar sezdirilir.

Hikâyenin zaman kategorisini de şöyle değerlendirebiliriz: Kadınla erkeğin evlilik durumları verilir. Fakat, kaç yıllık evli oldukları söylenmez. Kronolojik zamanla ilgili iki ifâde vardır. "On beş seneden beri uzak vilayetlerin birinde şoförlük yapan bekâr teyze oğlu günün birinde ansızın gelir" ve kuzen teyze kızının evinde bir ay kalacaktır. Zaten asıl vak'a da kuzenin gelişiyle başlar. Bir aylık misafirlik bitince de kuzen gider. Kadının, ona yazdığı mektupta: "Sen gideli iki ay oldu." ifadesi vak'a zamanının üç ay olduğuna işaret eder. Arada iki aylık bir boşluk olmasına rağmen bu ifâde ile vak'a zamanı, anlatma zamanı ile denkleşir. Bu arada bir iki "kısa geriye dönüş"le, özellikle de kadının kimliği hakkında bilgi verilir.

Hikâyenin tek bir mekânı vardır, o da "ev" olarak belirlenmiştir. Mekan-konu uygunluğundan sözedilebilir. Ne var ki, mekanın özellikleri değil, sadece bu yerde sürdürülen hayat tarzı anlatılır. Bu hayat tarzında da özgün bir yan olduğu söylenemez. Benzer evliliklerin yaşandığı bütün evlerde aynı hayat tarzı hüküm sürmektedir. Şu ifadeler, ilgili evdeki hayatı aksettirir: "Tilki her akşam kıskıvrak bir evin kapısında güler yüzlü bir kadının kendisini beklediğini bilir, sofrasında sevdiği yemekleri bulur, rahat, temiz bir döşekte geceler ve her sabah işini giderken de arkadaşlarını kıskandıracak kadar lekesiz, ütülü elbiselerini giyerdi." (113)

Mekânın şahıs kadrosu ise, başlangıç diyebileceğimiz "durum"un sergilendiği bölümde

iki, sonra da geçici bir süre için tüçe çıkar. Yazar'ın şahıslara yaklaşımı, tamamiyle "tip incelemesi" tarzındadır.

Hikâyedeki kadın, geleneksel zevce rolünü iyi oynayan bir tiptir. "Yüzü kadar içi de güzel olan bu kadın"ın geçmişine bir "geriye dönüş"le açıklık getirilir: "Tilki Hamdi'nin karısı bir arka sokak kızı idi. Babası da terlikçi idi. Güzel kızını, on yedisini doldurmadan evlendirmiş; kız bu suretle bir esnaf evinden bir başka esnaf evine geçmiştir.Fakat baba ocağında eve hakim ve elzem unsur olarak görmeye alıştığı erkek tipini, kocasının evinde bulamamaktan doğan büyük bir eksiklikle karşılamış, bu boşluğu uzun zaman yadırgamıştı." (115) Kadın, cemiyetin değer yargılarına karşı çıkmayan dolayısıyla cemiyete ters düşmeyen pasif kişiliği ile kocasına benzeyen bir tiptir de, içine kapanık (passive) bu tip, kocasını terkedip kuzeni ile evlenmeye karar verdiği anda dışa dönük bir tipe dönüşür gibi olursa da bu kararından vaz geçişi ile yeniden eski düz kişiliğine geçer. Onun babaevi ile koca evi yukarıdaki ifâdeden de anlaşıldığı üzere, sosyal statü bakımından birbirine benzerse de aile reisi durumundaki erkekler arasında farklılık göstermektedir. Baba'nın tam karşıtı olan kocası "silik ve kof" çıkmıştır.O, evlilik oyununu kurallarına göre oynadığından geleneğin kurduğu âile dengesini bozmamak için kendi mutsuzluğu pahasına da olsa, çocukluk aşkı ile karşılaşmasına rağmen, ondan uzaklaşır. Bu durumda kadın her şeyi kabul eden bir tavır içerisindedir ki onu bu tutumu "amurphes" bir tipi olduğunu gösterir.

Kadının kocası, yani Terlikçi Hamdi, hikâye boyunca belli bir çizgiyi takip eder ve buna bağlı olarak da tavırlarında değişiklik görülmez; statik yani sabit durumdaki düz tiptir. O, kendisine Tilki diyenleri bir türlü anlayamaz ve bu lâkaba çok kızıp titizlenir, çünkü karakterinde tilkiliği aksettiren hiç bir yönü yoktur. O, kendini iç konuşmalarında şöyle değerlendirir: "... herkesin zannettiği gibi ne pek kötü bir kalbi ne de lâkabının mânâsına hak kazanacak aşırı kurnazlığı ve açıkgözlülüğü vardır." (112) Gerçekte ona tilki lâkabının verilişi dış görüntüşü ile ilgilidir: "Terlikçi Hamdi'nin, vücûdunun şâkulunu bozan dâimâ eğik başı ve bu başın üstündeki sarı gözlerin her zaman için yere bakması, ona kâh içinden pazırlıklı, kâh muzır, kâh şüpheli ve korkulu bir adam ifâdesi verirdi. Bilhassa konuşurken gözlerinin içini hiç göstermemesi ve sesinin kapalı, donuk tonu, bu ifâdeyi kuvvetle tamamlardı.

Kaşlarının ve gözlerinin uçları, dudaklarının iki tarafından çizgiler, sanki gizli bir elle hep aşağı doğru çekilmişti. Hattâ omuzları bile iki taraftan gelen boyun hatlarının köşe yapmaksızın devamından ibaretti. Birdenbire düşen bu dar omuzlar, kavisli sırt, ona yaşından

çok fazla bir gösteriş ve sinsi bir dalâvereci ifadesi verirdi." (112)

İyilik yapmasa bile kimseye kötülüğü dokunmayan bu adamı karısı da dahil hiç kimse sevmez. Ne var ki kadın kocasına gönlündeki boşluğu hissetirecek hiç bir harekette de bulunmaz. Bu yüzden karısına son derece güvenen koca, yıllar sonra çıka gelen genç, yakışıklı kuzeni de karısından kıskanmaz. Hattâ bu kıskanmama tavrı ilgisizlik derecesindendir. Bu tavır da onun son derece duygusuz bir tip olduğunu göstermektedir. Çevresinin kendisini olumsuz değerlendirmelerine karşı o, kendisinden memnun sayılır. Hattâ otuzuna gelmeden bembeyaz olmuş saçları ve ihtiyarlığı benimsemiş durgun simasından da müteessir değildir. Ağır ve pasif tabiatlı bu adama Tanrı sanki güzel ve vazife hissiyle dolu bir kadını da mükâfat vermiştir. Bu durumda Tilki Hamdi'nin hikâyesindeki pozisyonu hep "alıcı" durumundadır. Onun karısına karşı tutumu ise, yine karısı tarafından kuzene şu cümle ile açıklanır: "Evet Sâlim Ağabey..Kocamdan ayrılmıyacağım. Beni hiç bir gün hırpalamamış olan bu adamı ben de hırpalamıyacağım." (117)

Alfred Adler: "Bir insanın karakterini değerlendirebilmek için, insanın çevresini ve içerisinde bulunduğu şartları bilmek zorundayız."* der. İşte bu noktadan ve dolayısıyla kadından hareketle, onun vazife aşkıyla, bir esnaftan ziyade bir kalem efendisi gibi giydirip kuşattığı Tilki Hamdi'nin, sönük, şahsiyetsiz amorphes tiplerinden olduğunu söyleyebiliriz.

Erkeğin, hikâye içerisindeki fonksiyonu, geleneksel koca tipini canlandırmasıdır. Kadın için bu koca: "evinin herhangi basit ve pek az hatıra gelen bir eşyası kadar değersizdir. Ne var ki artist yaradılışlı kadın, bu değersiz eşyaya bir antika muamelesi etmektedir.

Hikâye Hamdi'nin yalnızca evlilik durumu ve arkadaşları tarafından algılanışı anlatılır. Halihazırdaki durumuna da, eve gelen misafir dolayısıyle temas olunur.

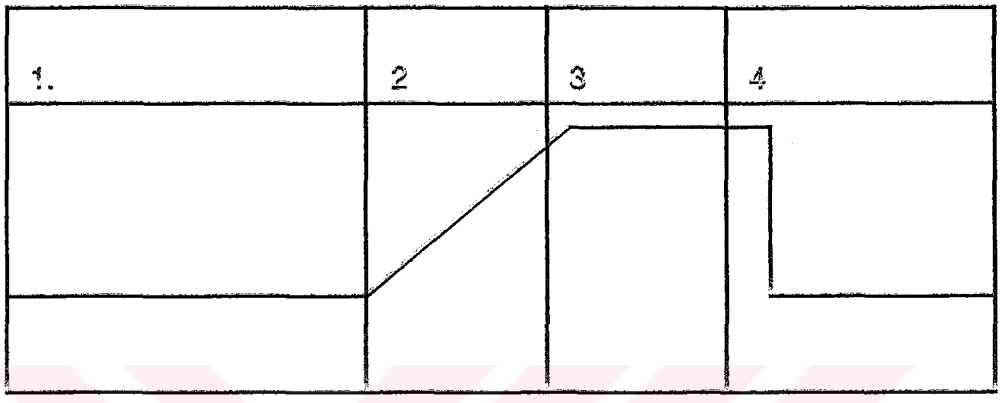
Misafir, yani kadının amca oğlu, kişiliği ile Hamdi'nin eksik ve kusurlu taraflarını aydınlatır. Bekâr bir şofördür. Yağız ve sert çehrelidir. Hamdi'nin tam aksi, o yol elbiseleri içerisinde dimdik durmaktadır.* İltifat etmekten hoşlanan biraz da espritüel bir kişiliği olduğu, teyzesi kızı ile karşılaşması sırasında söylediği şu sözden anlaşılmaktadır: "Teyzemin güzel kızı beni tanımadın mı, yoksa geldiğime sevinmedin mi." (114)

Bu misafirin Hamdi için değeri: "Sanki cebine bir metelik girmiş veya düşmüş kadar ehemmiyet vermediği misafiri karısıyla bırakarak çekilip yatardı." cümlesi ile ifâde edilir. Onun kadın için değeri ise, çocukluk aşkı oluşudur. Asıl vak'a misafirin şahıs kadrosunda

---

* bkz. bibl.ADLER, A.

görünmesiyle başlar. Kuzenler arasındaki çocukluk aşkı yeniden alevlenir ve gerilim böylece bir süre devam eder. Evlenmeye karar verirler, kuzen gittikten sonra kadın da kocasını bırakıp onunla evlenmek üzere evden uzaklaşacaktır. Fakat kadın sonradan karar değiştirir. Ve son kararı ile başlangıca dönülür.



Hikâye dört bölümden oluşmuştur: Birinci bölümde vak'a düz bir cizgi takip eder. İkinci bölümde vak'anın tansiyonu birden yükselir ve sonra bu yükseliş dördüncü bölümden hemen sonraya kadar gerilimi sürdürür. Neticede gerilim düşer.

ANADOLU

Anadolu hikâyesinde, köy hayatından bir tablo sunulup; okuyucunun düşüncesi zorlanmadan hayatın akışı içinde çokca görülen bir olay anlatılır.

Hikâyenin konusu, köyde bir lohusa olayı ve çocuğa ad koyma geleneği ile ilgilidir. Kişiler arasında çatışmaya yer verilmemiştir. Fakat hikâyenin sonunda bir birleşime varıldığı görülür. Anlatılanların hepsi, çocuğa konulacak "Anadolu" adı için bir hazırlık mahiyetindedir. İlkin ele alınacak konu tatlı tatlı anlatılır, verilmek istenen mesaja doğru yavaş bir tempoyla mesafe katedilir. Böylece eski hikâyenin sürdürüldüğü bir tarz izlenir.

Hikâye dört bölüm olarak düzenlenmiştir. Birinci bölüm "başlangıç durumu"dur. Vak'anın geçeceği Ayazbaba Köyü'nde gün batımı, peysaj şeklinde tasvir edilirken, bu peysajın insan manzarası, yeni evli bir çift olarak gösterilir. Süleyman-Hanife çifti, evlilik ilişkisinden öte, birbirlerine sevgi alâkasıyla bağlıdırlar. Süleyman'ın temsili kişiliği ile

Mehmetçiğin karakteri sergilenmektedir. Hanife'ye anlattığı savaş hatıralarını ihtiva eden kahramanlık hikâyelerinde Süleyman'ın sahip olduğu millî ruh aksettirilir. Hanife'nin kendisine yakıştırdığı "Yiğit Süleman (122) sıfatını o, bütün milletine teşmil eder: "Ben milletimü savaş yeründe tanıdum, meğer biz üstesek te kahpe olamuyan bir milletmüşüz Henüfe..büzim gibü merdce döğüşen bir millet dünyede yoktur. Türk, yatan yılanın başına basmaz, emme kendüne salan yılanları da tepelemeden kılucunu kınına sokmaz. Türk'ü Anadolu'dan sürmek üsteyen kancık milletler bilmemüş kü et dırnaktan ayrılmaz. Anadolu'nun daşu doprağı bilem Türk'tür." (122-123)

İkinci bölümde Ayazbaba Köyü, kış manzarasıyla, dekor ve peysaj karışımı bir tablo olarak gösterilip tasvir edilir:

"Ayazbaba köyünün ovasını örten karlar ortasında öbek öbek evler var. Bu tek katlı küçücük evler, bir haftadan beri yağan karlarla o kadar örtülmüş o kadar şekillerini kaybekmiş ki, bacalarından duman tütmese, insan her birini, birer büyük kar yığını zannedecek." (123) cümleleriyle tanıtılan geniş ve açık mekân içerisinde sanki Süleyman'ın evinin üzerine bir projektör çevrilir: "Bu münferit evcikler arasında, Süleyman'ın da dışı çamurla sıvanmış, çatısı sazlarla örtülmüş iki göz odası var. Fakat o da günlerden beri yağan karlarla o kadar gömülmüş ki, ne zaman karışık sıvası, ne ne de sazdan damı görünüyor." (123) Bu ifadelerin devamında bir lohusa odası anlatıma girer: "Fakat uzaktan, büyük ve cansız bir kar topuna benzeyen bu köy evinin içinde, dış manzarasının hareketsizliğine aykırı, büyük bir faaliyet var. . Hanife'nin genç ihtiyar bütün komşuları bu küçücük evin içinde bir işle uğraşıp duruyorlar..çünkü odanın birinde, sık fâsılalarla bağıran genç Hanife çocuk doğuracak, meçhûl bir âlemin yolcusunu kendi vücûdu köprüsünden geçirip dünyayâ salacak." (123) şeklinde tanıtılıp hakkında bilgi verilen lohsa odası vasıta kılınarak "doğum" kavramı dinî ve tasavvufî açıdan yorumlanır.

Üçüncü bölümde, sancılar içerisinde kıvranan lohusanın duyguları, ana olma zevki açısından kendisinin dikkatleriyle sunulur.

Dördüncü bölüm, beklenen doğum hadisesini ihtiva eder. Nur topu gibi bir oğlancık doğar. Bu metin halkasında "çocuğa ad koyma" teması gündeme getirilir. Süleyman, kucağına tutuşturulan kundağı Hanife'nin babasına götürerek, ondan çocuğa ad koymasını ister. Hikâye de bu anda bir gerilim noktasına ulaşır ve biter. Biz olayı bu noktada, müşahit anlatıcının dikkatlerinden takip edeceğiz: "İhtiyarın yüzü, küçük siyah gözlerine kadar sirâyet eden bir mânâ ile doldu ve damadına, daha yüzünde savaşın, cenk günlerinin yorgunluğu

silinmemiş bu toy Anadolu gencine baktı. Süleyman'ın, çocuğuna isim bekleyen temiz, duru bakışlarıyla kendi derin ve mütehakkim nazarları kavuştu. Dudakları ağır ağır kımıldadı:

- Onun adı üstünde oğul: Anadolu! dedi." (127)

Adı ile muhtevası arasında tam bir uygunluk görülen bu küçük hikâyenin şahıs kadrosunda, Süleyman, Hanife, lohusa odasının insan manzarasını oluşturan figüran rolündeki kişilerden başka en ilgi çekici olanı, çocuğa ad koyan ihtiyardır. Dedenin karakteri, torununa verdiği adla çarpıcı bir şekilde dikkatlere sunulmuştur. Bu şahıs hikâyede "etrafına sevgi saçan bir kaynak" diye tanıtılmaktadır.

"Köyün en güzel kızı Hanife de babası gibi sevgi dolu bir karaktere sahiptir. Eşinin anlattığı kahramanlık hikâyelerini onunla birlikte yaşar. "Yiğit Sülemen" Türklüğü ile gurur duyan, övünen bir delikanlıdır.

Yazar, taşrada bir köy olan Ayazbaba'yı müspet açıdan değerlendirir. O'nun köye ve köylüye bakışı sert ve insafsız değil yumuşak ve olumludur: Bu köyün delikanlıları yiğittirler; sevmesini bilirler; gönülleri vatan ve millet sevgisiyle doludur; ihtiyarları gönül adamıdırlar. Köyün sakinleri, vak'a içinde aktif olarak idrak edilmiş, fizikî portrelerinden çok konuşma ve davranışlarıyla tanıtılmışlardır. Kahramanların, mahallî şiveleriyle konuşturulması, onların duygu ve düşüncelerini, isteklerini rahatça ve kolayca anlatmalarına imkân vermiştir. Süleyman'ın savaş hatıralarını anlatırken çoşan millî duyguları, Hanife'nin ona hitap ediş tarzı, yine Süleyman'ın kayınpederinden çocuğuna ad koymasını isteyişi bu kabildendir. Sonuçta diyebiliriz ki, Anadolu hikâyesinde vak'a, "millî romantik duyuş tarzı" doğrultusunda cereyan etmiştir.

İLİM TUZAĞI

Taşranın bir köy kahvesinde Sultan Hâmid'in cülûs donanması (1876)nı dahi ikinci plana düşüren tek mevzu Demir Ağa'nın küçük oğlu Mustafa'dır. Hikâyenin kahramanı olan bu altı yaşındaki çocuğun portresi ve köyün ileri gelenleri için değeri şu cümlelerle ifâde edilir: "Küçük Mustafa'nın bir köylü çocuğuna benzemiyen kaçık benzi, iri parlak gözlerindeki zekâ çakışları, dâimâ düşünce ifâde eden mânâlı çehresi onu, husûsî bir imtiyazın sâhibi yapmıştı. Köylüler ona, büyük adammış gibi selâm verirler, çocuklar kavgalarında onun hakemliğine râzı olurlardı." (128)

Mustafa'nın köylüler tarafından idrâk edilişi babası için bir gurur vesilesi olurken, onun

bu konudaki tavrı ve portresi, mahalli rengi aksettirecek şekilde gösterilir:" Kahvede Mustafa'dan bahis açılınca Demir Ağa'nın babalık gurûru hızlanır, oturduğu yerde hafifçe kımıldar dizleri peykenin üstünde ise yere sarkıtır, ayağı yere basmışsa altına toplar ve kırmızı kuşağının katları arasından çıkardığı tütün tabakasından kalın bir cigara sarar, bâzen lâfa karışır, daha çoğu dinlerdi." (128)

Bir gün, Demir Ağa, İstanbul'dan gelen mektubu okutmak için kahveye çıkarken, küçük Mustafa'nın: "-Buba..vir de muktubu ben okuyuvireyim" (129) sözü ile mektubu çocuğa uzatır. Çocuk mektubu rahatça okur. Ve babasının: "Ulan kıyamet cücesi, bunları birbirine çatıçatıvermeyi nirden öğrendin?" (129) sorusuna da: O "-Mescid'in orda oynarken Sâlih Kâhya bir iki öğretividi..." (129) karşılığını verir.

Kâhya Salih Ağa, "İnsan-ı Kâmil" pozisyonundadır. Onun vak'a içindeki fonksiyonu, küçük Mustafa'yı, öğütler vererek, yönlendirmiş olmasıdır. Bu durumda, Kâhya Salih Ağa ise Mustafa arasında bir talebe-hoca alâkası söz konusudur. Hocanın portresi şu cümlelerle tanıtılırken, Mustafa için köyün bu şahıs ile değer kazandığı da öğrenilir: "Mustafa'nın köyde en özlediği insan Salih Kâhya idi. Sokağa çıkamayacak kadar kocamış olan bu ihtiyarın elini öpmeğe gittiği zaman, onu bıraktığından da zevkli buldu. Sanki, eskimiş, yapranmış elbiselerinden vücûdu yer yer görünen bir güzel gibi, ihtiyarlığın kocattığı ve harab olmuş vücud örtüsünün altından da onun parlak rûhu eskisinden daha âşikâr görünüyordu." (132)

Küçük Mustafa on, onbir yaşlarına geldiğinde, köylünün ısrarları ile medrese tahsili için İstanbul'a gönderilir. Böylece, köyden sonra Mustafa'nın hayatına karışan ikinci mekân İstanbul olur. Ne var ki, onun İstanbul'a gelişi, ruhunda, tabiînin üstünde bir inkılâba sebep olmaz. "Medresede kendisine verilen loş oda, beyaz sarıklı genç arkadaşlar, bilhassa şişman, çatık kaşlı hocasını yadırgamıştı. Fakat içindeki bilmek, öğrenmek şevki, kuvvetli bir sel gibi, bütün menfî cereyanları sürüp götürüyordu ve genç talebe o kadar hızlı yol alıyordu ki, altı ay içinde en müşkül tabiatlı hocalarını bile memnun etmişti." (130)

Boynunda Sâlih Ağa'nın nuskasını uğur olarak taşıyan Mustafa'nın medrese ortamı ile pek anlaşamadığı görülür. Hattâ mürşidi Kâhya Sâlih Eğe'nin ona öğüdü olan: "İlim sahibi olmak güzel şey, fakat her gün biraz daha derinleşen bu tuzağa mârifet avını düşürmek gerek" cümlesini Mustafa'dan duyan arkadaşları "Sus kâfir olursun böyle şeyler düşünme." diyerek susturdular.

Yazar anlatıcı, Mustafa'nın tahsil yıllarındaki iç dünyasını şöyle ifâde eder: "Mustafa, her şeyi bilen, fakat kendini bilmeyen, en yüksek makamları işgâl eden, fakat insanlığa yetemiyen âlimlerden olmadı." (131)

Neticede Mustafa, nâmı dillerde dolaşan yüksek mevki sahibi olarak fesin etrafında beyaz sarıklı değil c ketli pantolonlu olarak köyüne döner. O, hocasına da itiraf ettiği gibi "aşk tuzağına av olmuştur." Bu noktada, mürşidi ile talebesinin konuşmasından hareketle hikâyenin mesajı yanında teması da ortaya çıkar. Mesaj: "İlim tuzağı, mârifet avını, çukuruna düşürmezse, zahmet edip de o tuzağı kazma" söz grubu ile iletilirken; ilim yapmaktaki gayenin marfete ulaşmak olduğu sezdirilir. Bu durumda, ilme değil marfete üstünlük tanınmakta, marfete giden yolun da aşktan geçtiği ifâde edilmektedir. İlmin karşıtı olan marifet aşkla birlikte düşünülmüş, böylece küçük Mustafa'nın hikâyesi tasavvufî açıdan değerlendirilmiştir.

Hikâyede özellikle dikkatimizi çeken, küçük Mustafa'nın Yolcu Nereye Gidiyorsun romanındaki Adli tipi ile benzerlik göstermesidir. Adli, bilgi ve becerisini, babasının selamlık odasında Cem Bey'in kendisine yazdırdığı mektupla ispatlarken, küçük Mustafa da babasına yazılan mektubu okuyarak bir imtihanı başarı ile vermiştir.

MENFAAT

Tâpu Dairesi'nde Bir Saat gibi bu nesir de gündelik hayattan bir dilimdir.

Sabahtan beri koridorun en tenhâ köşesinde nöbet bekliyen genç bir kadın var; (..) vilâyetinin köylerinden gelen bu hasta, şuraya gelebilmek için bir inek, bir çift de keçisini satan genç bir köylü." (133) sözleri ile başlayan küçük hikâyede Yazar, yine "insan problemi" üzerinde durur.

Vak'a kırsal kesimden gelen genç bir hasta kadının, on iki gün içerisinde parası olduğu halde, bir türlü "Sıra benim!" diyemediği için muayene imkânını elde edemeyişi ile ilgilidir. Neticede, röntgeni cekecek olan hademe, çıplak vücudunu göreceğinin tahayyülü ile kadına: "İçer gir de doktor bey sana da baksın.." (135) sözü, kendi sıfatının temsilcisi olan bir erkeğin kadına yaklaşımını, onu algılayışını göstermektedir.

Yazar, tedirginliğin, korkunun, ikiyüzlülüğün temelinde yatan küçüklüğü, yüreklilikle deşer. Böylece, okuyucu, kendisine gösterilen çirkin gerçek karşısında irkilir.

Bakış açısı, yazar anlatıcıya aittir. Anlatılan vak'a büyük kentin, İstanbul'un hayat

tezahürlerindendir. Köy kadınının aczi, saflığı, büyük şehir insanına yenik düşüşü anlatılırken, Yazar'ın da erkeklere karşı bir tavır aldığı görülmektedir. Bu durumda tema, "kadın" kavramına yöneliktir.

DERD ORTAKLARI

Adı geçen hikâye, Yaşayan Ölü romanının kahramanlarından Muharrir Ekmel Haydar'ın hikâye denemeleri arasında yer almıştır.[2]

Konusunu realiten alan Derd Ortakları, günlük hayat tezahürlerinden birini ihtiva eder.

"Durmadan gidip gelen zaman, kısacık senelere ne inkılaplar koyar, baş ayak, ayağı baş yapmakta bazen ne kadar sür'at gösterir." (135) cümlesi ile başlayan hikâyede, öncelikle vak'anın tezi verilmiştir; sonra da bu tez, hayattan bir kesit olan vak'a ile müşahhas bir duruma getirilmiştir. Vak'anın zamanı, "simitin 60 para olduğu" I. Dünya Savaşı yıllarıdır.

Eski nazırlardan Celâl Paşa'nın ummî ve ihtiyar karısı, önce kocasını sonra evlatlarını ve yavaş yavaş bütün servetini kaybeder. Fakat o, her zahmete hoşlukla karşı koy; sattıkları köşkün uşak dairesinde kalmaktadır. Aç yattığı bir gecenin sabahı, bakkaldan veresiye ekmek alırım umudu ile sokağa çıkar. Bir simitçi ile karşılaşır. Ama, cebinde bir simit dahi alacak parası yoktur.

Öte yandan, açlık duygusu ile elindeki otuz parayı simitçiye uzatan kimsesiz bir çocuk, bu parayla bir tek simit bile alamaz. Aynı ihtiyacın peşinde olduklarını anlayan çocukla ihtiyar kadının bakışları bir an buluşur; ve onlar bu bakışla dert ortağı olurlar. İkili arasında bakışla başlayan tanışma, diyoloğa dönüşür. Okuyucu bu noktada çocuğun, kimsesiz bir sokak satıcısı olduğu öğrenir. Fakat o, hastalığı sebebiyle iki gün çalışamamıştır; ve açtır. O esnada, yoldan geçen biri Atifet Hanım'ı dilenci sanarak, onun avucuna bir simit parası bırakır. İhtiyar kadın, yabancının tavrını olgunlukla karşılar ve bu parayla aldığı simiti çocuğa uzatır. Çocuk doyduktan sonra oradan uzaklaşıp gider.

Hikâye dört bölümden oluşmuştur: Birinci bölümde tez ortaya konur. İkinci bölümde, Atifet Hanım'ın içinde bulunduğu şartları öğreniriz. Böylece 'durum' gösterilir. Üçüncü bölüm, hikâyenin vakasını içine alır. Vak'a da iki aşamalı olarak verilmiştir: Birinci aşamada, kadınla çocuğu dert ortağı yapan açlık duygusuna işaret edilir. Bu arada hikâyenin

---

2 YÖ. s.80-87.

bildirisi ile karşılaşırız: "Bir cahilde de, münevver bir kimsede olan tabiî ihtiyâç ve istekler vardır. Daha doğrusu her sınıf insan, müşterek duygularda yekdireğinin aynıdır." (139) Bu noktada, yazar anlatıcı, kadınla çocuğun birbirlerine sokulmalarının sebebini açık bir şekilde yoruma kavuşturur.

Vak'anın ikinci aşamasında, açlık duygusunu doyuran çocuğun çekilip gitmesi söz konusudur.

Yazar bu hikâyesinde de, yine insan problemi üzerinde durmuş, günlük vakalardan hareketle düşünceye ulaşmış ve zihninde oluşan tezi ispatlamıştır.

Hikâyenin konusu : Aristokrat kesimden bir ihtiyar kadının dilenci pozisyonuna düşüşüdür. İhtiyar bir kadınla bir sokak çocuğunu dert ortağı yapan açlık duygusu ise, hikâyenin temasını teşkil eder.

Hikâyenin üç kişilik şahıs kadrosu içerisinde yer alan Simitçi, insanlardaki ortak bir duyguyu, açlık, duygusunun varlığını göstermek için vardır.

Çocuk bir genel içerisinde verilmiştir. O, kimsesiz, herhangi bir sokak çocuğudur.

Şahıslar arasında asıl dikkat çeken Atifet Hanımefendi'dir. Hikâye bu hanımın macerasını aksettirmektedir. Bu sebeple ihtiyar kadının karakter yapısını tespit etmemiz gerekir. O, maddî imkânsızlıklar içerisinde, manevî bir servete sahip gönül ehli bir insandır. Yazar onun bu yönünü şu cümlelerle ifâde eder: "Evet onun hakikaten gizli bir tesellisi, kuvvet ve zevk aldığı görünmez bir hazinesi vardı. Fakat kime ne desin, kime ne söylesin ki, sonsuz bir iç zevkinden ibâret olan tılsımlı hâzineyi kimsenin anahtarı açmıyor; ele geçiremiyordu." (137)

Çok farklı çevrelerden gelen iki insan, Atife Hanım ile çocuk, bir metin halkasında birleştirilmişlerdir. Kadının temsil ettiği zümre ile çocuğa temsil ettirilen zümre, açlık karşısındaki tavır açısından karşı karşıya getirilmiştir. Olay da bundan ibarettir. Hikâyede, kadının psikolojik hali ve takındığı tavır anlatılmaktadır. Onun maddî imkânsızlıklar karşısında takındığı tavır ve çocuğa karşı hareketleri sergilenir. Böylece psikolojik karakterdeki metin vücut bulur. Çocukta da, kadında da, açlık duygusunun sebep olduğu psikolojik hal verilmiş, psikolojik hal de çekirdek adını verdiğimiz olay çevresinde teşekkül ettirilmiştir. Kadının dilenci sanılarak tam ihtiyacı olduğu anda avucuna bir simit parası konması, onun hayatında önemli bir dönemin başlangıcını haber vermiştir: O, bundan sonraki hayatında artık dilenecektir.

Sâmiha Ayverdi, bu hikâyesinde ferdin ruh halini anlatır ve böylece de, kadının ve

çocuğun hissiyatlarına tercüman olur. Yazar, bir tarafta beşeri bir problemi (açlık) bir duygu etrafında hikâyeleştirirken, öte taraftan da, sosyal hayatın bir yönünü bize gösterir. Aslında hikâye de açlık duygusu üzerine kurulmuştur. Zaten olay örgüsünü kuruluktan kurtaran şey, kadının, çocuğun açlığı karşısında aldığı tavırdır. Bu yüzden de insan gerçeği Derd Ortakları hikâyesine edebî olma vasfını kazandırmıştır. Maddî imkânlardan mahrum ihtiyar bir kadının iç dünyasını tanıyoruz. Bu iç dünyanın hususiyeti ve onun psikolojik halinin sebebi de, onun yetiştiği çevrede aranmalıdır.

Edebî eserlerde bütün kahramanlar ve olaylar mücerret bir fikrin ifâdesi için birer semboldürler. Bu hikâyedeki mücerret fikir ise, hikâyenin ilk cümlesinde verilen tez cümlesinin anlam yönü ile ilgili görünmektedir.

DENİZ

Bu küçük hikâye üç bölümden oluşmuştur: Birinci bölüm giriş mahiyetindedir. Vak'anının mekânı olan balıkçı köyü ve sakinleri, genel özellikleriyle birlikte tanıtılır. İlgili tanıtma mekânın tabiî şartlarını ihtiva eder: "(...) Köyünün sâhilleri boydan boya kumluktur. Bu kumluk köy için, çarşıdan da, pazardan meydanlıktan da ehemmiyetlidir. Zira burası, erkeklerin balığa hazırladıkları, yırtılan ağlarını diktikleri , kayıklarını çektikleri, hâsılı gündelik hayatlarına düzen verdikleri, hattâ bir kahvehane gibi toplaşıp lâf attıkları bir yerdir." (144) Köyün sakinleri için bir değer ifâde eden 'kumluk' un fonksiyonu: "Hasıla köy, burada işler, burada güler, eğlenir." (144) cümlesi ile belirtilir.

Hikâyenin ikinci bölümünde vak'a kahramanı Deniz adlı genç kız tanıtılır. Bu bölümde Anadolu hikâyesinde olduğu gibi çocuklara ad koyma geleneklerinden biri gündeme getirilir. Köyün güzelleri arasında Çakır Sâlim'in kızı Deniz'in doğumu ve kendisine bu ismin veriliş sebebi bir geriye dönüş yöntemi ile açıklanır: "O gün, az çalışan çok eğlenilen günlerden bir gün olduğu için, hemen köyün bütün kadınları lohusanın başında bulunmuşlar, ona hizmet etmiş, çocuğu deniz suyunda yıkamış, temiz yazmalardan birine sarıvermişler. Köyde, alaycılığı, şakacılığı ile nam almış olan muhtarın genç karısı, küçük kızın göbeğini kesmek için, lohusadan isim soran ihtiyar komşusuna:

- Denis koy.. Deniz . diye bağırmış ..." (144)

Çocuğa konulan isim olayının anlatımından sonra, zamanda yapılan bir atlama ile çocuğun on altı yaş noktasına, yani vak'a zamanına gelinir.

Metinde üçüncü bölüm küçük bir entrika ile şekillenir. Asıl olay da bu entrika ile ilgilidir: Deniz, köyünde kurulan panayıra el emeği eşyaları ile katılır. Panayıra gelenler bir bir çekilip giderlerken, bir delikanlı Deniz'in peşinden ayrılmaz. Oysa ki genç kız, isim anası kadının oğluna sevdalıdır. Bu noktada hem Deniz'in, yani kahramanın fonksiyonu olan entrika, hem de vakayı veren, delikanlı ile genç kız arasındaki diyaloğu, birlikte takip edelim:

- "Güzel kız.. bir haftadır köyünüzde senin için kalıyorum. Niçin beni gördükçe başını çeviriyor, yüzüme bakmıyorsun?

Deniz kurnaz ve sıcak tebessümlerini içinde saklayarak tok tok sordu:

- Ben o kadar güzel miyim sanki?

- Hem de ne güzelsin. Senin gibi güzel kız şehirlerde bile görmedim.

Deniz gene gülemsemesini sunî bir ciddiyetle gizleyerek başını önüne eğdi:

- Öyle amma, benim benden çok güzel bir kız kardeşim vardır; bir gören kırk yıl unutmaz. Bak işte karşıdan geliyor..

Yabancı kasabalı başını süratle o tarafa çevirdi; fakat Deniz'in güzel kardeşini sağa sola bakarak boş yere araştıran başına, arkadan şiddetli bir sille indi. Yüzükoyun kumların üstüne yuvarlanan kasabalı, güzel olduğu kadar akıllı ve kurnaz olduğunu da anladığı Deniz'in gittikçe uzaklaşan alaycı ve berrak sesiyle kendine geldi. Yavaş yavaş uzaklaşan bu ses:

- Mâdem ben herkesten güzeldim; daha güzelini duyunca ne demeye aklın başından gitti, sağda solda araştırdın?. Bir daha yanıma gelme, git, benden güzelini ara bul!" (145)

Diyaloğdan da anlaşıldığı üzere, vak'ayı ihtiva eden üçüncü bölüm küçük bir piyes niteliğindedir. Köyün kumluğu da bu küçük vak'aya sahne olma fonksiyonunu yümlenmiştir. Okuyucu vak'ayı, bir seyirci gibi, anlatıcı ile birlikte takip eder.

Hikâyede durum: Panayırda bir balıkçı güzeli ve alış verişe gelen bir delikanlının ona tutulmasıdır. Gelişme: Delikanlının genç kızla konuşmak isteyişi ve ona iltifatı; sonra da, delikanlının samimi olup olmadığı öğrenmek için genç kızın onu denemesidir. Sınav ise delikanlının yenilgisi ile sonuçlanmıştır. Bu sonuç, hikâyedeki aksiyonun bitimine sebep teşkil eder.

KORKU

Bu küçük hikâyede durum, bir kasırga öncesi atmosferinin peysaj şeklinde tasviridir. İnsan tabiatla bağlantılı kılınarak, onun böyle bir ortamda yaşadığı ruh hali gösterilir: "İklimlere ve mevsimlere göre duygu değiştiren insanlar da, bütün bir ay devâm eden sıcaklığın, şu bulutlar ve bu rüzgârla yaptığı inkılâbdan telaşlandılar, kuşkulandılar. Herkes bir kasırga bekliyordu." (147)

Hikâyedeki gelişme, sabahtan beri bir köyden bir köye gitmek için yürüyen bir yolcu çevresinde verilir.

Bu yolcunun fırtınalı gündeki macerası olan vak'a iki aşamalı olarak anlatılır; ilki, "Bu gün ecelime çıkmışım.." (147) diyen yolcunun, başlayan fırtına ile trajik mücadelesidir. İkinci aşamada ise, fırtınadan mağaraya sığınan kahramanın burada yaşadığı masalımsı olay söz konusudur; ki yolcu mağarada reel zamanı kaybetmiş durumdadır: "Zira geçirdiği vakti, insanların koyduğu, nispetlerle ölçecek halde değildi. Artık hava durmuş, rüzgârın ıslıkları, sellerin azametli vâveylâsı kesilmişti. ... Yolcunun kendini buluşu, bir rüyâdan uyanmaktan ziyâde, ölüm uykusundan uyanışa benziyordu." (149) Yazar anlatıcı bu sözlerin devamında, yolcunun içinde bulunduğu korkunç ortamı hakkında bilgi verir: Gözleri karanlığa alışan kahraman dışarı çıkmak ister, saatlerdir üzerinde durduğu kaya parçasının bir ejderha olduğunu fark eder. Korku ile etrafına bakınır; çakallarla, tavşanlar bir arada olduğunu anlar.

Hayvanların birer birer mağaradan çıkışlarına tanık olan yolcu, korkusunun küçüklüğünü farkeder ve önündeki çakalı iterek mağaradan çıkar.

Yaşadığı olay onu bir takım düşüncelere götürür; hikâyenin bildirisi de bu düşüncelerle ifâdesini bulur; Tabiatta, insan da dahil canlı varlıkların ortak yönü: "Demek ki can korkusundan gelen felaket arkadaşlığı yaradılmışlar arasındaki nizâ ve düşmanlığı silip götürüyor." (150) cümlesi ile verilir. Bu durumda anlatılan vak'a bildirinin mücessem hale getirilişidir.

DALYANCI ZEKİYE

Dalyancı Zekiye, roman çekirdeği olabilecek bir hikâye kurgusuna sahiptir; toplum içinde tek olarak kişiyi anlatır. Zekiye'nin macerası verilirken, özetleme yöntemi kullanılmıştır. Olanlar, süratle akan bir ırmak gibi tek bölüm halinde hikâye edilir. Bu

Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi

hikâye edilişte, kahramanın hayatı, üç yaş noktasından alınarak, mizacının aşamaları ve hayatındaki dönemeçleri gösterilir.

Aristokrat bir ailenin çocuğu olan Zekiye'nin, iyi döşenmiş bir odası, dantelli kurdelalı bir cibinliği altında küçük süslü bir karyolası ve her boydan her cinsten bebekleri, oyuncakları vardır. Fakat hiç bir şeyle eğlenmeyen bu çocuğun tek zevki karşısındakilere eza yapmak, etrafındakileri bir suretle rencide etmektir. Yedi sekiz yaş aşamasında, onun mizacının en bariz özelliği, aksi, titiz, gürültücü bir kız olarak sivrilmesidir. On dört on beş yaşlarında ele avuca sığmayan Zekiye, bilhassa mensubu olduğu içtimaî sınıfın ölçülerini tanımayan, her türlü nizama kafa tutan şirret, yırtıcı bir mahlûk olarak damgalanır; sürekli bir kaçış pskosu ile, yaşadığı çevreden kurtulmak, uzaklaşmak ister. Yirmi yaşında iken ebeveyninin seçtiği genç bir doktorla evlenir. Haşin mizacına rağmen, bir ara eşine ilgi bile duyar. Fakat, evliliğinden kısa bir süre sonra, şiddetli bir aksüllâmelle deli gibi olur. Bu sırada babasını kaybeder; Boğaziçi'ndeki dalyan kendisine miras kalır. Zekiye, kendisine "ısırgan, gül bahçesinde biten yabanî ot" diyen babasının sesini bir türlü unutamadığı için, onun ölümüne de üzülmez.

Genç kadının kendisi ile beraber doğan hayat felsefesi, artık karar kılmıştır: "Yaşamak için öldürmek, gülmek için ağlatmak, büyümek için küçültmek, ezmek, lâzım olduğuna tamamen inanır." (152) inanışı, onun davranışlarına da yansır. Felsefesini, hayatına uygulayacağı mekân da "Dalyan" dır.

Mevlûdzâde Hidayet Bey'in kızı Zekiye, sınıf değiştirerek, çabucak Dalyancı Zekiye oluverir. Böylece o, yıllardan beri imrendiği balıkçıların hayatına uzaktan bakmayacaktır. Dalyan'ın iki odalı küçük, viran evine gidip yerleşir. Genç kadının en büyük zevki, öldürmektir. O, bu zevki de ancak Dalyan da tatacağına, inanmıştır.

Balıkçılar önce yeni patronlarını yadırgarlar ama, Zekiye artık onlardan biridir; kırk yıllık külhânilerden daha çok külhâni olmuştur; yabancı hissini verecek en küçük bir kibarlık taslamamaktadır.

Öldürme tutkusunu, denizde bol bol balık avlayarak tatmin eden Zekiye, Dalyan'daki hayatında, toplum ve âile kurallarını hiçe sayan bağımsız bir kadın olur. Burada onun hayatına, iki erkek girer: Bunlardan birini, kocası ile birlikte, hayatından çıkarır; fakat Dalyan geleneği sebebiyle, iki balıkçı, rekabete girişir, kavga eder, genç kadının tercihi "Kara Osman"dan yana olur. Kavga gününün mehtapsız simsiyah gecesinde, sevdalısı Kara Osman'la keyf için çıktıkları Kılıç avında, yanlarından geçen romorkün sancak bordasına

şiddetle başı çarpan kadın yaralanır; kadının kanlı başı, Kılıç'ın üstüne düşer, sonra da balık son bir çırpınışla kadını altına alır ve boğarak öldürür. Zekiye'nin ölümü de avladığı Kılıç'ın ölümüne benzemektedir. Balığın dramı ile genç kadının dramı çakışır.

Hikâyede yazar, yalnızca bir anlatıcıdır; olaya müdahale etmez; diğer hikâyelerinin aksine, bir cezbeli hikmet söyleyişi içinde değildir. Fakat, Zekiye'nin ölüm şekli bir hikmettir. Adeta kötünün gizli bir el tarafından cezalandırılışı söz konusudur.

Genç kadının hayatı tragedya gibi ölüm realitesi ile noktalanırken Yazar, hikâyesine seçtiği sonla, bu merkezî kahramanın karşısında yer alır. Gerçekte Zekiye bir tiptir. Onun macerasından hareketle, simge bir portre çizilmiştir. Psikolojik bir dengesizliği olan bu kadının ruh hali, hayatına yansıtılarak verilir. O zengin bir serseridir; nâhoş-depressif-davranışları vardır. Bu davranışlarının kökeninde onun ruhî yalnızlığını yakalarız. Genç kadın, aradığı başıboş serseri hayatı, aristokrat çevrede bulamamıştır; ve çevresinden koparak, yalnızlığını avutan dalyancı çevresini bulmuş; oraya sığınmıştır. Hareketli-active-bir tip olan Zekiye için Dalyan'daki hayat bir boşalma vasıtası olur. Burada hayatını yeniden kurar; balıkçıların hayatına karışır; onların gerçeklerine iner; kendine bir yaşama payı çıkarır; hayatın şartlarını paylaşır. Böylece onun hayatındaki iki aşama, iki ayrı mekânda gerçekleşir: O, hayatının ilk merhalesini mensubu olduğu aristokrat çevrede yaşar. Bu çevre ile Zekiye'nin karakteri çatışır. İkinci merhalede sınıf değiştirme söz konusudur: Çevre değişikliği, sınıf değişmesine sebep olurken, genç kadının Dalyan çevresi ile uyum sağladığı görülür. Hikâyede, Zekiye'nin Dalyan çevresini seçişi noktasına kadar anlatılanlar, giriş; Dalyan çevresinde geçen hayat, gelişme; trajik son olan "çarpışma vakası" ve Zekiye'nin ölümü ise, sonuç bölümlerini oluştururlar. "Giriş" bölümünde Zekiye'nin mizacı verilir. "Gelişme"de genç kadının karakterine uygun hayat şeklini seçişi; "sonuç" ta da ölümü anlatılmıştır. Böylece toplum içerisinde beliren bir kişinin bütün bir hayatı, tahkiye yolu ile özetlenmiştir.

RÜSTEM KABAŞ

Adı geçen hikâye, bir dengesizlik durumu ile başlar: Rüstem Kabaş Çetesi, bir yolcu kâfilesini soymuş, kâfilenin eşyalarını ve paralarını bir harp ganimeti gibi hararetle bölüşüyorlar. Mallarını ve paralarını kaybeden yolcular, maddî ziyanlardan başka, aralarından bir genç kızı da kaybetmiş olmakla, mallarının acısını unutacak kadar üzgündürler. Emine

adlı bu kız, çete reisinin buyruğu ile alıkonmuş, onun çadırına götürülmüştür.

Bundan sonra metnin kompozisyonunda geliştirilen durum, hareketlerin düzenlenmesi, giderek bir denge ortamı hazırlar niteliktedir. Bu denge durumu da evlilik ilişkisi ile ilgili görünmektedir. Zira Rüstem Kabaş: "Beş günlük bir eğlence olarak tuzağına düşürdüğü bu mahluka" (162) yani Emine'ye yirmi dört saat gibi kısa bir süre içerisinde âşık olup ona evlenme teklîf eder. Önce bu teklifi reddeden kız, erkeğin yumuşak, sevecen, dürüst davranışları karşısında ona gönül alâkası ile bağlanır. Kızla çete reisi nikâh için köy muhtarına giderlerken, Rüstem Kabaş da nikâhtan sonra zabtiyelere teslim olmaya karar verir.

Bir eşkiya hikâyesi olan Rüstüm Kabaş, beş bölüm olarak tertip edilmiştir.

"Her zaman soğuk, her zaman buzlu ve haşin çehreli Şar Dağları" (157) cümlesi ile başlayan birinci bölümde insan-mekân benzeşmesi gösterilir. Mekâna yönelik isimler, anlatılacak vak'anın yaşanmış olduğu intibaını uyandırır. Bir eşkiya çetesi reisi olan Rüstem Kabaş'ın mizacını yazar anlatıcı tanıtır. "Bu tanıtma sırasında mekân-insan ilişkisi açısından Rüstem Kabaş'ın yaşadığı yerle benzeştiği vurgulanır: (157) Reisin çetesi de kendisine benzer olarak tanıtılır: Bu dağlarda yolculuk edenler için, tabîatın zorlu ve müşkül mîzacıyla didişmekten Rüstem Kabaş çetesinin pususuna düşmek endişesi daha üstün gelirdi. Bu tabîatlaşmış dağ adamları, her yolcunun en yaman tehlikesi idi. Nitekim çetenin kasıp kavurmadığı soyup basmadığı mesken ve zindan ve kelepçe korkusu, onun tehdit ve tehlikesini eksiltmiyor ve bir türlü ele geçmiyordu." (157)

Mekân ve çetenin özelliklerinin tanıtıldığı birinci bölümden sonra, ikinci bölümde, durum sergilenir: Çete bir kafileyi soymuş, bir kızı da reis için alıkoymuştur. Çadırda korku ile Rüstem Kabaş'ın gelişini bekleyen kız, eline geçirdiği bir bıçakla, onu öldürmeyi tasarlamaktadır. -Nev ar ki Emine tarafından tasarlanan bu entrika, dolayiseyle çatışma gerçekleşmiyecektir- Bu sırada çadırın bir ucu kımıldar, ve bir at başı içeri uzanırken, ilgili tablo vesile edilerek insan ve hayvan kavramları gündeme getirilir. Yazar, insanın acımasızlığını düşünerek, hayvan kavramına olumlu bir biçimde yaklaşır: "Şu dakikada genç kız bir vahşi hayvanı insanlara tercih ettiği için kim ayıplıyabilirdi?" (159) Emine bir kurtarıcı ile karşılaşmışcasına atın baynuna sarılır, ağlar ; heyecan, teessür ve ağlamaktan yorgun toprağa yığılır kalır. İçeriye Rüstem Kabaş girer; kızı o haliyle uzun uzun seyreder.

Üçüncü bölümde : kız, gözlerini açtığında: "korkma!" (160) diye bir ses duyar. Eşkiya reisine ait olan bu ses, onun eşkiya karakteri ile bağdaşmayan bir tavır içerisinde olduğunu

gösterir. Rüstem Kabaş sözünün devamında, Emine'ye, ister ise, yarın kendisi ile nikâhlanabileceğini, istemez ise mutasarrıfa teslim edeceğini söyler; ve ikili geceyi aynı çadır ve aynı postlarda geçirirler.

Dördüncü bölüm: sabahleyin uykuda kızı uzun uzun seyreden reisin ona aşkla bağlanışı, duygu ve tavırlarını ihtiva eder. Rüstem Kabaş'daki değişiklik şu sözlerle anlatılır: "Hiç bir kadına karşı duymadığı alâkayı, şu küçük kızın karşısında bir zaaf şeklinde hisszetmesinden mi korkuyordu? Alâlade bir kadın, beş on günlük bir eğlence olarak tuzağa düşürdüğü bu mahlûk, onun donmuş, katılaşmış yüreğini, ateş görmüş bir buz parçası gibi nasıl yumuşatmış, karşısında saatlerce el bağlamıştı?" (162)

Emine'ye karşı eşkiyalığın gerektiği hareketi yapamayan Rüstem Kabaş, kızı da yanına alarak yola çıkar. Köye yaklaştıklarında kız eşkiya ile kalmak istediğini söyler ve böylece de evliliğe karar verilir.

Beşinci bölümde, anlatıcının verdiği şu bilgilerle hikâye biter: "Rüstem Kabaş Emine'yi tekrar atına bindirdi. İki hayvan birden geceyi yaran bir ok gibi ileri doğru koşmaya başladılar." (165)

Vak'anın tertibinden de anlaşıldığı gibi tipe dayanan bu hikâyede, önce tip verilmiş, fakat bir süre sonra, bu verilmiş tip, değişerek 'yaşanmış tip' e dönüştürülmüştür. 'Yaşanmış tip' diyebileceğimiz Rüstem Kabaş ile atı benzeşirler. Öte yandan atla kızın birbirlerine yaklaşımları, hikâyenin mutlu bir şekilde sonuçlanacağını sezdirmiştir. Rüstem Kabaş'da Emine'nin hayatına, atı gibi, uysal, sevecen biri olarak girer. Böylece atla sahibi arasında bir eşdeğerlik ilişkisi kurulur.

Öte yandan Emine, korku, nefret ve sevda gibi duyguları, kısa bir zaman diliminde arka arkaya yaşar. Rüstem Kabaş'tan beklenen acımasızlık, amansızlık tavırlarının tersi çıkar, eşkiyanın sevecen tavırları kız üzerinde etkin olur. Gerçekte bu etki karşılıklıdır; karşılıklı etkileşim her iki tarafta da olumlu duygular uyandırır. Eşkiyalık eylemi ile sevdalanma bir aradadır. Bu birliktelik olayı gerçekcilikten biraz olsun uzaklaştırır. Aşkın doğuşu bir an meselesi olmuş, süresinin ise uzun olacağı sezdirilmiştir.

Hikâyenin derin yapısı, yani teması 'aşk' tır. Azılı bir eşkiyanın bile katı yüreğini yumuşatan, ona adalete teslim olma kararı aldırtan aşk, karakter değişmesine sebep olan bir duygu olarak vak'a içinde yerini almıştır. Hikâyenin bildirisi de bu temayla ilgili görünmektedir.

Sâmiha Ayverdi, diğer hikâyelerinde olduğu gibi bu hikâyesinde de dünya görünüşünü,

anlatım tekniği ile birleştirmiştir. Anlatılanlar da bir kişinin bilincinden verilir. Bu durumda vak'a bildiri için yeniden üretilmiştir.

DİLENCİ

Adı geçen hikâye, Almanca bir antolojide yayınlanmıştır.[3] Prof. A.Tietse tarafından Alamanca'ya kazandırılmış olan bu çeviri hakkındaki bilgilerin kaynağını Behcet Necatigil[4], Yüksel Pazarkaya[5], ve Prof.Annamarie Schime[6] in yazıları oluşturmaktadır.

Yüksel Pazarkaya Varlık'ta çıkan tanıtıcı yazısında Sâmiha Ayverdi'nin "Günümüz Hikâyeleri Antolojisi"nde ikinci baskısına alınışı sebebiyle şunları yazar:

"Antolojideki öyküler üzerinde teker teker durmayacağım. Yalnızca alınmasına hiç bir anlam veremediğim Sâmiha Ayverdi'nin Dilenci" (Der Better) adlı öyküsüne kısaca değinmeliyim. Yazarın adına sözlüklerde de rastlamak mümkün olmadığı için, Antolojide verilen bilgilerden Sâmiha Ayverdi'nin 1906 İstanbul doğumlu olduğunu, Mabette Bir Gece adlı bir öykü kitabı çıkardığını (İstanbul 1930) aktarıyorum." Yüksel Pazarkaya, bu sözlerin devamında, Dilenci'nin muhtevasını değerlendirir."

"Hicazlı bir dilencinin ölümünü anlatıyor öykü. Bir yandan Sabahattin Ali'nin, bir yandan Sait Faik'in Türk öykücülüğüne yeni biçimsel ve özsel özgünlükleri getirdikleri, yön verdikleri ve öykü sanatını bir doruğa doğru geliştirdikleri yıllarda, pek kimsenin tanımadığı Sâmiha Ayverdi, yüzeysel bir XIX. yüzyıl simgeciliği ile kadere, Tanrı'sal nura bel bağlamış bir Arap mistiğini anlatmaya çalışıyor. Anlatım tekniği yer yer magazin bayalığından (Kitsc) kurtulamıyor. Kör dilenci Abdülfettah'ın değeneğiyle olan sıkı ilişkisinin anlatıldığı yerde olduğu gibi. Öykünün kurulmak istediği iç dünya, dış dünya; göz, ruh ikilemli ekseni, bunların anlatımında uygulanan simgecilik de alışılmış, eskimiş bir ucuzluk içinde. Kör olduğu için ağlayamayan gözler, artık değeneğine gereksinmesi

---

3 Die Profte des Glücks und andre Türkische Erzaehlungen. Auswahl und Redaktion H.Wilfrid Brands. Horst Erdmann verlag-Institut fur Auslandsbeziehungen. Tübingen 1969, 400 s.

4 NECATİGİL, Behcet; Almanca'da Yeni Bir Türk Hikâye Antolojisi, Varlık s.751, Nisan 1970 s.5.

5 PAZARKAYA, Yüksel: Türk Hikâyecileri Almanca'da, TD.Eleştiri Özel Sayısı II/234, Mart 1971, s.758-761.

6 SCHİMMEL, Prof.Annamarie: İstanbul Bir Abide Yazar.

kalmadı biçiminde anlatılan dilencinin ölümü, ucuz bir duygululuğa örnekler. Üzerinde durmaya bile değmeyen bu öykünün alınması, antolojinin kanımca en zayıf noktası olmuştur."

Ayrıca, Yüksel Pazarkaya, Antoloji'de, "Özellikle Sâmiha Ayverdi (Dilenci adlı öyküsüyle) üzerinde önsözde de önemle durulması beni pek şaşırttı." der. Ne var ki Antoloji'nin 2. baskısının önsözü, hikâyelerin bir kısmının çevirisini yapan H. İlfred Brands adlı ünlü Türkolog tarafından yazılmıştır ki, bu Türkolog çağdaş Türk edebiyatının Almanya'da tanınması yolunda çalışmalar yapmıştır; her hikâyeciyi de yarımşar sahifelik notlarla ayrıca değerlendirmiştir.

Hicazlı âmâ bir dilencinin ölümünün söz konusu edildiği bu hikâye tek bölüm halinde tertip edilmiştir.

Vak'a dilenci Abdülfettah'ın değneği ile olan sıkı ilişkisinden kaynaklanır: Ama dilenci, hayattaki tek yoldaşı olan değneğiyle Babüsselâm'da oturup avucuna para koyanın elini tutup:

"-Sen kimsin? diye sorar." (185) Sonra da akşama kadar kendisine para verenlerin isimlerini hafızasında tutarak, sabahleyin gün doğmadan evvel makamları dolaşarak, kendine para verenlerin isimlerini sayar, onlar için Allah'tan iyilik ister.

Yine bir gece, makamları dolaşmak için çok erken sokağa çıkan dilenci, değneği bir taşa ilişerek düşer, asâsı elinden fırlar. Kaybolan değneğini çok aramasına rağmen bulamaz. İki elini öne doğru uzatarak Harem-i Şerîf'e girer; kendine yardım edenlere: "-Yâ Resullallah Nâsır bin Revân, dün beni evine götürdü, sakalıma gül yağı sürdü, ayaklarıma kendi medeslerini giydirdi.. Ona, rahmetinden öyle bir kaftan giydir ki melekler imrensinler..." (187) şeklinde dualar eder ve yine: "Yâ Resullallah." diye duaya başlarken parmaklığı tutan elleri birden bire çözülür ve olduğu yere düşer. Bu noktada âmânın manaya yönelik mizacına uygun bir ölümle bu dünyadan ayrıldığı ifade edilir:" Artık ona ne değenek ne de dünyâ ihtiyaçlarından bir şey lâzımdı. Allah'a giden rûhu, bu yüzde, yalnız bir tebessüm bırakmış, sanki son telâffuz ettiği ismin âteşîn zevki bu çehrede bir tebessüm olarak tespit olup kalmıştı (187)

Ama dilenci bir genel içinde verilmiştir. O simge bir tiptir. Dış perişanlığına rağmen iç dünyasında huzuru bulmuş olan doğulu bir tipi aksettirmektedir. O, aklın verisi olan değerlerini bulmuş böylece de iç huzurunu temin etmiştir.

Hikâye; dış dünya-iç dünya, göz-akıl zıtlıkları üzerine kurulmuş görünmektedir. Vak'a

kahramanının âma oluşu hikâyenin bildirisi ile ilgilidir. Sâmiha Ayverdi, adeta , dilencinin ölüm şeklini bildirisi için yeniden üretmiş görünmektedir.. Olay kahramanının âma oluşu, 'göz' ve 'görmek' ile ilgili düşüncelerin açıklanmasına imkân verir. Hâkim anlatıcı, bu düşünceleri dilencinin bakış açısından dikkatlere sunar: "Der ki: Göz, başkasını görür, kendini idrâk edemez. Göz, kendisine çok uzak ve çok yakın olanı da seçemez." (184) Bu satırların devamında 'göz' ile 'akıl' karşılaştırılır: "Akıl içinse uzaklık ve yakınlık birdir; bin nefeste semâvâta yükselir ve bir lâhzada arza iner.. Onun için akıl ve gönül gözü Hudâ nûrunun nümûneleridir." (184)

Bu arada, varlıkların ilahî nur nümûneleri olarak algılanışı ve ilahî aşkın da hikâyeye tema teşkil ettiği görülmektedir. Ayrıca 'göz' kavramı vasıtası ile 'mana' kavramı gündeme getirilir: "Mânâ esrârı da akıl indinde peydâ ve gizli mânâlar âşikâr; bilinen ve bilinmeyen bütün hisler aklın câsuslarıdır." (184)

Egzotik bir hikâye özelliği yansıtan hikâyede mekân, Medine'dir. Hikâyeye de Hicaz gecelerinin atmosferi tasvir edilerek başlanır: "Hicaz gecelerini bilir misiniz? Ateşin, parlak, füsunlu geceler...Orada yazın herkes, evlerinin damlarında yatar; evin, gök yüzüne en yakın olan bu kısmına sütuh derler." (184)

Bu sütuhlar arasında Abdülfettah'ın da bir sütuhu vardır. Küçücük toprak evinin üstündeki bu sütuhda gecelerini geçirir. Sahibiyle mekân arasındaki uyuşmazlık şu cümlelerle ifâde edilir: "O da herkes gibi geceleri bu çatısız, kubbesiz, örtüsüz yerde geceler. Fakat bu ihtiyar adam için ne gökyüzünü bekleyen yıldızların yeşil gözlerinden, ne muhteşem gecelerin füsunundan, ne de bir gelin duvağı gibi tabiatı kuşatan mehtaplı beyaz gecelerin maverâî güzelliğinden nasip vardır." (184) Dilenci ile sütuh arasındaki uyuşmazlığın sebebi onun gözlerinin âma olmasından kaynaklanmaktadır. Dış dünyanın güzelliklerine, seslerine bigâne olan Abdülfettah, yalnızca gönlünün sesini dinler, bu gönülden taşan güzelliklere dalar, onlara bakar onları görür. Dilencinin hayatında sütuhun değeri, yalnızca onun gecelediği yer olması ile ilgilidir.

Hikâyede asıl merkezî mekân, dilencinin son nefesini verdiği Harem-i Şerif'tir. O'nun ölümü bu kutsal mekânda gerçekleşmiştir. O bu mekâna elli senelik dostu, eşi hatta sevgilisi olan asâsı ile değil onsuz girmiştir. Dilencinin asâsı ile olan ilişkisi geriye dönüş tekniği ile anlatılır: "Abdülfettah, sokağa çıkarken asâsını da alır. Onlar bu değenekle ikisi, yarım asırlık arkadaşlardır. Abdülfettah'ın anası, babası, âma çocukları yürümeye başlayınca oyuncak yerine ona evvelâ bir değenek vermişlerdi. Çocuk büyüdükçe de değeneğini

değiştirerek az daha büyüğünü verirlerdi. O, çocukluğunda, her değenek değiştikçe yadırgar , üzülür, güçlükle alışırdı. Fakat on dokuz yirmi yaşından beri artık bu üzüntüden kurtulmuş, elli seneden beri değeneğini hiç değiştirmemiş, ona dost gibi alışmıştı." (185) cümlelerde de görüldüğü gibi bu âsa Abdülfettah ile birlikte hikâyenin şahıs kadrosunda yerini almıştır. Dilenci hayatını bu değenek vasıtası ile sürdürmektedir. Onun kayboluşu, birtakım olayların olacağını sezdirir gibidir. Nitekim: "Yoksa bu elli senelik dostun, vazifesi sona mı ermişti?" (186) ifadesinde de dilencinin ölüme yaklaştığı anlatılmak istenmektedir.

Hikâyede kronolojik zaman verilmemekle beraber, "on dokuz, yirmi yaş" ve "bu değenekle ikisi, yarım asırlık arkadaştılar." söz gruplarından hareketle anlatılan vak'anın dilencinin hayatında yetmişince yaş civarında meydana geldiğini göstermektedir.

Sonuçta denilebilir ki, Dilenci hikâyesi, dinî ve tasavvufî bir muhtevaya sahiptir.

MARİYA'NIN AŞKI

Adı geçen hikâyede Bizans döneminde yaşanan bir vak'a anlatılır. Anlatılanlar, üç bölümden oluşan tertibe göre şöyle özetlenebilir:

Birinci bölüm: Hayatına sayısız erkek giren, Bizans'ın en ünlü âlûftesi Mariya Kleniya, ordunun cesur zabitlerinden ve memleketin asilzâdelerinden olan genç Romanos'la yaşamaktadır. Kıskanç bir âşık olarak hikâyenin şahıs tablosunda yer alan zabitle kadın arasında geçen bir konuşmadan, kadının hayatına birçok erkek girmiş olmasına rağmen henüz aşkı tanımadığını öğreniriz. Bu noktada Mariya'nın: "Aşk nedir?" (200) sorusuna verdiği karşılığı yine onun sözlerinden takip edelim: "Her insanın uzviyetine birer tutam karıştırılmış olan arzûya mı aşk diyorlar? Kimi tanıdımsa bana bu arzûdan bol bol verdi; fakat yazık ki aşkı veremedi. Pek çok erkek tanıdım; fakat yazık ki aşkı tanımadım. Sen de Romanos, sen de bir erkeksin, ötekilerden farkın, etine, âsâbına, her mesânene hâkim olan aşırı bir ihtirastır, aşk değil..eğer sende aşk olsaydı, muhakkak ki bana da bulaşır, bana da sıçrar, beni de yakardı." (201)

Bir yıla yakın bir zamandır erkeğin malikânesinde tutuklu gibi bir hayat yaşayan kadın, aşka dair olan bu konuşmasından sonra, sevgilisi ile birlikte kırlara çıkma arzusu gösterir. Ve ertesi sabah kıra çıkmak için hazırlıklarını yaparlarken Mariya, genç zabitin savaşa gider gibi baştan ayağı silahlandığını görür ve aralarında şöyle bir konuşma geçer: "-Nedir onlar Romanos, muherebeye ki gidiyorsun?Boşalt o ağırlıkları.hattâ bugün kılıca bile lüzum yok.

- Senin için dâima harbe hazırım; senin için dâimâ silahlıyım. Sana bakan, seni elimden almak isteyen bir kimse olursa öldüreceğimi söylemiştim." (203) İlgili cümlelerin hikâyedeki fonksiyonu, erkeğin kıskanç bir âşık mizacını göstermesi olarak tespit edilebilir.

Hazırlıklar tamamlandıktan sonra iki sevgili kırlara açılır; uzaklarda görülen küçük bir kulübe kadının dikkatini çeker. Sevgilisinden, bu kulübenin Aleiksandros Baba adlı bir münzeviye ait olduğunu öğrenen kadın, Baba ile tanışmak ister.

İçeride sepet ören Baba Aleksandros: "Buyrun:" (206) diyerek onları içeri alır; ve kendini iki sevgiliye şu cümlelerle tanıtır: "-Ben ismimi saklamak için yıllarca savaştım. Şimdiden sonra mı kendimi ortaya koyacağım? Şöhret beni esir etmişti, az kaldı boğulup öldürecekti; elinden kaçıncaya kadar az mücadele etmedim..." (206) Bu sözlerin devamında yapılan bir geriye dönüşle Baba'nın kimliğine kendisi tarafından açıklık getirilir. Doksan altı yaşında olan bu Baba'nın anlattıklarından, onun hayatında kendisine vefasızlık eden bir kadının bulunduğunu öğreniriz; O'nun inzivayı seçmeden önceki hayatı ile genç zabitin hayatları arasında bir benzerlik yakalarız.

Baba'nın hayata dair düşünceleri Mariya'yı etkiler; o da hayatını "-Ben, fâhişe Mariya Klerya'yım..eğer bu ilk sözüm seni tiksindirmediyse devâm edeyim." (202) cümlesi ile anlatmaya başlar. Bunun üzerine Baba, 'insan' kavramı ile ilgili düşüncelerini açıklar: "Ne olursan ol, bir insansın; yani yaradılışın en son basamağına yükselmiş bir mahlûk..ben, yalnız kendimi hor görmek hakkını hâizim, başkalarını değil.. Ben senin insanlığına hitâp ettim, başka cephelerinle alâkadar olmak benim vazîfem değildir." (202)

Zabitle kadın Baba'nın kulübesinden ayrılırlarken Mariya, kirli hayatına vedâ etmeye karar verir.

Mariya'daki kişilik değişmesinin verildiği ikinci bölümde, iki sevgili arasında şu konuşma geçer: "-Mariya, hatırlıyorsun değil mi, bu sabah giyinirken, bana, 'Muharebeye mi gidiyorsun?" diye sorduğun zaman, "Seni elimden almak isteyenlerle her zaman harbe hazırım." demiştim. Fakat çok yanlış düşünmüşüm. Meğer her rakibe kasdedilemiyormuş. .. İşte sevgilimi elimden alan Allah'a boyun eğiyorum." (212-213)

Üçüncü bölümde hikâye: "Akşam suları kararırken mâlikânesinin kapısına varan arabanın içinde, Mariya'nın âşıkı genç Romanos'u ölü buldular." (213) cümlesi ile biter.

İhtirasların tutsaklığından kurtulma mutluluğunu anlatan bu hikâyenin kahramanlarından olan Sepetçi'nin İnsan-ı Kâmil kişiliği bize "Dost" hikâyesindeki Zembilci'yi düşündürmektedir. Vak'a içinde yer alan baba, mürşit pozisyonunda

görünmektedir ki, Mariya, onun irşadıyla, kirli hayatına veda etmiştir. Zaten daha vak'anın başlangıcında bildiri yavaş yavaş filizlenmeye başlar; ve vak'a parçaları yazarın tezine uygun olarak gelişir. İstenilen hedefe ulaşıldıktan sonra da hikâye biter. Hedef, genç kadının gönlünde bir Allah sevgisi oluşturarak, onu kirli hayatından uzaklaştırmaktır. Böylece anlatılanların, tez, bildiri ve tema için var oldukları sonucuna ulaşılır.

Ünlü bir fahişenin bir mürşit vasıtasiyle yaşadığı hayata vedâ edişi hikâyenin konusunu oluşturur. Metnin tezi de bu konu ile ilgili görünmektedir.

Hikâyede işlenen tema, aşktır. Ne var ki aşk iki aşamalı olarak ele alınır. Bir fahişenin hayatı vasıtası ile aşkın aşamaları gösterilir. Burada beşerî aşktan Allah aşkına geçiş söz konusudur. Gerçekte beşerî aşkın rengi, genç zabit Romanos'un Mariya'ya duyduğu alâkada gösterilmiştir. Allah aşkı ise Mariya'nın vardığı son noktadır. Bu durumda hikâye tasavvufî bir mahiyet arzetmektedir. Vak'a ile verilmek istenen bildiri de bu yöndedir; bildiri Baba Aleksandros'un sözlerinde açıklığa kavuşur: "Gerçi bütün varlıklarımı terkettim her şeyi bıraktım: Fakat öyle bir gönül zevki buldum ki, bana terkettiklerimi bir nefes bile arattırmadı. Yoklukta bulduğum zevki bulamamıştım." (203)

Kronolojik olarak belirsizlik arzeden zaman, Bizans Dönemi'ne ait görünmektedir. Yaklaşık iki reel zaman yanında tasavvufî bir zamanla da karşılaşılır: "Her güzel şey, kendisini bozacak, harap edecek zamanı, zamanın keskin kılıcını, nâçar bir itaatle bekler." (201-202)

Anlatılanlar ise yaklaşık iki günlük bir zaman dilimini kapsar. Ama, iki "geriye dönüş"le Baba'nın ve kadının kişiliklerine açıklık getirilir. Vak'anın yaşandığı mevsim ilkbahardır. İlkbahar şartlarını aksettiren bir kır gezisi aracılığı ile mürşide ulaşılmıştır. Hikâyede manevî varlığı aksettiren Baba'nın manevî zenginlikleri diyalog tekniği ile anlatılır. Olay, Mariya ve Baba'nın arasında geçen diyalogla gelişir; Mariya'nın kirli hayatına veda etmesi ve zabitin ölümü ile de biter.

MEZARCI [7]

Adı geçen hikâye birbirinden yıldızla ayrılan üç bölümden oluşmuştur. Bu tabiî bölümlemenin ilkinde, olayın asıl kahramanı Mezarcı Abdi'nin hayat tarzı hakkında bilgi

---

7 BDM.c.III, S.55, 22 Kasım 1946.

verilir. İkinci bölümde dilenciliği kendilerine meslek edinmiş, aynı zamanda hırsız olan iki kız çocuğu arasında geçen bir kaptı-kaçtı olayı anlatılır. Üçüncü bölüm ise, Abdi ile, arkadaşının parasını alıp kaçan kız çocuğu arasında cereyan eden olayı ihtiva etmektedir. Şöyle ki, kızın, arkadaşından kaptığı parayı, bu defa da Abdi onun elinden alır. Hikâyenin bildirisi de bu noktada şekillenmektedir:

"Zalime karşı bir başka zalimle mücehhez olan hilkatın ne hayret verici bir dikkat ve teselsülle bu işi yaptığını: zavallı küçük zalim nereden bilsin ki, ona, hâkî bir meyille başı göğsüne düşmüş salhurdeler, ilim ve hüner iddiası ile yere göğe sığmayan bilgiçlerden kaç kişi vakıftı?"

Hâkim bakış açısı ile yazılmış bu küçük hikâyede anlatıcı, olayı ve şahısları bir göz gibi takip etmekte, durum hakkında yorumlar yapmaktadır.

Hikâyede anlatılan vak'a her zamana aittir, ama hiç bir zaman diliminde değildir. Kronolojik zaman belirlenmemiştir. Gramer bakımından geniş ve şimdiki zaman bir arada kullanılmıştır. Mevsim adları, Abdi'nin hayat tarzına işaret etmek içindir.

"Devamlı yağan yağmurlarla balçık halini almış kabristanda serviden serviye koşarak oynuyorlardı." ifadesi vak'a zamanının mevsim olarak sonbahar olduğunu göstermektedir.

Mekânın şartlarının verilmesi yukarıdaki cümlede de görüldüğü gibi, vak'anın mekânı, sık servili bir mezarlıktır? Burada yer alan dar ve kapalı mekân ise, Mezarcı Abdi'nin iki odalı evidir: "Bütün eğlencesi, evinin önündeki küçük bahçesidir. Mevsime göre, burada lâtin, yıldız, horoz ibiği yetiştirir; birkaç saksı ıtırla sardunya da bahçenin en mütena çiçeği olarak, yine kendi eliyle yapmış olduğu havuzun etrafında durur." satırları ile tanıtılan evin bahçesi Mezarcı Abdi'nin karakteri, yaşama tarzı ve mizacı hakkında aydınlatıcı bilgi verir. Olayın asıl mekânının mezarlık olduğu görülür. Olay burada başlar, yine burada biter.

Mekânla olay arasında bir uyum dikkat çekerken; Mekânla Abdi'nin mizacı arasında bir uyumsuzluk farkedilir: Bu uyumsuzluğu, insanın ve dünya nimetlerinin faniliğini hissettiren mezarlıkta, Abdi'nin paraya düşkünlüğü, doğurur.

Hikâyenin şahıs kadrosu bir üçgen oluşturur. Bu üçgen, Mezarcı Abdi ile, sürekli Abdi'nin evinden bir şeyler çalan iki dilenci kız çocuğundan ibarettir. Gerçekte, hikâyenin şahıs kadrosu içerisinde Mezarcı Abdi ile, arkadaşının elinden parasını alıp kaçan, diğerine göre daha büyücek olan kız çocuğunu dikkate almak gerekir.

Abdi, sert mizaçlı, paraya aşırı düşkün, insanlardan kaçan, yalnız yaşamayı seven bir kişidir; asık ve sert mizaçlı olduğu için hemen hemen hiç dostu yoktur; cimridir; bu yüzden

de evlenmeyi düşünmemiştir. O'nun bütün varlığı günden güne artan paralarıdır. Pek kimseye çatmadığı için de düşmanı yoktur. Ama iki defa evini soyan meçhul hırsızı, asla affetmek niyetinde değildir. Hatta bu hırsız onun rüyalarının kâbusu durumundadır. O, hırsızın, mezarlıkta dilencilik yapan iki küçük kız çocuğu olduğunu da sezmiş gibidir. Onları her görüşünde kovalar.

Benzeşen bu kız çocukları birlikte tanıtılırlar. Başlarında kirli birer yemeni, çamurlu bir suya batırılıp kurutulmuş hissini veren renksiz yırtık elbiseleri topuklarına kadar uzun iki cılız mahlûk... Ölüleri kendilerine ekmek kapısı intihab etmiş bu küçük mahlûklar, işte Abdi'yi çileden çıkaran iki kızdır."

Mezarcı ile karşılaşmaktan şiddetle korkan kızlarla Abdi arasında kızlar açısından korku, Mezarcı açısından ise, nefret ve düşmanlık vardır.

Çocuklar, okuyucunun karşısına bir oyuncu kimliği ile çıkarılırlar; onlar âdeta çifte kişiliklidirler; zamanlarını serviden serviye koşarak oynamakla geçiren kızlar, mezarlığa karşıdan bir ziyaretçinin geldiğini görünce hüviyet değiştirirler, o tabiî çocuksu halleri birden bire kaybolur: "Birden bire yüzlerine mağmum, hazin, muhtaç ve aciz birer nikab ini (verir)"

Çocukların maskeli kişilikleri tanıtılırken, dilencilik mesleğinin en çarpıcı özelliği de bir genel içerisinde verilir: "Bu maske değiştirme, sanatlarının en hassas ve mühim tarafı idi."

Çocuklardan büyüğünün olay içindeki fonksiyonu Mezarcı'nın karakterini ortaya çıkarmaya yardımcı olmasıdır. İlgili kız çocuğu, Abdi'nin karşısında zayıf, yaşıtlarına ise zalimdir.

Böylece Sâmiha Ayverdi, her zaman olduğu gibi, Mezarcı'da da küçük, günlük ve hayat tezahürlerinden metafizik bir düşünceye ulaşır. Hikâye, dünya üzerindeki bir noktalık mütevazı yekûnu olan arif ve hakim zümreye karşılık olayların arkasındaki gerçekleri göremiyenlerin sayısındaki çoğunluğa işaret edilerek bitirilir.

DÖRT KAPI [8]

Adı geçen hikâye, birbirinden yıldızla ayrılan üç bölümden oluşmuştur. Bu tabiî bölümlemenin ilki "durum"u vermektedir: Rüya halinde uyuyan, kumral, mütebessim, âşık

8 BDM. c.III, S.56, 20 Kasım 1946.

genç bir baş ve bu başı seyreden bir melek... Meleğin insanlarca meçhul varlığı, bilinen kavramlarla bilinir hale getirilir.

İkinci bölümde, meleğin odada bulunuş sebebi izah edilir; ruh-ceset ikilemi üzerinde durulur.

Üçüncü bölümde ise, aşkın karargahı olan ruhun uykudaki seyranı, yolculuğu, anlatılır. Hikâyenin adı da bu bölümde verilir. Burada, uykudaki adamın rüyasında, öte alemdeki -rüya alemindeki- dört kapıdan geçerek sevgiliye ulaşma hadisesi söz konusudur. Her defasında gerçekleşen vasıl, bu defa gerçekleşmemiş, dört kapının her birinin önünde duran sâfîler onun sevgiliye gitmesine izin vermemişlerdi. Gerçek de izin sevgiliden çıkmamıştır. Adama ait olan şu sözler onun ilgili durum karşısındaki yorum ve düşüncelerini açıklar: "Siz masumsunuz; gücenmiyorum, çünkü yüzüme çevrilen kanatlarınızda onun arzusunun kuvvetini görüyorum. Dudaklarınızın tekrarladığı hükümde gene onun bir oyunu gizli."

Klasik hikâye açısından değerlendirdiğimizde, fantazi hikâye türüne giren Dört Kapı, yazar anlatıcının okuyucuya naklettiği olağanüstü bir durumu ihtiva eder.

Bu hikâye genç bir adamın rüyalarındaki en gizli sırlarına vakıf bir bakış açısı ile yazılmıştır. Anlatıcı, kişinin rüyasına bir melek vasıtası ile vakıf olup, ilgili rüyayı okuyucuya aktarmaktadır. Hâkim bakış açısından yazılan hikâyede, bir an gelir, melekle anlatıcı özdeşleşirler. Anlatıcı: "Öyle ya insan nazarında melek de kimdir? Bahusus her tarafı sımsıkı kapalı bir odaya teklifsiz ve müşkülatsız sokulmak da ne demek? Bu türlü zan, ancak ibtidaî ve avami zihniyetleri bezeyen birbirinden gülünç iddialar değil miydi? sorularını sorarak, anlatıcılığı "Melek der ki" sözü ile meleğe devreder. Bu noktada melek kavramı gündeme getirilmiş olur Sonra da ruh ve ceset -beden- kavramlarına ulaşılır. Bu kavramlar, tasavvufî açıdan [9] hikâyenin birer ögesi durumuna getirilmişlerdir: Ruh ve cesetten oluşan insan uykuda iken ruhun seyrana çıkışı, metindeki asıl vak'ayı oluşturmaktadır. Bu seyran da, bedenin başında onu seyreden melek aracılığı ile anlatılmaktadır.

İtibarî metin açısından, hikâyedeki mekân bir yatak odasıdır. Sakin ve boş olarak tanıtılan bu odanın insan manzarasını ise, yorganının altında uyuyan genç bir adam oluşturmaktadır; manzarayı uykudaki kumral başı seyreden bir melek imajı tamamlar.

---

9 Tasavvuf ilmine dair KUŞEYRİ RİSALESİ, haz. Süleyman Uludağ, Dergah Yay. 2.bsk. 1981, İst. s.223-224

Böylece melek, hikâyeye fantastik bir unsur olarak girer. Öte yandan melek aynı zamanda dinî ve tasavvufî bir anlamla da yüklü görünmektedir. İlgili durum hikayenin amacına da uygun düşer. Meleğin odada bulunma sebebi: "... şu kesik kesik soluklarla uyuyan başın, büyük bir aşka yuva oluşundandı." melekte bilgi uyandıran aşkın vasfı ise şöyle tespit edilir: "Bu baş öyle ulvî bir aşka secde ederek yaratılmıştı ki başlangıcının ne tarihten evvelki zaman kaydetmiş, nihayetini ne kıyamet bitirecek eşsiz bir aşk. Belki ezel ve ebed ölçüleri de bu girift esrarlı ve sonsuz davanın sahih bir mebdei değildi." Sevgilinin vasıfları ise okuyucuya Tanrı'yı düşündürür: "Rüzgârı ateşe, gülü dikene, hayatı ölüme çeviren o, mutlak böyle istedi." sevgiliye ulaşmak için tutan dört sâffinin önünde bir hürmet vakfesinden sonra ulaşırdı."

Meleğin varlığı, hayâl ve tefekkürün özellikleri verilerek bilinir, tanınır ve kavranır bir duruma getirilmeye çalışılır:

"Ve bahusus ben, lâtif bir mevcudiyetin sahibiyim; tıpkı senin müfekkire kuvvetin gibi.. Sen nasıl düşünce ve hayal kuvvetlerini istediğin zaman ileriye doğru uzatıyor, bir anda kıt'adan kıt'aya sefer kılıyor, ne kapıları tutan bekçilere gözüküyor ne de kol gezen devriyelerden korkuyorsun."

Hangi hududu geçse de hiç bir sorgunun engeli yakana takılmıyor, hangi ülkede yaşasan örf ve nizama tabi tutulmuyorsun. Madem ki hayal ve tefekkürün kolunu bükecek yoktur, şu halde ben ki o sizde olan süflî meyillerden azade ve salim bir lâtifeyim, taşsız ve engelsiz yolun yolcusunun, çakıllı ve dikenli bir yolun yolcusundan daha seri yürüyeceği tabiî değil midir?"

Meleğin tanıtıldığı yukarıdaki satırlardan hareketle, hikâyenin yazılış sebebine ulaşabiliriz. Bu da Melek kavramının insanlara kavratılmasıdır.

Öte yandan Dört Kapı hikayesini oluşturan kimi kategorilerin tasavvufî açıdan değerlendirilmesi gerektiğine kaniyiz:

"Vakit" yani zaman, "içinde bulunulan haldir." [10] bu tanıma göre, hikâyedeki vakit, uykudur. Genç adam uykusunu her zaman vuslatla gerçekleştirmesine rağmen, bu defa vakti ona yâr olmamıştır. Dolayısıyla da onun vakti sevgiliden ayrı geçmiştir. Gerçekte vak'a zamanı bir rüya halini kapsayacak kadar kısadır. Vak'a zamanı anlatma zamanının içinde yerleştirilmiş görünmektedir. Genç adamın aynı rüya halini daha önceleri de yaşadığına işaret

---

10 a.g.e., s.180-182.

edilmesi, anlatma zamanını birazcık genişletmektedir.

Genç adamın vak'a içindeki fonksiyonu, Tanrı aşkına talip bir kişinin uyku halindeki görünümü ile rüyası hakkında bilgi aktarılmasıdır. Genç rüyâsında aşk halindedir; vasla doğru yol alırken; vuslat gerçekleşmez; o geriye dönüp yeniden aşk ve uyanıklık haline geçer. Meleğin tasvirine göre âşık, önce neş'e, sonra da teessür halini yaşamıştır:

"Gencin yüzündeki tebessüm ise mazrufun zarfa esrarlı temessülünün bir aksine ibaretti."

"... fakat artık uyku perdesi sıyrılan bu genç başta, büyük seyranından sürükleyip getirdiği ıstırap, haşyet ve vecdin, iki yeşil gözden yaş olup aktığını gördü."

Yukarıdaki ifâde de görüldüğü gibi, genç adam seyranından ıztırap, haşyet ve vecd ile geri dönmüştür; vaslın gerçekleşmemesinin sebebi her şeye vakıf olan melek tarafından da çözülemeyen bir "sır" olarak kalmıştır. Gencin, belirtilmeyen bir sebepten dolayı daha önce ulaştığı makam ile arasına bir perde çekilmiştir. Bu sırra da Hak'tan başkası vakıf değildir.

Hikâyede mekân: "Bir insanın içinde bulunduğu yerdir" * bu duruma göre genç, rüyasında aşk makamındadır.

Sonuçta diyebiliriz ki, Dört Kapı, hem dinî hem de tasavvufî nitelikler arzeden sembolik bir hikâyedir; bir dervişin rüyası anlatılmıştır.

ŞÖHRET DADI

Şöhret Dadı [12] adlı hikâye, bir roman kuruluşunu hatırlatacak mahiyettedir. Nitekim bu hikâye Son Menzil Romanı (1943) nın I. Bölüm / 44-52. sahifeleri arasında yer alan, fakat ana olayla fazla bağlantılı kılınmayan bir metin halkası şeklinde okuyucunun karşısına çıkarılmıştır; romandaki bu pasajın, sonradan bağımsız bir hikâye olarak yayımlanması, onun roman içinde bir metin halkası oluşturduğunu göstermektedir.

Hikâyede, Şöhdet Dadı ile, hizmetçilerden Şadan ve Nermin'in dışında kalanların isimleri değiştirilmiş; bir kahramanın da yalnızca varlığından söz edilmiştir. İlyas Bey'in damadı olan bu kahramanın hikâyede yer almaması yüzünden, onunla ilgili metin parçası dışarıda bırakılmıştır.

---

11 a.g.e., s.182.

12 BDM. c.II, s.56, 29 Kasım 1946.

Ayrıca kimi ibarelerin, kelimelerin atıldığı ya da başkaları ile yer değiştirdiği görülmektedir. Vak'a bakış açısı ve anlatıcı, zaman şahıslar ise olduğu gibi alınmıştır.*

Hikâyenin yıldızla ayrılmış olan iki bölümünden ilki, mekân kategorisine ayrılmış görünmektedir.

Önce Boğaziçi panoramik olarak öznel bir yaklaşımla ve genellemeler yapılarak tanıtılır. Bu tanıtılmada, mimarî bir bakış açısı ile estetik değerlendirmelere gidilir; dün bugüne taşınarak, mazi özlemi hissettirilir:

Şahıs olarak algılanan Boğaziçi yalılarının genel tanıtımı sırasında, projektörün İlyas Bey yalısına tutulduğu gözlemlenir. Çünkü hikâyedeki vak'anın geçeceği mekân burasıdır. İlyas Bey Yalısı'nı diğer yalılardan ayıran hususiyetlerin sayılması, yalı sakinleri hakkında bilgi verelip, onlar arasındaki ilişkilerin anlatılması, kısaca, yalı ve sakinleri ile ilgili tanıtma ve bilgiler, asıl kahraman Şöhret Dadı'nın kimliğine açıklık kazandırmak içindir.

Mekâna ait hususiyetlerin olay ve şahısların yapısına uygun düştüğü görülür. Olayın asıl kahramanı bir dadıdır. Bu dadının da, mutlaka bir konakta, bir yalıda yaşaması gerekir. Öte yandan vak'anın diğer kahramanı da konaktan konağa, yalıdan yalıya satılmış bir Çerkez halayıktır. Her iki kahramanın karşılaşmaları İlyas Bey yalısında gerçekleşir.

Bir figür olarak algılanan İlyas Bey yalısı, mânevî yönü ile şöyle tanıtılır:

"... tek tük kalmış olan bu yalılar, ne yapsak bize geçmiş devrin hikâyelerinden bir sahife bile ifşa etmez, ketumdurlar, mütehammil ve sakittirler."

İlyas Bey yalısının sakinleri ise, dünden bugüne gelerek tanıtılırlar. Adını aldığı şahsa ait olan yalı, İlyas Beyin ölümünden sonra, kızı Mediha'ya kalmıştır. Evli olan Mediha ise, mevsimin birkaç ayını kocası ve bir ana kadar sevdiği dadısı ve hizmetkârlarıyla beraber burada geçirir. "Fakat yirmi beş odalı yalı, yedi sekiz nüfusu geçmeyen bu ailenin varlığını duymaz bile".

Hikâyenin ikinci ve aynı zaman da son bölümü ise, tamamen Şöhret Dadı ile, vak'aya ayrıldığı görülür. Bu nokta asıl vak'adan önce, Dadı'nın kimliğine hizmet için anlatılan vak'aları, otuz iki, otuz üç sene öncesine ait olmak üzere şöyle sıralayabiliriz: İlyas Bey'in karısının ölümü; ve kızı Mediha'nın Şöhret Dadı'nın eline kalışı; İlyas Bey'in ölümü, Mediha'nın evliliği ve Şöhret'in Mediha'ya olan sevgisi yüzünden evlenmeyişi.

Şöhret Dadı Mediha'ya ana, evine kilit olmuştur; çevresindekilerle sevgiye dayanan

---

* Romanda adı Seniha olan şahıs, hikâyede Mediha olarak geçmektedir;

yoğun ve saygınlığı olan bir ilişki içerisindedir. O, çocukluğundan bu yana bir aile çevresinde bulunmakla beraber sosyal statü bakımından etrafındaki insanlardan farklıdır. Bu farklılık da, onun küçük bir kızken Kafkasya'dan getirilip satılmış bir esir oluşundan kaynaklanmaktadır. Nitekim hikâyenin vak'asını kuran da bu esaret temasıdır.

Dadı, insanlar arasında yalnızdır. Ondaki yalnızlık pskosunu biz, onun misafirle gevezelik etmek isteyişinden anlarız. Şöhret Dadı'nın mekânla ilişkisi onun kölelik pozisyonuna dayanır. Fakat güzelliği ve dirayeti sayesinde yalının yarım hanımefendisi olmuş, evin yetim kalan kızına analık etmiş bu sebeple de evlenme ihtiyacı bile duymamıştır.

Hikâyede vak'a, Şöhretin Kafkasya'dan küçük bir kız çocuğu iken getirilip, esir olarak satılışından otuz iki, otuz üç yıl sonrasına aittir. Vak'a, Osmanlı-Rus savaşında esir düşen iki Çerkez kız çocuğunun yıllar sonra karşılaşmaları ve bu karşılaşma sonrasında, geriye dönüp, dünü hatırlamalarıdır.

Şöhret'le misafir arasındaki ilişki diyebileceğimiz bu vak'a, beyin ölen odacısının yerine kendi oğlunu alması için Şöhret Dadı'ya rica için gelmiş olan bir ihtiyar kadının Dadı ile karşılaşması anında başlar. Yalıda her şeye hakim olan Şöhret Dadı, yaşı ve çocukluğundan bu yana hissettiği psikolojik yalnızlık gereği son zamanlarda biraz geveze olmuştur. Zaten asıl vak'a da onun şahsiyetine eklenen bu huy yüzünden gündeme gelir. O, eski arkadaşını, gevezelik yapmak isteyince bulmuştur:

"- Ay sen Çerkez misin?

- Evet. "sözleri bize vak'anın özünü vermektedir? Bu noktadan itibaren adını (Halimet/Teranadil) Son Menzil roma'nından öğrendiğimiz ihtiyar misafirle Şöhret Dadının konuşmaları müşterek geçmişlerinde odaklaşır:

"Şimdi onlar ırk birliği ve esaret çemberinden geçmiş iki hemderd olmak yakınlığı ile birbirlerine sokulmuş, hareketle konuşuyorlardı.

Serseri bir bulut parçası gibi süratle yerini değiştiren söz, döne dolaşa Kafkasyadan gelişlerine kadar uzadı. Misafir:

Ben ilk geldiğim zaman sadrazam Reşid paşalara satılmıştım. Dedi. Şöhret Dadı yeni bir heyecan hamlesiyle biraz daha canlanarak ihtiyar kadına sokuldu:

- Ben de kardeş, ben de evvelâ braya satıldım. Amma ben yılnız değildim; biz iki arkadaştık, sonra beni İlyas beyler aldılar. Arkadaşım orada kaldı; dünya güzeli bir kızdı, hanımefendi paşadan kıskanmış da sonra onu da satmış. O zaman bu zaman birbirimizi

kaybettik. Kimbilir belki de senin zamanında da orada idi." sözleri ile biten hikâyeyi biz, Son Menzil'den takip edecek olursak: hikâyede yalnızca sezdirilen durum, romanda açıklığa kavuşur. Misafir, Şöhret'in sözünü ettiği esaret arkadaşı Teranedil'dir.

Hikâyede yazar, olaya dışardan bakmaktadır. Burada anlatıcının, Yazar'ın kendisi olduğu görülür. Fakat bu yazar anlatıcı görevini iki kadının diyaloğuna kadar sürdürür sonra da bu görevi onlara devreder. Vak'a öncesi ve vak'a anında kullanılan anlatıcı yöntemi, hikâyeyi gerçekçi bir tabana oturtmuştur.

BULUT VE SÜMBÜL

Bulut ve Sümbül nesri, Sâmiha Ayverdi'nin Yaşayan Ölü romanında Muharrir Haydar Ekmel'in kalem denemelerinden biri olarak eserin terkibi içerisinde yer alır.

Bu metinde Yazar, romantik bir tavırla, kendi duygularının arkasından tabiata bakmakta, tabiat varlıklarını insan gibi değerlendirmektedir. Bu durumda, Yazar'ın teşhis ve intak sanatları doğrultusunda hareket ettiği görülür.

Hakim bakış açısından dikkatlere sunulan hikâyenin anlatıcısı Yazar'dır.

Zaman, kurak ve sıcak bir gün olarak belirtilirken; mekân, "metrûk bir bahçe" şeklinde tespit edilmiştir. Günün şartları ve atmosfer, peysaj tarzında gösterilmiştir: "Rüzgâr, toprağı ada ada parçalayan, doğrayan sıcak nefesini üflüyor. Gökte, günün hâr ve sâkin çehresini yer yer örten renkli bulutlar var; sanki güneş bu toplarda gizlenmiş, onların kendi olmuş.

İşte bu kümelerden bir küme, tıpkı, istikametini şaşırmış gemi gibi, yavaş yavaş ve mütecessiz giderken yolu metrûk bir bahçeye düştü.

Geniş ve boş tarhların ortasında mecâlsiz bir sümbül, susuz ve bitkin, zevâle erişenlerin nâçarlığı ile âciz ve harap, başı toprağa sarkmış bekliyordu." (61) Yukarıdaki cümlelerde de görüldüğü gibi bu peysaj içinde, bütün dikkatler bir damla suya muhtaç "sümbül" üzerine toplanmıştır. Vak'a, sümbül ile bulut arasındaki ilgiden kaynaklanmaktadır. Kötü bağışçı Bulut... Sümbül'e istediği bir damla suyu vermeden uzaklaşıp gitmiş, ve bu davranışı ile de Sümbül'ün ölümüne sebep olmuştur.

İlgili nesirde anlatılanlar, bir noktada "Üç Turunçlar" masalı ile benzerlik arzetmektedir: Temmuz sıcağında mecalsiz kalan sümbül'ün "Su" diye Bulut'a yakarışı, turunçlardan çıkan kızları çağrıştırır. Bulut; su bulamadığı için, iki kızın ölümüne sebep olan yolcuya benzer. Ne var ki "ölüme sebep oluş" her iki masalda da farklı düzeyde gerçekleşir.

Tabiat varlıkları,vak'a içinde, şahıs olarak kullanılmışlardır. Bu yönü ile metin, fabl türünde düşünülebilir. Fakat alışılmışın dışında olan bu fabl, şiire yatkın anlatım tarzı ve hayâl unsurunu ihtiva etmesi sebebiyle mensur şiir ya da fantezi olarak değerlendirilebilir.

Olayın kahramanı olan Sümbül'ün halihazırdan önceki durumu, yazar anlatıcı tarafında şu sözleri ile tanıtılır: "Ne sanatkârane nakışından, ne âteşin renginden bir eser, ne hayâtını devam ettirecek bir ümîdi kalmıştı.

O ki mevzûn kameti, teshir edici kokusu ile bir zamâne âfeti idi." (61/ Bu zamane âfetinin halihazırdaki durumu ise içler acısıdır: "Geniş ve boş tarhların ortasında mecâlsiz bir sümbül, susuz ve bitkin, zevâle erişenlerin nâçarlığı ile âciz ve harap, başı toprağa sarkmış bekliyordu." (61)

Bulut, olay içinde "kötü bağışçı" fonksiyonunu yüklenmiştir. Çünkü o, verebileceği şeyi, ihtiyacı olan Sümbül'den esirgemiştir. Bu sebeple de Bulut, gaddar ve acımasızdır. Bu durumda, Sümbül ile Bulut arasındaki ilişki negatiftir.

Görünürde, Bulut ve Sümbül nesri, fantastik konulu masal sınıfına girmektedir. Fakat konunun derinliğine inecek olursak, anlatılanlar tamamen doğrudur.

Masalda iki hareket vardır: Birinci hareket Sümbül'e aittir: Bunlar; Sümbül'ün Bulut'a yalvarışı, kokularını Bulut'a göndermesi ve ölümü. İkinci hareket Bulut'la ilgilidir: Bulut kahkaha atarak Sümbül'ün üzerinden geçip gider. Ölüm hadisesi Bulut'a bağlıdır. O, Sümbül'e su vermiş olsaydı, ölüm hadisesi olmayacaktı. Vak'a sonucuna göre, masalda "kötülük fonksiyonu" hakimdir.

Masalda okuyucuya iki şekilde bilgi verilmiştir: Yazar tarafından verilen bilgiler dolaylıdır. Sümbül'ün yakarışları ve Bulut'un kahkahaları da bir başka bilgi edinme şeklidir ki bu şekle "doğrudan bilgi verme" denilebilir.

Eksiklik objesi; masalda kahramanın hayatta kalabilmesi bu objeye bağlıdır. Bu eksiklik, Sümbül'ün görüntümü (portresi) ve yakarışlarla kendisini hissettirmektedir.

Aksiyon unsuru da Sümbül'ün hayatiyetini devam ettirebilmesi için suya büyük bir arzu duyması ile ilgilidir. Masaldaki aksiyon da bu noktada gelişmeye başlar: Sümbül yağmur yüklü bir bulutun kendisine yaklaştığını görmüştür. Ondan su alabilmek için, kokularını gönderir, vaatlarda bulunur.

BİR HAYAL

Adı geçen hikâye, Yaşayan Ölü romanında Ekmel Haydar'ın bir hikâye denemesi olarak yer almıştır.

Bu büyük hikâyede, Bizans Kralı Nikos'un ölümünden dokuz ay sonra sarayda cereyan eden bir vak'a anlatılır. Realiteden uzak gibi görünen bu vak'ayı, metnin dört bölümden oluşan tertibine göre şöyle özetleyebiliriz:

Birinci bölüm, Bizans sarayında bir ziyafet gecesine işaret eden sokaktaki iki kişinin konuşması ile başlar. Tebayı temsil eden bu iki kişi vasıtası ile, kralın karakteri ve yönetimi hakkında bilgi verilir. Bu duruma göre halk, sefalet ve yokluk içinde kıvranırken, saray bolluk ve sefalet ortamında yaşamaktadır.

İkinci bölümde yazar anlatıcı, Kral İshak Angelos'un doğum günü ziyafetini mekân ve insan kalabalığı ile birlikte vererek, mekânın şartlarını dikkatlere sunar: "Gerçekten saray, bu gün, Kral İshak Angelos'un doğum gününü tes'îd için, bir zevk mahşeri olmuştu. Salonları kaplayan konuşmalar, kahkahalar, raks tempoları, çoşkun bir âhenk hâlinde barışmış uyuşmuştu." (189) Bu arada Kral ve Kraliçe'nin kalabalık içerisindeki tavırları, fizikî ve ruhî portreleri de anlatılır. Kraliçe'nin tanıtımı şu cümlelerle yapılır: "O, sevgi de bilmez ve bilmek için istek de duymazdı. Tahakkuk ettikçe artan ihtiraslarını karşılayabilmek için, cömert bir kral hazinesi, ona herşeydi, ki işte bu herşeyi için o, üst üste iki kralı da, güzelliğinden örülmüş bir ağa düşürmüş ve hemen hemen rakipsiz mevkii, zekâsına refâkat eden kurnazlığı ile başlı başına bir saltanata sâhip olmuştu." (190)

Üçüncü bölümde anlatılanlar spritüalist bir çizgide verilir. Bölümün anlatıcısı yazar olmakla beraber, anlatılanların bakış açısı, ziyafet gecesinden dokuz ay önce ölen eski Kral Andro Nikos'a aittir. Öte dünyadaki hayatı hüsran olan Eski Kral, dünya hayatındaki sarayını özlemiştir.

Dördüncü bölümde, Andro Nikos'un ruhu, ölümünden beri ilk defa serbest kalarak gizlice Bizans sarayının kapısından süzülüp girer. Ziyafet salonu bu defa onun izlenimlerinden tanıtılır: O, şaşkındır; çünkü saray halkının ve sevgili kraliçesinin kendisini unuttuklarını farketmiştir; hatta, Kraliçe Teodora'nın yeni krala gösterdiği yakınlık karşısında, bedensiz bir varlık olduğunu unutup, öylesine kendinden geçer ki "Alçak alçak... bâri bana sen ihânet etmeseydin." (195) çığlığı ile kraliçeye hakaret eder; onun üstüne yürür. Durumu bir an sezer gibi olan kraliçe, birdenbire doğrularak ellerini yüzüne kapar korku ve

dehşetle: "Bir hayâl, bir hayâl" (195) diye bağırır. Böylece, hikâyeye adını veren söz grubunun mahiyeti de öğerenilmiş olur.

Neticede, eski sarayına umutla giren kralın ruhu, buradan düş kırıklığı ile ayrılır. Hikâye de eski kralın bu düş kırıklığını gösteren cümlelerle biter: "Bu adamlara, sevgilisini dehşete düşüren korkunç hayalinin savletini bile çok görerek, bir hayal sureti olan dünyadan çekilip gitti." (197) İlgili cümle, aynı zamanda, metnin bildirisini de verir: "Bir hayâl sureti olan dünyada" herşeyin geçici olduğu fikri söz konusudur. Bu durumda vak'a yazarın bildirisine hizmet için vardır.

Hikâyenin temasını ise, birbiriyle yakın ilişkide olan ihanet, menfaat, dostluk altında düşmanlık, vefasızlık gibi kavramlar oluşturur.

Tarihî bir anekdot niteliğinde olan bu masalımsı vak'ada, tarihî zaman, mekân ve şahıs isimleri ile anlatılanlara gerçek izlenimi verilmek istenmiştir. Yeni kral, kraliçe, eski kralın nedimi, sarayın baş teşrîfatçısı, tebadan iki kişi yanında fantastik bir öğe olan eski kralın ruhuna da yer veriliş, anlatılanların gerçekçi yönüne biraz gölge düşürmektedir. Aslında yazar, eski kralın ruhunu, bildirisini sunmak için, sözcü olarak kullanılmıştır. Böylece onun vasıtası ile de, okuyucusuna, dünya hayatının faniliğini göstermek istemiştir. Anlatılan vak'a, dinî ve tasavvufî bir özellik taşımaktadır: Bedenli insanla bedenini kaybetmiş ruh halindeki varlığın karşıtlığı söz konusudur. İnsanla ruh karşı karşıya getirilmiştir. Bu getirilişle de "var olan dünya gerçekleri değil öte dünyadır." fikrine ulaşılır.

Hikâyede vak'a zamanı Bizans Kralı İshak Angelos' un tahta geçişinden dokuz ay sonrasını kapsar; bu da üç-beş saatlik bir ziyafet süresidir. Anlatma zamanı ise, vak'a zamanın bir izdüşümü gibidir. Ne var ki, kısa bir geriye dönüşle eski Kral Andro Nikos (MÖ. 1185-1195) yönetimi kendi ruhunun dikkatlerinden birkaç, cümle ile özetlenip yorumlanır: "O saray ki taşını toprağını, keyfine göre yıllarca tasarruf etmiş, her köşesine canlı bir hâtıra takmış ve rakipsiz buyruğu ile, uzun zevk senelerini hep bu çatının altında geçirmişti." (191)

Böylece eski kralın öte dünyada yaşadığı cehennem hayatının sebebi de tespit edilmiş olur. Ayrıca yine eski kralın şuuru ve zihni devreye sokularak onun "revnâklı mazisi" birkaç çizgi ile yansıtılır: "O saray ki taşını toprağını, keyfine göre yıllarca tasarruf etmiş her bir köşesine canlı bir hâtıra takmış ve rakipsiz buyruğu ile, uzun zevk senelerini hep bu çatının altında geçirmişti." (191)

Öte yandan vak'a zamanı ile anlatma zamanı arasında geçen süre her iki kralın saltanat

yılları göz önüne alınacak olursa, günümüzden yaklaşık sekiz yüzyıl öncesine düşer. Fakat anlatılanlarla, verilmek istenen mesaj ve hikâyede işlenen temalar, bugün için de geçerliliğini korumaktadır.

Görülüyor ki, Bir Hayâl hikâyesinde zaman unsurundan bir atmosfer yaratmak için faydalanılmıştır. Vak'anın uzak geçmişte cereyan etmesi, hikâyenin masalımsı yönünü yoğunlaştırarak, okuyucu üzerinde daha bir yumuşak etki oluşturmuştur. Ayrıca "anlatma zamanı" ile "vak'a zamanı" arasındaki mesafe anlatılanların tarihî bir anekdot olduğunu da göstermektedir.

Eserin mekân kategorisinde birbirinden farklı iki yer vardır: İlki, üzerinde yaşadığımız dünya ve bu dünya üzerinde bulunan Bizans Sarayı; diğeri ise tamamen soyut olan eski kralın ruhunun dokuz ay kalıp hüsranı yaşadığı Cehennemdir. Soyut mekânla ilgili somut bilgilere yer verilmemiştir. Eserde bu dünya ile öte dünya bir karşılık oluşturmaktadır. Bu karşıtlık Yazar'ın vermek istediği bildiri ile ilgili görünmektedir.

ÜÇ TURUNÇLAR

Adı geçen masalın konusuna üç yönden yaklaşılabilir:

1. "Masal kategorisi"ne göre Üç Turunçlar'ın konusu tamamen olağanüstüdür.

2. "Kahramanın kişiliği"ne göre konu, tecrübesiz kahramanın büyülü objelere sahip olmasıdır.

3. "Motif"e göre, "Üç Turunçlar" bir motiftir; bu motif geliştirilerek konuya dönüştürülmüştür.*

Metin üç bölümdür. Birinci bölüm "döşeme" niteliğindedir; "Hatıralar unutulur, fakat kaybolmaz." (83) cümlesiyle başlar ve hâtıra kavramı tasavvufî açıdan yorumlanır. Bu

---

* "Üç Turunçlar" motifini Behçet Necatigil, aynı adı taşıyan bir radyo oyunu ile, bir şiirinde kullanmıştır. Oyunda ele alınan konu üç kız kardeşin hayatları ile ilgilidir. Zaten oyunun adı da "Üç Kız Kardeş"tir. Prodüktör, yazar ve rejisörden habersiz olarak, oyunda bazı değişiklikler yapmış; esas konu ile benzerlik gösteren bir masalı da oyuna almıştır. Böylece asıl konu bu masal ile pekiştirilmiş olur ve oyuna da "Üç Turunçlar" adı verilir. Ne var ki bu oyunda "Üç Turunçlar"a sahip olan bir şehzâdedir. ;

Üç Turunçlar şiirinde ise, Behçet Necatigil kendisini masaldaki şehzâdenin yerine koyarak, masalı yeni baştan yazar. Yasak, yasağın ihlali, yasağa uyma ve murada erme motifleri bu şiirde de aynıdır.

bölümün alt bölümünde, "Basit bir masal hatırlayışı ile, geniş bir tedî silsilesine geçtim ve esâs mevzûdan uzak istikâmetlere düştüm." (84) ifadesi Yazar'ın okuyucuya, çocukluğunda dinlediği bir masalı anlatacağını sezdirir ve anlatılacak masalın zamanına "Eski hâtıra yığınları arasında, altı yedi yaşında bir çocuk var. Ninesinin veya bir başka ihtiyarın dizinin dibinde oturmuş, masal dinliyor." (84) sözleriyle işaret edilip sonra da çocukla ihtiyar tablolaştırılır. İkinci bölümde masalın anlatımına geçilir. Masal bir başlangıç durumuna bağlı olarak gelişir ve biter. Bu başlangıç durumunda kahramanın fonksiyonları şöyle tespit edilebilir:

1. Tarif : Yasaklama.

   Sembol: Su başına vurmadan turunçları açmama.

2. Tarif : Yasağın ihlâli.

   Sembol: Su başına varmadan turunçlardan ikisinin soyulması.

3. Tarif : Kahramanın karar vermesi.

   Sembol: Kahraman üçüncü turuncu su başında açacaktır.

Masalda "üçleme" fenomeni vardı. "Üç turunç" hem detayla hem de fonksiyonla ilgilidir.

Masal kahramı bir yolcudur. Kahramanın yaşı, dış görünüşü ya da kendine has vasıflarından söz edilmemiştir. Yalnızca turunçlardan çıkan kızları arzu etmesi onun erkek olduğunu göstermektedir. Davranış biçiminden yolcunun tecrübesiz, sabırsız irade zaafı gösteren biri olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Neticeleri olumsuz çıkan ilk iki davranışından sonra tecrübe kazanan kahraman üçüncü davranışında olumlu neticeye ulaşır.

Masalda ikinci kahraman fantastik bir varlıktır. Bu "bağışçı"ya biz, "bağış perisi" ya da "akıl perisi" diyebiliriz; vak'a içinde bir defa görünür. O da yolcu ile karşılaşıp konuşup, dost olduktan sonra ona "Üç Turunç'u verdiği andır.

Masaldaki üçüncü varlık ise, "bağışçı"nın kahramana verdiği objedir. Onu şöyle formüle edebiliriz:

Yardımcı → büyülü vasıta → Üç Turunçlar → Bağışçı'nın kahrama verdiği obje

Büyülü obje kahramana doğrudan verilir. Bu veriliş tarzı, kahramanı sınama ve ödüllendirme özelliği taşır. Masal, sınamadan sonra kahramanı ödüllendirme ile sona erer. Masaldan sonrasını oluşturan üçüncü bölüm masaldan çıkarılan ders ile ilgilidir. Burada Yazar, masaldaki sembolleri günlük hayata taşıyarak yorumlamıştır. Şöyleki:

Su başı: Maksut pınarı; Yolcu: Biz insanlar; Turunçlar: Huzur ve hayır ilhâmları; Peri: Akıl yolu; Yol: Hayat yoludur.

HAYALDEN GERÇEĞE

"Kurgu hikâye" diyebileceğimiz ilgili nesri, metin halkalarına ayırarak özetlersek, ortaya şöyle bir tertip çıkar:

Durumun sergilendiği birinci metin halkasında, bütün bir sene çalışan, yorulan genç adamın gevşeme, dinlenme ihtiyacında olduğu anlatılır.

2.Mh.: Şehir hayatından bıkmış olan genç adamın kır hayatına özlemi hissettirilir;

3.Mh.: Delikanlı özlemini gerçekleştirecek maddî imkânlara sahip olmadığını farkeder;

4.Mh.: Ve muhayyilesinin çizdiği bir âleme göçüp gitmeye karar verir;

5.Mh.: Muhayyilesi onu nefti bir ormana götürür;

6.Mh.: Bu noktadan itibaren ana vak'ayı oluşturan çatışmalara başlar: Önce delikanlının, başını dayadığı ağaçtan inip çıkan kertenkeleler huzurunu kaçırır; sonra, çıplak ayaklarını derenin duru, berrak, ılık sularına daldırır ama, küçük siyah bir böcek bacağına yapışır; O, koyu gölgelikte uyumak ister. Sivrisineklerden, uçucu böceklerden teşekkül eden bir alay onun başını mihver seçerler, durmadan dönerler; tekrar dere kıyısına gider: "hayâlinin teleskopik kabiliyetiyle dere kıyısındaki küçük amipleri görür, konuşmalarına kulak verir: İçlerinden biraz fazlaca yaşamış olanı çevresindekilere "ne seller, nu tufanlar, ne kasırgalara şâhid olduğunu anlatmaktadır. Oysa, ömürleri yirmi dört saat bile olmayan bu hayvancıkların gördüğü felaket derenin meltemle bir karış ilerlemesidir." düşüncesiyle gülümseyen genç adam, insanların da kendilerinden büyük kuvvetlerin önünde nasıl gülünç duruma düştüklerini düşünür;

7.Mh.: Ve delikanlı, ormanda da, aradığı huzuru bulamadığını fark eder yine de umudunu kaybetmez. Bu sefer de, karşıdan bütün güzelliği ile çıplak bir kızın kendisine doğru koşuşunu görür ve kucaklaşırlar. Fakat bu anda kızın teni yere düşer, delikanlının kolları arasında yalnızca bir iskelet kalır. Genç adam korku ve dehşetle bağırarak geri çekilip, ormanda kaçmaya başlar.

Yukarıdaki özetten de anlaşıldığı gibi, Hayâlden Gerçeğe hikâyesi, bize, Servet-i Fünûn Edebiyatı'ndaki hayâl ve hakikat temasını çağrıştırırken, muhayyel mekân ile de yine Servet-i Fünûn sanatçılarının "Yeni Zelanda'da bir çiftlik", "Manisa'da bir çiftlik", "Ömr-i

Muhayyel; Ahmet Hâşim'in "O Belde", Peyami Sefâ'nın "Simenerya", Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Bir Yer" Hamid'in "Sahra"sını düşündürür.

Şehir hayatından bıkmış usanmış olan bir gencin muhayyilesinin çizdiği bir âlem hikâyenin mekânını teşkil eder. Bütünüyle peysaj özelliklerine sahip olan bu mahal "neftî bir orman"dır; ve genç adam, buraya ulaşan ilk insandır. Genç adamın muhayyilesinin kurup yarattığı el değmemiş, insan ayağı basmamış bu ıssız orman, ağaçlar, dere kenarı ve böcekleriyle bütünleşir de. Görünüşü ile estetik mekân etkisi uyandıran bu yer somut bir biçimde, metin halkalarında görüldüğü gibi şartları ile tasvir edilir: "Burası, ağaçların başbaşa verdiği neftî bir ormandı. Ozonlu ve mayhoş kokulu havasında insanın içini yıkayan bir hafiflik vardı. Delikanlı, toprağa sürülmüş yeşil boyaya benzeyen çimenlerin üstüne oturdu ve başını bir ağacın gövdesine dayadı. Gözleri kapalı, milyonlarca yapraktan sızan serin havayı derin derin kokladı." (65) İnsana huzur veren dış görünüşü ile, bu mahalde sürdürülen hayat tarzı arasındaki çatışma hayalci genci düş kırıklığına uğratır.

Hikâyede muhayyel zaman, reel zaman içine yerleştirilmiştir: "İşte, hayâlin kısacık yolundan süratle, insan ayağı basmamış bir ormana gidiverdi. Şimdi burada gezecek, sakin, rahat ve hiç bir sunîlikle örselenmiş, ezâsız, rahat bir gün geçirecekti." (65) ifâdesinde reel zaman "bir gün" olarak verilir. Oysaki delikanlı "O Belde" sinden memnun kalsa idi, belki de bu günü birkaç dakikada belki de birkaç saatte yaşayacaktı. Öte yandan anlatma zamanı ile, vak'a zamanını gösteren çizgilerin çakıştığı söylenebilir.

Yazar anlatıcı, vak'ayı, gencin bakış açısını kullanarak, onun dikkatlerinden sunmaktadır. Seçilen anlatıcı türü, Yazar'ın genç adamdan yana olduğunu, hattâ düşüncelerinde onunla özdeşleştiğini göstermektedir.

Hikâyenin şahıs kadrosu, insan olarak teklik arzetmektedir. Sâmiha Ayverdi, diğer hikâyelerinde de olduğu gibi buradaki şahısı da bir genel içerisinde tanıtmıştır. Bu şahıs, şehirde yaşayan insanı temsil etmektedir; onun bu temsilî kişiliğinde şehir hayatının izleri vardır; tek aradığı şey sessizlik ve huzurdur. Yalnız kalmak arzusundadır; belki bir sevgili ile bu yalnızlığını paylaşabilir de..

Harman hikâyesinde, çocuğu tabiatla özdeş kılan Yazar, bu hikâyesinde de genç adamı, "orjin"ine, yani "tabiat"a döndürmek istemiştir.

Son metin halkasında cereyan eden vak'a, hayâl ve hakikati en güzel şekilde gözler önüne getirmektedir. Ne var ki ilgili kavramlar günlük hayattaki anlamları ile değil, tasavvufî ya da metafizik anlamları ile kavratılmaya çalışılmıştır.

Hepimizin gerçek bildiği eşyanın, nesnenin kısaca varlığın görünen yüzü, bu hikâyede "hayâl" olarak idrak edilmiştir. Alâka çeken de hikâyedeki sembolik ifâdelerdir. Özellikle hayalin sonunda bir sanrıya dönüştüğü görülür. Fakat bu sanrıdaki kadın ile, konuşan amip birer semboldür. Kız dünya zevklerini, şehveti; amip ise, ölüm karşısındaki aczi ve trajik durumuna rağmen, büyüklük taslayan gurur ve bilgelik budalası bir insanı temsil etmektedir.

Sonuç olarak denilebilir ki, insan sonsuz bir muhayyile gücüne de sahip olsa, dünyâ hayatında mutlak huzuru hiçbir zaman bulamıyacaktır.

ONLAR KİMLERDİR

İlgili nesir; realiteden uzak görünen, masal havasında, egzotik küçük bir hikâyedir.

Hikâyenin konusunu; çölde bir yolcunun vehim, hayal ve hakikat arasında çalkalanan yolculuk macerası teşkil etmektedir.

Olay, çöl yolculuğu sırasında kervandan ayrı düşmüş bir gencin, gizil güçler tarafından yardım aldığına inanması ve vak'anın cereyan tarzı da bu inancı destekler olması ile ilgilidir.

Metin iki bölümden oluşmuştur: Birinci bölümde, çöl yolculuğu kendine has özellikleri ile anlatılmaktadır. Hikâyenin tematik gücü Mansur kervandan ayrı düşer ve çölde kaybolur. Bu kaybol_uş esnasında, kendisine meçhul varlıklar tarafından yardım edilerek bir su başına götürülür, doyasıya su içiriler; ve genç bir baygınlık nöbeti geçirir. Bu bölüm hem durumun sergilenişini hem de ana vak'ayı ihtiva eder; giriş ve gelişme niteliklerini taşır.

İkinci bölüm, baygınlığı geçiren gencin kendisine yardım edenlerden hiç bir iz göremediği halde, saçlarının, yüzünün halâ ıslak olduğunu farketmesi; durumu şaşkınlık göstermeden kabullenerek yeniden yola çıkışı ve kervanı ile karşılaşması şeklinde sıralanan metin halkalarını içine almaktadır. Gelişmenin ikinci merhalesi ve çözüm bu bölümdedir.

Hikâyede iletilmek istenen mesaj; Mansur'un baygınlıktan çıkıp da yine çölde tek başına kaldığını farketmesi anında, Yazar anlatıcı tarafından, fakat gencin dikkatlerinden sunulur: "Meçhuller içinde yaşayan insan yazık ki bu meçhullerin ve kendilerine hâkim olan kuvvetin kendilerine, kendilerinden daha yakın olduğunu bilmiyordu. Fakat halkın bu bilmemezliğinden Mansur'a ne gam vardı ki, o, etrafını kuşatan gaybın bu gizli kuvvetine inanıyor ve her bilgisiz bir dudak gibi: Onlar kimlerdi? demiyor." (120)

Mekân, bir çöl dekorudur. Egzotik nitelikli çöl, bilinen özellikleri ile tanıtılır: "Sıra sıra develer, kaynar çöllün nihâyetsiz genişliği içinde canlı bir hat kâh kıvrılarak, kân gerilerek uzayıp giden bu kâfile, daha beş gün beş gece aynı kum denizini yarıp geçecekti." (119)

Olağanüstü bir hadiseye sahne oluş, mekânın fonksiyonuna işaret eder. Çöl ve çöldeki yolculuk, kahramanın bakış açısından anlatılır. Kahraman mekân ve mekânın şartları ile kendi durumu arasında bir benzerlik yakaladığı için, anlatımda izlenimci bir tavır görünür. Şu cümleler, Mansur'un çöle, kendi duygularının arkasından baktığını belgeler: "Şu her biri birer güneş gibi yakıcı olan kum taneleri, şu nihâyeti gelmiyecekmiş kadar büyük ve uzun çöl, ona, kırk yıllık bir dost, bir âşina kadar mûnîs ve hemhâl görünüyordu. Onun da kalbinde yakıcı bir güneş, onun da gönlünde sonsuz bir genişlik yok muydu?" (118)

Çölde cereyan eden vak'anın zamanı "üç gün üç gece" söz grupu ile sınırlandırılmıştır. Mansur yolculuğa çıktıklarının ilk günü çömde kaybolmuş, kervanına kavuştuğunda da aradan "üç gün üç gece" geçmiştir. Fakat, asıl vak'a, yani gence gizil güçler tarafından su içirilmesi çok kısa zaman dilimini gerektirmektedir. Bu vak'anın dışında Mansur'un "üç gün üç geceyi" baygınlık içinde geçirdiği sonucu çıkmaktadır. Hikâyenin başında verilen "beş gün beş gece" ifâdesi yolculuğun süresini verir. Anlatılanlar yolculuğun ilk üç günü ile ilgili görünmektedir. Zaten gencin kafileye ikinci defa katılması ile hikâye de sona erer.

Hikâye, Mansur'un macerasıdır. Mansur, çöl yolculuğunda, kervan seyahatinin acemesi olarak tanıtılır. Bu gencin, çölü algılayışından âşık olduğu anlaşılmaktadır. Ne var ki, aşkının objesi, nitelikleri bilinmez. "Aşk Mucizedir" hikâyesinde karşılaştığımız bir motifin benzeri ile bu metinde de karşılaşırız: Bu "seven insanın yardım alması" motifidir. Mansur bu yardımı "Onlar" dediği fantastik güçlerden almış görünmektedir.

"Onlar" kahramanın ifâdesiyle: "Etrafında kendisine yardım etmiş olan bir kuvvet(tir)" (120) Bu kuvvet gence, büyük bir kalabalığın birbirine karışan sesleri ve bu seslerden birinin "-Burada bir garip var, onu iskaa ediniz." sözü ile varlığını hissettirir. Bu noktada gence nasıl yardım edildiğine dair bilgiyi, okuyucuya, yazar anlatıcı verir: "Mansur'u aldılar bir su başına götürdüler, ağzına bir çeşmeye dayadılar. İçti, içti..suya batmış bir sünger gibi bütün mesameleri su fışkırıncaya kadar içti. Belki daha içecekti; fakat kuvvetlerinin iflâsını ilân eden bir ihtilâl içinde, başı çeşmenin yalağına düşerek bayıldı." (119)

Mansur'un birlikte yolculuk ettiği kâfile, vak'a içinde iki defa görünür. Mansur yolculuğunun ilk gününde kervanın uzağına düşer, kaybolur. Sonra da "onlar" dediği ikinci

bir kâfileyi yalnızca ses olarak algılar. Bilinen baygınlık hadisesinden sonra gencin kendi kâfilesiyle yeniden karşılaşmasını Yazar, şu cümlelerle gösterir:

"Bir yelpaze gibi içini serinleten zevkle yürürken, adımları birdenbire sıklaştı. İlerde, çok ilerde bir kâfile konuklamıştı. Mansur şimdi hedefe atılan bir ok gibi onlara doğru koşuyordu. Sanki aralarındaki mesafe büzülmüş birbirlerine pek çabuk yaklaşmışlardı. Kafiledekiler onu görmüşler hayretle bağrışıyorlardı:

- İşte, işte .. kaybolan genç geliyor.

- Delikanlı .. bize nasıl yetiştin.. üç gün üç gece nerelerdeydin?

Seni artık öldü sandık.

Mansur, kendisini kuşatan yolcuların birer sorgu çengeli gibi üstüne takılan bakışları arasında, esrârını söylemekten korkan bir insan gibi sıkışıp kalmıştı." (120)

"Durum"dan da anlaşıldığı üzere metinde iki kâfile vardır; biri reel olan, diğeri ise reel olmayandır.

Vak'ayı yazar anlatıcı sunmaktadır. "Yavaş yavaş yerinden kalktı.. Artık konuşmuyordu da..gönlündeki sarhoş edici zevk, bu çöllerde ona sanki binek olmuş, hiç yorgunluk duymadan yürüyordu." (120) ifâdesi ise, bu anlatıcının her şeyi bilen bir pozisyonda olduğunu gösterir.

MANALARIN DOĞUŞU

Çocukluk hâturalarından hareketle düşünceye ulaşılan Mânâların Doğuşu adlı bu küçük nesir parçasının tasavvufî bir muhtevası vardır. Bu muhtevaya açıklık getirebilmemiz için, öncelikle, metindeki mekân üzerinde durmamız gerekmektedir.

"Çok eskiden büyük annemle arasıra Vezneciler'deki muhallebiciye giderdik" cümlesinde adı söylenen hâtıra mekânı çocuk için bir değer ifâde etmektedir. Sözü edilen değer de muhallebicinin tefriş tarzında aranmalıdır. On onbir yaşlarındaki bir çocuğun dikkatleriyle anlatılan mekânın duvarlarını dolduran çeşit çeşit, renk renk yazılar, manzaralar arasında özellikle de çocuğun dikkatini çeken iki şey vardır. Bunlardan biri, Çocuk Sâmiha Ayverdi'nin, intibaını yirmi iki yıl öncesinden bugüne taşıdığı bir levhada yazılı olan:

"Kim olur zor ile maksûduna rehyâb-ı zafer,

Gelir elbet başına ne ise hükm-i kader.." (16) beyitidir. Bu beyit vasıtası ile kader ve mana kavramları yorumlanır. Hâtıranın mesajı da buradadır. Ne var ki bu yorumlayışta ve

hatıraların anlatılışında otuz üç yaşın duygu ve kapasitesi vardır. Nitekim Yazar: "Size bir çocukluk hatıramdan söylemek için işe başlamışken, o çocukluk senelerinin üstünden yirmi iki yıl zam görmüş duygulardan yani bugünün hislerinden söylemeye başladım." (17) cümlesi ile bunu ifâde etmektedir. Ayrıca bu cümle ile anlatıcı ve bakış açısının da verildiği görülmekte ve çocukluk hâtırası yetişkinlik dikkatleriyle sunulmaktadır.

Çocuğun, mekânda dikkatini çeken diğer bir şey, kâğıthane safalarını canlandıran bir manzaradır.Bu manzarada yüzünü göstermeyen feraceli kadın simasını çocuk, annesinin yüzü olarak tasavvur eder. Ve annesini kadın güzelliğinin en mükemmel örneği şeklinde algılar.

Bu noktadan itibaren dış ve iç güzellik kavramları gündeme getirilir. Bu kavramları, kader ve mana kavramları ile birlikte düşünecek olursak metnin mesajını da öğrenmiş oluruz. Tasavvufî olan bu mesaj bir takım sembollerle anlatılır. Ruh ve beden güzelliği Sâmiha Ayverdi'nin annesi sembolü ile şu cümlelerde yorumlanır: "Annemin şimdi vîrân olan güzelliği altından meydana çıkan ruhunun güzel çehresi diyor ki ona zeval ve gurub yoktur. Çünkü o, bizzatihî güzellik neşredicidir. Belki o, güzelliğin kandisidir." (18)

İlgili cümlelerde de görüldüğü gibi mesaj, dış güzellik ile iç güzelliğin mukayesesi sonucu: "İç güzelliğinin, yani ruh güzelliğinin asıl oluşudur." Mesajdan hareketle mana kavramına açıklık getiren "Mânâlar gizli değildir, onları bilmeyen insanlardır." temasına ulaşılmaktadır.

Metindeki zaman, düne aittir, fakat dünde olanlar halihazıra taşınıp, günün dikkatleri ile verilmektedir. On bir yaş dilimindeki şahsiyeti ile Yazar ve büyük annesi mekânın insan manzarasını ve metnin şahıs kardosunu oluştururlarken, annenin de, itibari dünyada soyut ve aynı zaman da sembol bir kişi olarak yaşatıldığı görülür.

Mânâların Doğuşu'nda, Sâmiha Ayverdi'nin hem çocukluk hem de yetişkinlik dönemindeki karakter yapısının bazı özelliklerini yakalar; "duygularını etrafına sızdırmayan çocuğun" zevk ve düşünce dünyasını öğreniriz.

Mânâların Doğuşu, çocukluğunda arayış içerisinde olan, yetişkinliğinde ise manaya eren, mânevî güzelliğe ulaşan bir ruhun saf yalın itiraf ve açıklamalarıdır.

HARMAN

Bu üç sahifelik dinî ve psikolojik mülahazada şahıslar bir genel içinde incelenmiştir. Bu genel içinde incelenen ise, gerek kentte gerekse taşrada-köyde yaşayan bütün çocuklardır.

Yalnız bu genel Necmiye adı altında özelleştirilmiştir. Ne var ki biz, çocukluğunu anan genç kız Necmiye'nin dikkat ve hatıralarında Yazar'ı buluruz. Hoca ise, İnsan-ı Kâmil'i temsil etmektedir. Her iki şahıs da mücerret fikrin ifâdesi için birer semboldürler.

Harman, arada, bir yıldızla ayrılan iki bölümden oluşmuştur. "Yapmacıksız, sâde, işlenmiş çocuk hisleri tabiata ne kadar yakındır. Onlar bu eski cedlerine büyüklerden daha alâkalı, daha sokulgandırlar." (5-58) cümlesi ile başlatılan birinci bölümde, çocuk psikolojisi ile ilgili tespit ve yorumlar sunularak, çocuk ruhunun dünyayı algılayışı, hoşlandığı oyunları verilmiştir. Ve bu veriliş sırasında birbirine zıt gibi görünen, köy çocuğu ile, kent çocuğunun bir müşterekte birleşmeleri gösterilmiştir: "Bir köylü çocuğu için tabiî zevkler ne kadar kıymetli ise, şehirde, medeniyet şartları ortasında yetişmiş bir çocuk için de aynı derecede kıymetlidir. Hangi medeni sınıfın çocuğu vardır ki, çamurla yapacağı bir fırını, bebeklerine, şimendiferlerine tercih etmesin?" (58) cümlesinde gösterilen müşterek, metnin mesajına yöneliktir; çocuğun, plastik, yapay, olanla, tabiî, doğal, olan arasındaki tercihi tabiî oladan yanadır. Sunî olay şeyler, ne kadar güzel olurlarsa olsunlar, hiçbir zaman tabiî olanın yerini tutmazlar.

Birinci bölümdeki dikkat ve tahliller, ikinci bölümde, pekiştirilip, doğrulanmıştır. Bu bölümde, bir avukatın küçük kızı olan Necmiye'nin çocukluk zevkleri, oyunları anlatılmış, sonra da, genç kızlık çağında, geçmişle bağlantılı kılınarak, kendisi ile hocası arasında geçen bir konuşma vasıtası ile "mesaj" açıklanmıştır. Bilinç altına tatlı bir yolculukla çocukluğun bir hayatına ait intibaları gündeme getirilirken türün imkânlarından bir sapma müşahade ederiz. Çünkü gaye bir hikâye yazmak değil, mesajın bildirilmesidir. Pastoral nitelikli "Harman" dinî mülahazasında, "hayatın geçiciliği ve bir avuç toprağın insanın temel yapısı olduğu" fikri tasavvufî ve dinî düşüncelerle zenginleştirilerek iletilir. Neticede insanın ulaşması gereken merhâleye işaret edilir. Bu merhâle de hayatın manasına ulaşmaktır.

Bu noktadan itibâren, hoca ile talebesi arasındaki konuşmayı takip edelim: "Bir kere de hocası ile karşı karşıya konuşurken bu büyük adam, yanındaki saksıdan bir avuç toprak alarak üstüne koymuş ve: "Bak Necmiye işte insanın başlangıcı ve sonu.. Bu ikisinin arasında süreceği kısacık ömrü, zaaflara, ihtiraslara tahsîs etmek reva mı?" demişti." (60)

Birinci bölümde zaman mevhumu söz konusu değildir. Çünkü açıklama yapılırken zamanın belirtilmesine lüzum kalmamıştır. İkinci bölümde ise zaman, yaz gününün son derece güneşli, güzel öğle vakitleridir. Ve bu vakitlerin küçük kız için değeri, evlerinin arkasındaki harman yerinde geçen zamandan kaynaklanır; bu dilimde anlatılanlar, çocukluk

dönemine ait olmakla beraber, ilerdeki yaşların bilgi ve tecrübesi ile beraber dikkatlere sunulur. (59) İlgili sunuştan da anlaşılacağı gibi mekân bir harman yeridir. Harman yeri bir çocuk için bütün güzellikleri üzerinde toplamış ve onun zevk alacağı herşeyi içine almıştır.

Sonuçta denilebilir ki, hatıra niteliği taşıyan Harman adlı nesirde anlatılanlar ve hoca ile talebesi arasında geçen küçük konuşma, düne aittir.

KOMŞUM

"Komşum" başlığı ile muhtevası verilen nesirde, Sâmiha Ayverdi, çocukluk hatıralarında iz bırakan bir vak'ayı bugüne taşır. Sonra da bunu benzeri bir başka vak'a ile birlikte değerlendirir.

İlgili metin, üç bölümden oluşmuştur: Birinci bölümde çocuk psikolojisi tahlil edilir. Yazar bu tahlilde kendi çocukluğunun psikolojisini yorumlar. Bu duruma göre, çocuk ruhunun en dikkat çeken yönü de: "Şurada burada dolaşıp dururken bir intibâ kapması (dır)" (175)

İkinci alt bölümde de çocuğun "intibâ kapma özelliği"nden hareketle, bir çocukluk hâtırası anlatılır: "Geçen gün bir tedâî ile ruhumun bu bin bir sathının birinde gizlenip kalmış bir hâtıra tazelendi." (175) cümlesi, anlatılacakların hem vak'a hem de anlatma zamanına işaret eder. Anlatılan hâtıra, günlük hayat tezahürlerinden biridir. Hâtıranın mekân tablosu iki ev ile şekillenir: Karşı karşıya olan bu evlerin bakışık iki odası tanıtılır. Birinci oda, yalnızca bir gözetleme noktası fonksiyonunu yüklenmiştir. Anlatıcı Ben yani çocuk yazar, bu odada kameraman ve anlatıcı durumundadır. Ben, karşı odada gördüklerini gösterip, yorumlar yaparak anlatır. Bu odanın mensup olduğu ev, imkânı ifade eder.

İkinci mekân "Komşum" denilen evin ön cepheden görülen odasıdır. Komşunun odası, realist bir tavırla, sakinlerinin sosyo-ekonomik düzeylerini verecek şekilde tasvir edilir: "Evin ön cephesinde olan odanın eşyasını ezbere bilirdim. Hattâ babamın masal söylediği geceler, kendi kendime bu eşyâların bir insan ihtiyacına kifayetsizliğini düşünerek, ısınmak için kırmızı bakır mangalın, oturmak için, -katı olduğuna şüphe etmediğim- köşe minderinin, kaba ve çiğ renklerle dokunmuş yırtık kilimin, hele geceleri odayı hemen hiç aydınlatmayan, o küçük petrol lâmbasının ne kadar kifayetsiz ve zevksiz olduklarını düşünürdüm." (175) Maddî imkânsızlığın yaşandığı bu evin sakinleri de: "bir ihtiyar karı koca, ve tek oğullarıyla bir gelin iki de küçük torun (dur)" (175) Onların aralarında, evdeki

düzeni, ahengi vurgulayan bir iş bölümü vardır. Meselâ: "Her sabah erkekler işe gidince, kaynana pencereleri açar ve sardunya saksılarını sular." (176) Gözetleyici çocuk için komşu, bir değer ifâde etmektedir. Çünkü, evin sakinleri ve yaşadıkları yer, âile saadetinin bir simgesi olarak idrâk edilir.

Üçüncü bölüm, komşudaki bir eksikliğin farkına varılması ile başlatılır. Ben, komşunun odasında büyükanneyi birkaç gün göremez. Bu yokluğun altıncı sabahında, evin kapısı önüne gelen tabut teneşir, ihtiyarın ölümünü haber verir.

Büyükannenin ölümünden birkaç gün sonra çocuk bir süre kendisine yasaklanan her zamanki gözetleme odasına giderek, ihtiyarın saksunyalarına bakar; onların halâ pembe, diri ve canlı olduklarını görür. Oysa ki o, çiçeklerin kederden solmuş, yapraklarını dökmüş göreceğini zannetmektedir; bu durumu, bir diğer vak'a ile birlikte değerlendirerek çocuksu bir öfkeye kapılır, şaşırır: Çiçek, başka bir elle de sulanınca hayatta kalabilmekte, doğar doğmaz annesi ölen bir çocuk da kendi başına hayatını sürdürmektedir.

Hatırlanan bu vak'a, Yazar'ı anlatma zamanında birtakım düşüncelere götürür. Bu noktada ben'in iki bakış açısına sahip olduğu görülür. İlki, çocukluğun, vak'aları değerlendirirken kapıldığı öfke ve şaşkınlık dolu bakış açısı, diğeri ise, vak'adan çıkarılacak dersi veren yetişkinlik döneminin bakış açısıdır ki, geçmişte tanık olunan vak'alar bugünün düşünme kapasitesi ile tahlil edilmektedir. Metnin mesajını da bu tahlil verir: "Bizi şimdi de hiddet ve isyana sevkeden bir çok hâdiseler var ki, çocuğun tabiat kanûnlarını bilmeyişi gibi, hilkatın daha derin sırlarına olan vukufsuzluğumuzdan ileri geldiği'ne kadar âşikâr değil mi? (178)

ELLE TUTULMAYAN

İlgili nesir, mektup tarzında yazılmış, musahabe havasında felsefî mülahazasıdır.

Sevgiliye hitaben yazılan bu mektupta, sevgi kavramı vasıta kılınarak, madde ve mana kavramlarına tasavvufî açıdan yorum getirilmektedir.

Metnin anlatıcısı "ben", ifâde tarzı ise mensur şiir özelliği taşımaktadır.

Mektup iki bölüm halinde yazılmıştır. İlk bölümde, "Sevgi nerede?" sorusundan hareketle sevginin yeri araştırılırken, varlık ve yokluk kavramlarına ulaşılır; ve bu kavramlar mana kavramı ile birlikte tasavvufî açıdan şu şekilde tanımlanır: "Her ne ki görülür, o var değildir; varlık gösterici bir yokluktur. Her ne ki görülmez o, yokluk perdesi ile gizlenmiş

bir varlıktır. İşte asıl vücûdu olanlar bunlardır.

"... yaradılışı şekil ve can veren mânâ için, ölmek, dirilmek yoktur."

İkinci bölümde varlık ve mana kavramları birlikte düşünülür. Ve kavramların açıklanışında soyuttan somuta doğru bir yol izlenir: Vazodaki çiçek, varlık, yani madde; onun kokusu ise ruh, yani mana olarak idrak edilir. Böylece Yazar, görünen gerçekten hareketle, görünmeyen gerçeğe ulaşır. Bu durumda "Elle Tutulmayan" mananın karşılığı olmaktadır. Başlık metnin muhtevasını aksettirmektedir.

MÜTEAHHİD HİKMET BEY

"Beyrut, Duhur Şüveyr Kusuf Oteli No: 14

Dostum." (170) diye başlayan mektup, müsahabe havasında yazılmış felsefî bir mülahazadır. Yazıldığı mekân İstanbul'dur. Yazar anlatıcı İstanbul'un güzelliklerini, dostuna anlatırken, asıl konunun insan problemi olduğu görülür. İnsanın manası araştırılırken hilkatın zıtlıkları üzerinde durulur: "Hilkat, zıddı zıddına karşı çıkarmakla, yaradılış kanunlarına muvâzene vermiş. Binâenaleyh benim, hattâ senin için hoş olmayan bir şey, bir başkası için lüzumlu ve faydalı oluyor. Benim nefret ettiğim bir şeye, bir başkası dört elle sarılıyor." (172-173)

Mektuptaki tasavvufî havanın yanında, millî bir duyuş tarzının varlığını da hissediriz. Bu duyuş tarzını şu cümlelerde yakalamak mümkün: "Oturmuş da bana Lübnan Dağları'nın tepesinden cevâhirler saçıyorsun ..... Sen, doğup büyüdüğün İstanbul'u pek çok hemşerilerin gibi tanımamak illetine mübtelâsın. Bu şehrin yedi tepesini bilmekle, onu bilmiş olamazsın. Adımlarını aç, biraz da etrafını dolaş; Sinan'ın ayaklarının gezdiği ve dehâsının eserler bıraktığı toprakları hiç dolaştın mı? İşte Kemerburgaz'ın meşhur İğri Kemeri. İşte günün tekniği ile alay eder gibi baştan bir başa uzayıp giden Büyükçekmece Köprüsü. ..." (170-171)

Metnin muhtevasında görülen bir başka yön de, "düşünmek ve hissetmek zevkinin" "zevk yekûnu" arasında ön plana alınmış olmasıdır ki, Yazar'ın vermek istediği mesaj da bu seçimle ilgilidir.

BİR MEKTUP

"Sevgiliye sevenin çağrısı" diyebileceğimiz bu mektup, mensur şiire yatkın bir ifade ile kaleme alınmıştır.

"Süratle akan bir pınarı, el ayasiyle tıkayıp durdurmak mümkün müdür? Hayır değil mi?

"Artık mektup yazmayayım demek de benim için aynı muhal emir. Yazmak istemiyorum; fakat direnmemle alay eder gibi bütün hıziyle akan sözlerimin sağa sola savrulmasına da had çekemiyorum." (214) ibaresi, "Bir Mektup"un bilinç-akımı yöntemi ile yazıldığını göstermektedir.

Çok yakın bir "geriye dönüş"le : "Dün akşam odamıza çıktım?" (214) cümlesinde ifadesini bulan bir hâtıraya işaret edilir. Anlatıcı ben, yani seven ben, mâşukuna olan duygularını itiraf etmektedir. O, "ben"nin yaradılış sebebini: "Ben ki seni görmek, seni söylemek için yaradıldım, gözlerimde senden başka mevcud için nur, dudaklarımda seni anmaktan başka kudret kalmadı. Seni anarım, zîra, yer, gök, ay, güneş senin vücûdundandır." (215) satırları ile yorumlar. Ne var ki bütün bunlar söylenecekler için bir giriş mahiyetindedir. Mektubu yazdıran asıl sebep ikinci bölümün kapsamını oluşturmaktadır. Bu da: "Sevgilim ben yanlış bir harekette bulundum." (215) cümlesinde açıklanır. Neticede bu küçük mektubun, sevgiliden özür dilemek için yazıldığını öğreniriz.

"Halbuki gözün görebilmesi için araya bir mesafe girmesi lâzımdır; hiç bir göz, kendisi ile temas hâlinde olan bir varlığı göremez. Bu şedîd kurbiyet de, ziyâde uzaklık gibi, bir nevi hicabdır." (216) ifadesi de bize, Batmayan Gün romanındaki İrfan Paşa'nın özlü sözlerini düşündürür.

Mektup vasıta edilerek hayâl ve hakikat kavramları üzerinde durulur. Bu kavramlar sevgili ile özdeşleştirilir: "...hayâl de nedir? Bu sensin.. cihanda tek hakîkat yalnız sensin.." (216)

Son bölüm, girişle bağlantılı kılınarak şu cümle ile başlatılır: "Az kaldı söylemeyi unutuyordum. Odamıza sevdiğin çiçeklerden koydum.. onları sensiz koklamaya kıyamıyorum." (216) Ve bu bölüm, âşıkın mâşukuna olan özlemi ve onu çağırışı çevresinde vücut bulur.

Metnin temasını oluşturan âşıkâne duygulardan hareketle, Yazar'ın vermek istediği mesaja ulaşılır: "Bana kendine gelir gibi gelirsin.. Benim senden başka vücûdum mu var ki

seni oraya çağırıyorum? Madem ki ortada senden başka var yok, o halde bu dâvet ikilikten başka nedir?" (216) cümlelerinde görüldüğü gibi bu mesaj, aşkın tasavvufî açıdan değerlendirilişidir.

KIRILACAK PUT

"Sevgiliye, sevenin duygularını, hallerini açıklaması" diyebileceğimiz bu metin, mensur şiire yatkın bir ifade ile kaleme alınmıştır. "sana söyliyeceklerimi bir türlü yazmaya karar veremiyorum. Biraz daha bende dursun, biraz daha içimin yangınıyla ısınsın.. diyorum" (108) sözleriyle başlayan Kırılacak Put, bir aşk muktubu niteliği taşımaktadır.

Metnin son paragrafı diğerlerinden iki satır aralığı ile ayrılmıştır. Bu durum da mektubun iki bölümden oluştuğuna işaret etmektedir. Gerçekte mektup türü vasıta kılınarak, her zaman olduğu gibi, yine Yazar, kâinatı, aşkı, tasavvufî bir açıdan yorumlayıp, değerlendirmektedir.

Önce sevenin ruh hali anlatılır. Metne adını veren "Kırılacak Put" ifâdesinin orjini şu sözlerde anlamını bulur: "... bazen zaman olur ki, beni sana iten sürükleyen her şeyden hoşlanırım: Yazmak, söylemek, düşünmek hattâ o zamanlarımda, göz yaşı bile bir zevktir." (108)

Sonra da "yazmak, söylemek, düşünmek ve göz yaşı dökmek" fiilleri birer put, kırılacak, ateşe atılacak, birer sanem olarak adlandırılır. Bu noktada "âlem", tasavvufî açıdan değerlendirilerek, sevenle sevilen arasında var gibi görünen her şey bir "serab" diye algılanıp, yorumlanır.

Neticede, yani son bölümde, kâinatın yalnızca "Vücûd-i Mutlak" ile dolu olduğu fikrine ulaşılır. Böylece, aşıkane duygulardan hareketle, mesaja varılmış olmaktadır.

GİDELİM

Sevenin sevgiliye mesajı olan bu küçük metin, mensur şiir tarzında yazılmıştır. "Ben"in duyguları anlatılırken araya temaya uygun düşen -yazarın ifâdesi ile- bir "masal" yerleştirilmiştir. Bu durumda sevenin duyguları bu masal için bir çerçeve oluşturmakta, masalda anlatılanlarla "ben"in ifadeleri birbirini tamamlamaktadır. İlgili durum metnin yazma tekniğine yönelik görünmektedir.

Gidelim'de kişiler isimsizdir: Ben, sevgilim, hükümdar ve gözde diye geçerler; bu da onların bir genel içerisinde verildiklerini gösterir.

Metin iki bölümden oluşmuştur. İlkinde: "Niçin her küçük hâdiseye dargınlık çeşnisi veriyorsun?" (167) cümlesindeki durum vesile edilerek sevgiye dair duygu ve düşünceler açıklanır.

İkinci bölümde: "Bu masalı sana söyleyeceğim; tıpkı bir çocuk ruhunun mâsum sâde ve katışıksız hünersizliğiyle:" (168) ifadesi giriş yapılarak masalın anlatımına başlanır.

Masala giriş alışıla gelmiş düzeydedir: "Vaktiyle hükümdârın birinin zevcelerinden başka bir de gözdesi varmış..." (168) cümlesinde adları geçen hükümdarla gözdesinin bir gün araları açılır; gözdesine: "-Artık seni istemiyorum, saraydan çık, en sevdiğin şeyi alarak uzaklaş." (168) diyerek kadının kendisinden uzaklaşmasını ister. Kıvrak bir zekâya sahip olan gözde, "en sevdiğin şey" ifadesinin kavramından hareketle küçük bir entrik düşünür: Hükümdarın mûtad şerbetini ezen ve götüren hademenin yanına sokularak, şerbeti bizzat hazırlar ve muayyen saatte içeri yollar. Sonra, şerbet vasıtası ile derin bir uykuya dalan hükümdarı hamlacıların da yardımları ile köşklü saltanat kayığına naklederek ay ışığında denize açılırlar. Bir süre sonra gözdesinin kucağında gözlerini açan hükümdarın şaşkınlığı karşısında kadın kıvrak zekâsının oyununu sürdürerek: "Evet arzularınızın her ikisini de yerine getirdim. Hem saraydan çıktım, hem de sevdiğim şeyi beraberime aldım." (169) sözleriyle davranışının sebebini akla uygun bir şekilde açıklanmış ve ikisi birlikte tekrar saraya dönmüşler.

Masalın bitiminde yeniden ben'in duygularına yer verilirken; metnin 'aşk' temasına bağlı olarak bildiri de açıklık kazanır: seven ve sevilenin özdeşleştiğini anlatan düşüncelerle anlatılanlar son bulur. Hikâyeye adını veren sözle de burada karşılaşırız: "Kendimi bulamadığım zamanlarda seni bulurum, kendimi bulduğum zamanlarımda ise yegâne hissettiğim varlık gene sensin.

Şu halde nereye gitsem, nereye kaçsam seni de beraberimde götürmüş olyacağım. Râzı isen gidelim, ne sabâhı, ne gecesi, ne ayı, ne güneşi olan bir aşk dünyâsına doğru durmayalım gidelim." (169)

SARHOŞ

Sarhoş nesri, "Ben"in kendisiyle sohbeti, ya da bir çeşit deneme türü içinde felsefi

düşünceler, olarak değerlendirilebilir.

Bu düşüncelerin konusu, zevki düşünmek olan insanın, insan zevk, alem, hayat kavramları üzerinde akıl yürütmesi ve kendi mizacına uygun olarak da dış dünyada şiir olan şeyleri arayışıdır.

Metin, üçer yıldızla birbirinden ayrılan giriş dahil dört ara bölümden oluşmuştur.

Birinci bölüm "Avunmak" benim için mânâsını kaybetmiş bir kelime" (68) cümlesi ile başlar. Ben anlatıcı ve aynı zamanda olayın kahramanı olan Halit, avunma kavramı üzerinde dururken, "Düşünmek semtine işâret eden istikamete yüz(ünü) döndür(ür)" (69)

İkinci ara bölümde ise ben, Ağustos nihayetinde :

"Bade der cuşîş gedâ-yı cûş mâst

Çerh der gerdiş gedâ-yı Hûş mâst." (69) beyitinde anlatım bulan, dudaksız kadehsiz gelen zevki aramaya koyulur.

Üçüncü ara bölüm, mânevî zevki aramaya karar veren insanın, dış dünyâda şiiri arayışı ve buluşudur ki, şiir olarak algılanan şey: düşkün bir kadın portresidir. Kadının portresi, gösterme ve tasvire felsefî düşünceler katılarak, izlenimci bir çizgide anlatılır:

"İşte meselâ şu karşıdan gelen ihtiyar kadın, bir miknatıs kuvvetiyle beni kendine çekiyor.

Devrilmiş bir küpü andıran yuvarlak sırtının üstünde büyük bir çalıçırpı demeti var. Koyu çividle mâvileşmiş tülbend başörtüsünün meydanda bırakıldığı sahtiyanlaşmış, ten ve deri evsafını kaybetmiş yüzünde, çabuk çabuk birbirine kavuşarak büyüyen ter taneleri yuvarlanıyor. Havanın sıcağına rağmen üstünde, belinden bir kuşakla bağlanmış dikişli ve uzun bir hırka var. Vücûdunun ileri doğru sarkmış yukarı kısmına mebned olmak için elinde kalın bir sopa tutuyor. Başından beline kadar olan vücûdunun üst yarısı bu mesnedden kuvvet almasa düşüverecek gibi.. Gittikçe aramızdaki mesafe azalıyor.. Sopayı tepesinden tutan eli, bu eğri büğrü ağaç dalının devâmına ne kadar da benziyor. Sanki bu bir el değil de, bir budaktan daha sert, daha kuru ve daha nesâtî görünen bir tokmak gibi." bu sözlerin devamında ben'in düşüncesi, bulduğu, yakaladığı şeyin şiir olduğuna kesin karar vermiştir: "Canlanmış bir kıvrık dala benzeyen bu köhne vücûd, yanımdan geçerken kendi kendime: Şu füsunlu tabiat köşesinin şiirini tamamlayan bir çizgi.. dedim." (70) Böylece insan portresi ben'in mekân olarak seçtiği peysajı tamamlar ve kadının görünümünden hareketle zevk ve elem kavramları üzerinde düşünülür.

Son ara bölümün muhtevası ise, ben'in içkiden sarhoş olmuş arkadaşları ile

karşılaşması ve onlardan Ahmet adlı arkadaşı ile "hayattan zevk alma" konusunda küçük bir tartışmaya girişi teşkil eder. Bu tartışma sırasında da ben, arkadaşına: "Kış geceleri kar fırtınalarının, pencereleri sarsan taşkın hiddeti sırasında, sokaktan geçen bozacının rüzgârla kaçıp gelen boğuk ve uzak sesinin sıcak odalarda dinlenmesini (72) Şiir olarak açıklarken, aldığı cevap: "Biz içtik, sen sarhoş oldun galiba" (72) ifâdesidir.

Bu durumda, metnin şahıs kadrosunda görünen ben, arkadaşlar ve Ahmet birbirinden farklı hayat görüşüne sahiptirler. Ben, düşünceden sarhoş olan bir mizacı aksettiren, arkadaşlar ve onlardan biri olan Ahmet ise maddî zevklerin arkasına düşmüş kimseleri temsil etmektedirler.

Sonuç olarak diyebiliriz ki bu müsahabede insan problemi ele alınmış, içkinin verdiği hissiz bir neşe seli etrafında avunma yolu ile, düşünce semtine giden yol, karşı karşıya getirilmiştir.

Öte yandan, anlatıcı ben, olanları bir sıra takip ederek anında anlattığı için vak'a zamanı ile anlatma zamanı birbirleriyle çakışmaktadır.

YÜZÜMÜN KARASI

"Ben bir heykeltraşım; şöhretli gizli bir şebeke gibi bütün san'at âlemine kol salmış meşhur bir heykeltraş. Bu şöhreti taclandıran hadise de, son eserim, sevgilimin heykelidir." (179) cümleleri ile başlayan bu küçük muhasebede, bir heykeltraşın, "Sanat mı, aşk mı?" sorusuyla ifade edebileceğimiz iç çatışması anlatılır.

Bir san'atçının mizacını veren metin tek bölüm olarak düzenlenmiştir. Sanatçı: "Şunu söylemek istiyorum ki, üstüme bütün dikkat, gıbta ve hayretleri toplamış olan bu eser, benim yüz karamdır." (179) dediği modeli sevgilisi olan bir heykel üzerinde çalışmaktadır. Alberto adlı bu heykeltraş, gücünü aşkından aldığı bir şevkle eserini meydana getirmiştir. Bu noktada "ben"in itiraflarını takip edelim: "Ellerimde sevgilimin aşkından tedârik edilmiş bir malzeme, benliğimde gene onun sevdasından iktibas edilmiş sonsuz bir enerji bulunuyordu." (180)

Hikayede, sevilen adsızdır. Ondan yalnızca "sevgili" diye söz edilir. Bu sebeple de sevgili kavramı bir genel içinde verilir: "O bir cihandır; başlı başına bir aşk dünyâsı.." (180) Ne var ki Alberto'nun heykeline ruh kazandıran bu sevgili, eserin bir kolunu beğenmemiştir. Sanatçı da trajedisini bu noktada yaşar. Çünkü: "Keşke de heykel, gülünç derecede acemice

ve hâtalı olsaydı da, sevgilimin gelişigüzel bir talebine, sanat kaygusuna tercih etmeseydim." (181) cümlesinde de görüldüğü gibi heykeltraş, sanatını sevgilisinin isteğine tercih etmiştir. Bu arada vakaya uygun düşen çok kısa bir hikâye de anlatılır. Bu, sevgilisine gücenen bir âşığın hikayesidir.

Sanatçının psikolojisini veren Yüzümün Karası'nda aşkın iki türü birden işlenmiştir. Bunlar, sanat aşkı ve karşı cinse duyulan aşktır; sanat aşkı diğerine tercih edilmiş görünmektedir.

Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi

8927

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

BANIÇİÇEK KIRZIOĞLU

SÂMİHA AYVERDİ

HAYATI - ESERLERİ

II. CİLT

DOKTORA TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. ŞERİF AKTAŞ

ERZURUM - 1990

T. C.
Yükseköğretim Kurulu

II. CİLT

ROMANLARI

AŞK BUDUR

I.1. ROMANIN KİMLİĞİ

AŞK BUDUR*, 1938, İstanbul, Maarifet Basımevi, 271 S.

"Eserin Kimliği" problemini ilgilendirdiği için hakkında yazılanları buraya almayı uygun buluyoruz. Ne var ki, Yazar'ın ilk eseri olan Aşk Budur romanı, aynı dönemde yazdığı diğer eserleriyle birlikte düşünülmüştür.

1. "BİR KADIN MUHARRİR"[1] başlıklı yazısında Necip Fâzıl Kısakürek şöyle demektedir:

"Mabette Bir Gece, Ateş Ağacı, Batmayan Gün, Aşk Buymuş, Yaşayan Ölü, İnsan ve Şeytan isimli, hikâye ve roman, birkaç kitabını gördüğüm bir kadın muharrirden bahsetmek isterim:

Sâmiha Ayverdi, maddî eşyânın bittiği, deri üstü hâdiselerin tükendiği ve zâhir ufuklarının sona erdiği noktaya bitişik âlemin serdengeçti bir meczûbudur."

2. Mehmet Behçet Yazar, Ayverdi'nin bu ilk eserini Batmayan Gün ile birlikte değerlendirir:

"Bayan Sâmiha Ayverdi, 1938 de "Aşk Budur", 1939 da "Batmıyan Gün", adlı iki romanını neşredince bu eserlerin mevzuu, tekniği ve hususile müellefin iç âlemine verdiği ehemmiyet ve ileriye sürdüğü mistik fikirler...bakımından derhal ilgi uyandırmış ve bilhassa yeni şöhretler halinde görünen bayan romancılar arasında hayatı telakki tarzı ve yaşayış,

---

* Eser, İst. Üniv., Kitap Sarayı, S. 69772'de kayıtlıdır.

1 bkz. bibl. KISAKÜREK N.F.

T. C.
Yükseköğretim Kurulu

muayyen düşünceler ve ifâde şekli gibi, biraz da bariz görünen bazı ayrı çizgileri ile bir şahsiyetin herhalde doğmakta olduğuna kanaat hasıl edilmiştir." [2]

3. N. Suner Pekin, Aşk Bu İmiş ve Yusufcuk'u birlikte yorumlamıştır:

" Ayverdi'nin ilk eserleri tamamiyle tasavvuf kültürü ile yazılmıştır. "Aşk Bu İmiş", ve "Yusufcuk" isimli kitapları mensur şiir sayılabilecek duygulu ve mecazlı nesirlerden teşekkül etmiştir." [3]

4. Prof. Sabahattin Zaim'in Türkiye Millî Kültür Vakfı'nın Sâmiha Ayverdi'ye sunduğu "Türk Millî Kültü'ne Hizmet Şeref Armağanı" dolayısıyla 7 Nisan Cumartesi günü yaptığı konuşmasında, Yazar'ın Aşk Budur romanı hakkındaki görüşlerini diğer eserlerini de göz önüne alarak tespit etmiştir:

"Edebiyat dünyasına 1938'de neşrettiği "Aşk Budur" romanıyla giren Sâmiha Ayverdi'nin ilk eserleri roman, hikâye ve mensur şiir dalındadır. (Sâmiha Ayverdi 1938, 271 s.) Batmayan Gün (1939, 295 s..2. bas. 1977, 254 S.) Mâbedde bir Gece (1940, 159, s., 2. bas., 1976, 216 s.) Ateş Ağacı (1941, 160, s.) Yaşayan Ölü (1942, 216 s.), İnsan ve Şeytan (1942, 267 s.), Son Menzil (1943, 208 s.) isimli eserlerinde klâsik İslâm tasavvufu geleneğini devam ettirmiştir. Bu kitaplarında yazar, eski edebiyat ve kültür hayatımızda ehemmiyetli bir yeri olan tasavvuf düşüncesini ve onun yaşanmış şekillerini Türk irfan hayatına yeniden kazandırmak istemiştir." [4]

Romanın bugüne kadar ikinci bir baskısı yapılmamıştır. Buna rağmen bazı yazarlar, Sâmiha Ayverdi'nin bu romanını "AŞK BUDUR", "Aşk bu imiş" ya da "Aşk Buymuş" şeklinde anmaktadırlar. Bu varyantlar nereden kaynaklanıyor? sorusunun cevabı öncelikle, romanın kapak düzeni ile ilgili görünmektedir. Eserin dış kapağında << AŞK BU İMİŞ >> adı yer alırken iç kapakta "AŞK BUDUR!" ibaresi yazılıdır; ve bu ibarenin altında da, "Tema"da sözünü ettiğimiz epigram vardır.

İlgili sorunun cevabını ikinci olarak da eserin bitiş cümlelerinde aramak yerinde olur:

"Aşkın bu canlı belâgatı genç adamın dudaklarını kat'i bir hükümle kımıldattı. İşte, *aşk bu imiş*, canını aşka vermekmiş, dedi." (271)

---

2 bkz. bibl. YAZAR, M.B.

3 bkz. bibl. PEKİN, N.S.

4 bkz. bibl. ZAİM, Prof.S.

I. 2. ÖZET

Saray Başhekimi Hamza, küçükken ana-babasını kaybeder; Hayre Hükümdarı III. Menzer'in Başmüsahib'i amcası Zeyyad'ın yanında kuzeni Meryem ile birlikte büyür. Bu birliktelik, Hamza'nın gönlünde karşılıksız bir aşkın doğmasına sebep teşkil eder. Sürdürülen yaşayış tarzı, Hamza ile Meryem'in her zaman bir arada görülmelerine vesile olur. Bir akşam Bizans Elçisi Markûs şerefine sarayda verilen ziyafette, Meryem'i gören Elçi, O'nu "eş" olarak hükümdardan ister. III. Menzer, bu evlilikten yana olmadığı için, Meryem'in Hamza ile, hafta içinde evleneceklerini açıklar. Ve hemen düğün hazırlıklarına başlanır. "Seven fakat sevilmeyen Hamza" ile "Gönülsüz Meryem" arasındaki çatışma, bu kararla trajik bir hal alırken; Hamza düğünün ertesi günü, Hükümdar'ın buyruğu ile, Fravun'u tedavi için Mısır'a gönderilir.

Bu yolculuk, gerilimin bir süre aynı düzeyde kalmasını sebep olursa da; Meryem'i kaybettiğini Hamza'ya sezdiren çölde gördüğü bir rüya bu gerilimi artırır. Rüya saplantısı ile günleri geçen Hamza, Fravun'u tedavi ederken; Ehramlar'da, Ömer adlı bir Hayreli esirle ünsiyet kurar, ve onu Hükümdara affettirir. Batınî konularda Hamza'yı irşad eden Ömer, yolda kendisine anlatılan rüyayı ancak mürşidi Hayreli Yusuf'un çözebileceğini söyler.

Hayre'ye dönen Hamza, araya dört aylık bir süre girmiş olmasına rağmen, Meryem'in kendisine karşı olan duygularının hiç değişmemiş olduğunu görünce, umutları kırılır, kederi artar.

Hamza ile Meryem, tanışmak için Yusuf'a giderler. Hamza, rüyasında sevgilisini elinden alan "el" ile duyduğu "ses" in Yusuf'a ait olduğunu farkeder. "Meryem'in sevgilisi Yusuf'dur." yargısına varır. Hamza-Meryem-Yusuf-Billi (Yusuf'un eşi) ve Ömer arasında bir dostluk kurulur, sohbetler edilir, mesirelere gidilir. Yusuf sohbetlere mürşit pozisyonunda katılıp, tasavvufî düşünceleri sergiler. Bu birlikte oluşlar, Meryem ile Yusuf arasında bir aşk alâkasının doğmasına sebep olur. Tanışma-konuşma-alâka duyma ve buluşma çemberi içinde sürüp giden bu ilişkiye Zeyyad müdahale etmek ister. Bu arada Yusuf, Meryem ile yalnız kalmama yollarını arar; tutumu Meryem'i incitir, şüpheye düşürür.

Hükümdar Yusuf'u saraya çağırtır. O'na Zeyyad'ın Medayin Emirliği'ni elde etmek için gizlice faaliyette bulunduğunu, bu sebeple O'nu görevinden uzaklaştırıp, kendisini bu işe getirmek istediğini bildirir. Yusuf, teklifi reddeder. Ve Zeyyad'ın affı karşılığında Yusuf'un

bir yıllığına Medayin'e gitmesi kararlaştırılır. Kararı Yusuf'tan duyan Hamza, bu gidişi "Meryem'den kaçış" olarak yorumlar; çöldeki rüyayı gerçekleştirmek için eve koşar. Sevgilisinin Hayre'den ayrılmak üzere olduğunu Hamza'dan duyan Meryem, bir çığlıkla ileri doğru atılır ve düşer. Beyaz giysiler içinde yerde yatan ölünün perişanlığı, Hamza'nın keder yüklü şaşkınlığı içinde söylediği "işte, aşk bu imiş, canını aşka vermekmiş" sözleri ile roman sona erer.

I.3. ROMANIN TERTİBİ

Sâmiha Ayverdi'nin bütün romanlarında genel tema olan "aşk"ın, "AŞK BUDUR" başlığı ile anlatılması, eserin muhteva yoğunluğuna ve önemine işaret etmektedir. Bu sebeple biz, ilgili romanın tertibini, *"metin halkaları"* * na ayırarak vereceğiz.Metni parçalayıp halkalara ayırma işinde, Yazar'ın yaptığı temel bölümlemeyi esas alıp, *metin halkaları* nın konularını da *söz grupları* ya da *konu başlıkları* şeklinde göstereceğiz.

Üç kısımdan oluşan Aşk Budur romanının I. Kısmı 9, II. Kısmı 13, III. Kısmı 34 metin halkasından meydana gelmiştir. Bu durumda çekirdek değerindeki vak'a parçaları, kısımların üç yıldızla işaretlenmiş alt bölümlerine göre şu şekilde sıralanmaktadır:

I. KISIM

1. (1-4) Metin halkası, Hayre Kabilesi'ni tanıtmaya ayrılmış; ilgili kabilenin geçmişi, genel özellikleri, halihazırdaki durumu tespit edilip, tanıtma ve sayma metodlarına göre, siyasî, iktisadî, içtimaî durumu verilmiştir. Sonra, bu kabileye, bir aşk çevresinde gelişecek olan inanç değişmesine sahne olacağı vazifesi, yüklenir. "Hayreliler Miladdan evvel hemen bütün Arabistan da olduğu gibi, güneşe puta taparlardı" (2) "çekirdek"i ile, romandaki vak'anın bir inanç etrafında gelişeceği sezdirilip; Hayre Sarayı'nın Bizans Elçisi Markûs'ün şerefine büyük bir resmî kabül hazırlığı içinde bulunduğu gösterilir.

2. (4-8) Hayre Hükümdarı Üçüncü Menzer'in Başhekimi Hamza'nın içinde bulunduğu dramatik durumun kendisinin ifâde ettiği: "Seven fakat sevilmeyen Hamza" anlam birliği ile tespit edilip, çatışmanın bir aşk çevresinde gerçekleşeceğinin sezdirilmesi.

3. (8-12) Hamza'nın geçmişinin birkaç cümle ile tespit edilip; Meryem'in tanıtılması ve bu iki şahsın birbirlerine göre konumlarının gösterilmesi; Meryem'in mizacı "Gönülsüz Meryem" sıfatı ile nitelendirilip, Meryem ile Hamza'nın hangi sebeplerle birarada oluşlarının açıklanması; Meryem'in Hamza'ya ve diğer erkeklere göre pozisyonlarının gösterilmesi; Meryem'in sırdaşının Gamze adlı bir cariye olduğunun açıklanması.

---

* Metin halkası: "Anlatma esasına bağlı edebî nevilerin hemen hepsinde metin karekterine haiz en küçük bütün, bir vaka parçası etrafında teşekkül eder. "Metin halkası" adını verebileceğimiz söz konusu parçalarda yine bir kaideye göre bir araya gelmesi neticesi itibarî metin teşekkül eder." AKTAŞ, Şerif: Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, s.44.

4. (12-22) Hükümdar, Marküs, Hamza ve Meryem'in ziyafetteki birliktelikleri; Meryem'in Hamza'nın dikkatini cariye Tebessüm'ün güzelliğine çekmek isteyişi; Meryem'in erkekler tarafından, Hamza'nın da kadınlar açısından algılanışlarının ifâde edilişi; Bizans Elçisi'nin Meryem'e hayranlığı.

5. (22-33) Hekim Hamza'nın buhranları: Meryem'e olan aşkında bir çıkış yolu arayışı, Meryem'den kaçmayı tasarlaması, fakat bunu gerçekleştiremeyişi; Meryem'e karşı kıskançlık duygularının uyanışı ve ilk şüphesi; genç kızın hayranlarından Heykeltraş Franklen'in henüz tamamlanmamış heykelini kırışı; Halid'in şiir kitabını parçalayışı gibi bir dizi vak'a ve Meryem ile Hamza arasındaki çatışmanın giderek boyut kazanması; Meryem'in hareketlerinin Hamza'da bir kişilik parçalanmasına sebep oluşu ve Meryem'in Hamza'ya karşı olan hislerini açıkca ortaya koyuşu.

6. (33-36) Üçüncü Menzer'in en güzel kızı Kamer'in, cariyesi Zübeyde ile konuşması; Kamer'in Hamza'ya olan aşkı ve Kamer'in düzmece hastalıkları için Hamza'yı çağırması.

7. (36-38) Marküs'ün kişiliği, Marküs'ün Meryem'i eş olarak hükümdardan isteyişi; hükümdarın kararı ile Meryem-Hamza evliliğinin gündeme getirilişi.

8. (38-52) Evlilik kararının hükümdar tarafından Zeyyad ve Hamza'ya duyurulması ve bu vesile ile Hamza'nın Meryem'e yönelik hatıralarına dalışı.

9. (52-53) Meryem ile Hamza'nın düğünü; yeni evliler arasındaki ilişkinin özelliği. Hamza'nın Fravun'u tedavi için Mısır'a yola çıkışının anlatıldığı I. Kısım'da Hamza ile Meryem'in mensubu oldukları muhit içinde hangi şartlarla bir arada büyüdükleri, kaderin hükmüne uyarak Hamza'nın Meryem'e kalbî alâka duyması ifâde edilir. Bu alâkanın tazyiki altında Hamza'nın vuslat istemesi, şüphe ve kıskançlıkları gösterilir. Vuslata mâni gibi görünen elçinin, Halid'in ve Akileus'un araya girişleri ve bunların iki kahraman üzerindeki tesirleri açıklanır. Hamza ile Meryem'e yardımcı olmak isteyen Hükümdar ve Gamze'nin faaliyetleri dikkatlere sunulur.

Sonuç olarak denilebilir ki: I.Kısım, Hamza-Meryem münasebetini sergilemektedir.

II. KISIM

Bu kısımda, Mısır'da geçirilen birbuçuk aylık zaman ve bu süre içerisinde Hamza'nın, esirlerden Ömer ile tanışması, onunla arkadaşlığı, dostluğu; sonuçta Ömer'i azat ettirip birlikte Hayra'ye dönüşleri anlatılmaktadır. II. Kısmın metin halkalarına ayrılışı da şöyledir:

1. (56-65) Çöl yolculuğu: Hamza'nın, Meryem'in yoluna koyduğu gülsuyu ile

serinlemeye çalışması; Hamza'nın Meryem'e olan özleminin taşması; ve ona mektup yazma arzusu ile avucuna koyduğu noktalar; geleceğin habercisi bir rüya görmesi.

2. (65-66) Meryem'i kaybettiğini sezdiren rüyanın Hamza'da fikr-i sabit haline gelişi ve buhranlarının anlatılması.

3. (66-73) Hayre'de, Meryem ile Gamze arasında geçen bir konuşma, Meryem'in Hamza ile olan evliliğini değerlendirişi; Hükümdar III. Menzer ile Meryem'in konuşması ve Hükümdar'ın Meryem'e olan zaafı ve zaafı yorumlayışı.

4. (73-77) Hamza'nın Gazne'de denize bakan bir odada, iç konuşmaları; rüyasının fikr-i sabiti; hastalara yardımı.

5. (77-80) Fravun'un iyileşmesi; Hamza'nın, kendisine sunulan cariyeyi kabul etmeyişi.

6. (80-94) Hamza'nın ehramlarda Ömer adlı bir esirle tanışması; aralarında batinî düşünceler üzerine konuşma. Hamza'nın beşerî aşkı ile Ömer'in ilâhî aşkının karşılaştırılması; Ömer'in ilâhî aşk üzerine bir îradı; Ömer'in esir düşüşünün hikâyesi ve Yusuf'tan söz açması; kendini irşad edenin Yusuf olduğunu bildirmesi.

7. (94-95) Hamza'nın, Fravun'dan Ömer'in azadını isteyişi ve bu isteğinin kabûl edilişi.

8. (94-99) Mensef Mabedi: Ömer'in ruhlar ile ilgili yorumları; Hamza'nın Meryem'e yönelik düşünce ve duyguları.

9. (99-104) Hamza ile Ömer'in Hayre'ye dönüş hazırlıkları.

10. (104-106) Mısır'dan Hayre'ye hareket.

11. (106-108) Hamza ile Ömer'in yolculuk sırasında konakladıkları bir menzilde konuşmaları; Ömer'in tasavvufî ve İslâmî hakikatleri açıklaması.

12. (108-109) Hamza'nın çölde gördüğü rüyayı Ömer'e anlatması ve yorumunun Yusuf'a bırakılması.

13. (109-112) Merkezî mekân Hayre'ye varış: Meryem'in Hamza'yı karşılaması ve aralarındaki ilişkinin hiç değişmemiş olması; Hamza'nın Meryem ile birlikte Yusuf'a gidişleri.

II. Kısım'da ilgimizi çeken, Hamza'nın Mısır'a gidiş ve dönüşüne, yani çöl yolculuğuna bir hayli yer ayrılmış olmasıdır. Yola çıkmak -sefere çıkmak- hadisesi hem mesnevilerde hem de halk hikâyelerinde vardır. Aynı motifi Sâmiha Ayverdi de kullanmıştır. Aradaki fark, anlatma farkıdır. Ki bu da Yazar'ın zevkini ortaya koymaktadır. Bu üslûp hadisesi de esere edebî olma özelliği kazandırmaktadır.

III. KISIM

Bu kısım, Hamza'nın Hayre'ye dönüp, eşi Meryem ile birlikte Yusuf ile tanışmaları çevresinde vücut bulmaktadır. I. ve II. Kısımlar'a nazaran muhtevası daha yoğun, metin halkası daha çoktur. Bu duruma göre metin halkaları:

1. (113-123) Hamza ve Meryem'in Yusuf'la tanışmaları; Hamza'nın rüyasında gördüğü el ile duyduğu sesin Yusuf'a ait olduğunu fark etmesi ve "Meryem'in sevgilisi Yusuf'tur" hükmüne varması; Kamer Sultan'ın ölümü.

2. (132-127) Yusuf'un âile, dost çevresi ve oturduğu mahallin ve mizacının tanıtılması.

3. (127-134) Meryem-Yusuf aşkının aksiyona dönüşmesi.

4. (134-136) Yusuf'un Ömer tarafından Meryem'e tanıtılması.

5. (136-140) Meryem'in Yusuf'a duyduğu alâkanın belirgin hale gelmesi; Meryem'in aşkının anlatım bulması.

6. (140-153) Meryem-Yusuf-Hamza ve Billi arasındaki alâkanın giderek güçlenmesi ve aralarındaki sohbetlere Yusuf'un mürşit pozisyonunda katılıp tasavvufî düşüncelerinin sergilenmesi.

7. (153-170) Meryem'de aşkın tezahürleri; Yusuf ile Billi arasındaki alâkanın zevce tarafından Meryem'e nakli; Yusuf'un çocukluk hatıraları; Ömer'in eşi Sude'nin kişiliğinin açıklığa kavuşturulması.

8. (170-172) Meryem'in Yusuf ile vuslatı düşünmesi.

9. (172-174) Meryem'in Yusuf'a koşuşu ve vuslat.

10.(174-175) Vuslat.

11.(175-188) Meryem'in babası Hükümdar'ın Müsahibi Zeyyad'ın Meryem-Hamza-Yusuf alakası menfi olarak yorumlayışı ve müdahalesi; Zeyyad'ın Yusuf'a düşmanlığı; Yusuf'un karakterini sergileyen "deve olayı"nın nakli ve yine Yusuf'u tanıtan bir dizi vak'a.

12. (188-191) Yusuf ile Hamza arasında Zeyyad üzerine konuşma; Yusuf'un çevresini irşada devamı.

13. (191-200) Meryem Yusuf beraberliği; Yusuf'un, "insan, ruh, mânâ, tabiat, ölüm" kavramları üzerinde irşadına devamı; Yusuf-Meryem alâkasının tasavvufî açıdan sebebi; Hamza ile Yusuf'un Meryem'e olan aşkları arasındaki farklılıkların açıklanması.

14. (200-203) Yusuf-Hamza konuşması; Yusuf'un "mânâ ve mânâ âlemi, sevgiliye gidiş sebebi" ne dair irşadlarına devamı.

15. (203-221) "Hüzûn ve sürûr, ruh, gurbet, ezel, aşk, mensur şiir" kavramlarında Yusuf'un irşada devamı.

16. (211-217) Yusuf ile Meryem'in Fırat kıyısında gezintileri; Yusuf'un "hal, mazi, yaşayan ölü," kavramları üzerinde irşadlarına devamı; Yusuf'un Meryem tarafından "aşk" olarak simgeleştirilmesi; öpüşme.

17. (217-230) Aynülkamer adlı mesireye Ümmül Bedr, Yusuf, Hamza ve Meryem'in gidişleri. Mesirede bedevilerin Yusuf'u yorumlayışları, Yusuf'un fiillerinin bedeviler tarafından anlatılması; Kahvecinin oğlu küçük Cafer ile ilgili iki vak'a, Allah inancı konusunda Yusuf'un irşada devamı ve bir kıssanın anlatılması.

18. (230-236) Meryem'in Yusuf'a gidişi ve Yusuf'un Meryem'den kaçışı; Ümmül Bedr ve Meryem konuşması.

19. (236-247) Aynülselam Mesiresi'ne gidiş; Meryem-Yusuf-Hamza'nın yoldaki konuşmaları; Yusuf'un aşk üzerine irşadları; Meryem'in aşktaki tekamülü.

20. (247-258) Hamza-Hükümdar konuşması; Yusuf'un saraya çağrılışı: Yusuf-Hükümdar konuşması; Hükümdar tarafından Yusuf'un düşmanları olduğunun kendisine bildirilmesi; Yusuf'un bir peygamber olduğunu sezdiren cümleler. Romanın var oluş sebebinin açıklanması. "Hayat, ölüm, put, Allah, tabiat "kavramları üzerine Yusuf'un irşada devamı; Hükümdarın, biri gizli kalan Yusuf'a iki teklifi: Zeyyad'ın halledilmek istenişi ve Yusuf'un bunu reddi.

21. (258-262) Yusuf-Hükümdar konuşmasının ertesi gün devamı: "cömertlik, aşk" konularında Yusuf'un Hükümdar'ı irşadı. Okuyucu için gizli kalan ikinci teklif ve Yusuf'un bu teklifi kabulü. Bu teklifin bir yolculuk olduğunu sezdiren cümleler.

22. (262-264) Yusuf-Meryem konuşması; yüzük olayı; Meryem'in ıztırabı.

23. (264-266) Hamza-Gamze konuşması; Hamza'nın Meryem'de gördüğü hüznün sebebini araştırması.

24. (266-271) Vak'anın kesişme noktası: Rüyanın cevabı; çözüm; Yusuf'un Hamza'ya, hükümdarın emri üzerine bir yıllığına Medayin'e gidiş haberi ile bir anda Meryem'in ölümü durumundaki perişanlık ve romanın adının verilmesi.

Son metin halkasında da görüldüğü gibi roman, Yusuf'un Hayre'den ayrılmak üzere yola çıkışı ve bu haberi duyan Meryem'in de, tasavvufî bir yorumla, beden kafesini, putunu, terkedip, ruh, mana, olarak Yusuf'a refakati ile sona ermektedir.

Bu kısımda, Meryem-Yusuf münasebeti mantıkî bir nizam çerçevesi içerisinde

anlatılırken, birbirlerine ilgi duyan tarafların halleri de belirtilir.

Tasavvuf etrafında teşekkül eden düşünce sistemi ve duyuş tarzısında aşkın yeri ve önemi her halükârda uzun uzun anlatılır. Bu durum Tanzimat romanında görülen vak'a harici bilgi veren sahifelerle mukayese edilebilir.

Üç kısım arasındaki münasebet ağı içerisinde vak'a parçalarının birbirleriyle bağlantıları bakımından ise şunlar söylenebilir: Her üç kısımda da Hamza vardır. Üçüncü kısımda vak'aya "hasım bir güç" olarak Meryem'in yanında Yusuf'da katılır. Böylece I. Kısım'da Meryem-Hamza ilişkisi; II. Kısım'da Hamza-Ömer ilişkisi; III. Kısım'da ise, Hamza-Meryem-Yusuf ilişkisi söz konusu olur.

Yusuf ile Ömer aynı zihniyetin temsilcisi durumundadırlar. Sonra bu zihniyete III. Menzer, Hamza ve Meryem de katılırlar.

Putperestlikle Allah'a inanma arasındaki çatışma eserin temelini teşkil eder, romanda anlatılan olaylar bu çatışma etrafında kümeleşir.

I.4. KONU

Aşk Budur romanın konusu, M.Ö. III. Menzer zamanında putperest Hayre Kavmi'nde yaşanan, idealize edilmiş bir aşk olayıdır. Allah inancının ve tasavvufi düşüncelerin verilmesinde aşk, bir vasıta olarak kullanılmıştır. Zaten eserde, görünüşte "seven fakat sevilmeyen Hamza" ile, "gönülsüz Meryem" in arasındaki ilişki üzerine kurulmuştur. Vak'a, iki genç arasında, Hamza açısında güçlü aşk ve ihtiras etrafında genişler ise de, aynı zaman da İslamiyet'in doğuşunu da vak'a planına aktarmaktadır.

I.5. TEMA

Roman'ın kapaktan sonraki sahifesinde ve hemen adının altında şu söz vardır:

"Aşk Uluhiyet abidesidir. Aşk insanın ve hilkat muammasının anahtarıdır. Var olan ancak aşktır, onsuz hayat yoktur." Romancı tarafından, özellikle seçilen bu epigram, metinde işlenen temaya dikkat çekmektedir.

İlgili sözün kime ait olduğu sorusuna Yazar: "Ben kime aitsem." cevabını vermişlerdir.*

Sâmiha Ayverdi, ideal bir okuyucu tipine göre eser verir. Yazar ile referant (kaynak-kültür) birliğinin sağlanabilmesi için, okuyucunun da tasavvufî bir duyuş tarzına aşına olması gerekmektedir. Beşerî aşkla tasavvufî aşkın çatıştığı bu romandaki *aşk* teması, romandan romana geçerken teferruatı ayıklanmış, ilk romandan son romana bir süzülme olmuştur.

Bu romanda beşerî aşkla tasavvufî aşk karşı karşıya getirilir. Yazar, bu temayı diğer romanlarında da işleyecektir.

---

* İlgili soru Kendileri'ne tarafımızdan yazılan bir mektupla sorulmuş; bu cevap, 11 Ocak 1989 tarihli mektupla alınmıştır.

I.6. ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI

Aşk Budur romanının anlatıcısı 3. şahıstır. Söz konusu anlatıcı, her şeyi bilen, gören, kişelerin üç dünyasında geçenleri sezen yönleri ile *ilahî* karakterlidir; romancının kendisidir. Bu yazar anlatıcı kimi zaman romanın içinde, kimi zaman da eser ile okuyucu arasında yer alır; okuyucuya batınî konularda bilgi verir.

Hakim bakış açısına sahip olan bu anlatıcı, sözcü olarak, Yusuf'u, Meryem'i ve Ömer'i kullanmaktadır. Yusuf, kavminin sevilen sayılan, büyüğün küçüğün, kadının erkeğin hayran olduğu mizacı, güzelliği, dinî ve mistik konulara vukufiyeti, isabetli rüya tefsirleri, hoş sohbetleri ve diğer kahramanlarla ilişkisi açısından; Meryem, beşerî nimetlere müstağnî görünüşü, erkekleri cezbeden fiziği, bir aşk fırtınası bekleyen gönlü ile; Ömer, Yusuf'un irşad ettiği bir mürşit kimliği ile sözcü olmaya uygun kişilerdir. Bu kişiler romanda Yazar adına konuşmakta; aşk, ölüm, seven, sevilen, "sevgiliye niçin gidilir?" hayat, doğum, tecerrüd, su, Allah, put, eser, gibi kavramları yine Yazar adına açıklayıp tahlil etmektedirler. Ancak bu görevleri yalnızca bu kişiler yerine getirmezler. Yazar anlatıcının doğrudan doğruya kendi kimliği ile araya girdiği gözlenmektedir. (58/60/47-48/21)

Böylece Yusuf-Meryem ve Ömer kendilerine yüklenen görevi adeta Yazar'la birlikte yerine getirirler. Bir dizi kavram hakkında yapılan açıklama ve yorumlar, romanı, dinî ve batınî bir kitap havasına büründürür. (88-89/251-254) bu sebepten, anlatıcı ile, Yusuf, Meryem ve Ömer'in bakış açıları arasında bir uyumun gerçekleştiği tespit edilebilir.

Seçilen bakış açısı, romanın tema ve konusuna uygunluk göstermektedir. Ancak aşkın hallerini aşama aşama anlatabilmek, kişiden kişiye gösterdiği değişiklikleri sergileyebilmek bu bakış açısı ile mümkündür. Öte yandan seçilen konu, Yusf u Zeleyha hikâyesinin Sâmiha Ayverdi'ce yorumu gibi görünmektedir. Bu sebeple, egzotik bir zaman ve mekândan kaynaklanan konu, orjini "Yusuf Kıssası" olduğundan, ilahî bakış açısına uygun düşmektedir. Bu anlatma tarzı ile dünün masalımsı aşkı günün şartlarına taşınmaktadır.

I.7. ZAMAN

Aşk Budur romanının hemen ilk sahifelerinde anlatılanlar, vak'a zamanını belirlememizi sağlar. İlgili bilgiler tarihî ve dinî bir zamanla çakışır. Bu zaman, MÖ. "bütün Arabistanda olduğu gibi güneşe, puta tapa"(n) Hayre Kavmi'nde III. Menzer zamanıdır" (2)

Hekimbaşı Hamza'nın Meryem'e olan aşkının alevlendiği saraydaki ziyafet gecesi (12/I.K./4. ab.) ile romanın sonunda sevgilisini Yusuf'a vermek isteyişi ve sevgilisinin âni ölümü vak'a zamanını belirleyen olaylardır.

Hamza 32 yaşında iken Meryem'e olan meyli dayanılmaz, gizlenemez bir hal almış, Hükümdar'ın buyruğu üzerine, Meryem ile zahiri bir evlilik yamıştır.

Üç haftayı kapsayan bu zaman dilimi, Hamza'nın dört ay içinde Mısır'a gidiş dönüşü ile birlikte düşünülürse, yaklaşık beş aydır.

Sonra Yusuf ile tanışma ve sürdürülen dostluk ilişkilerinin zamanı ve zamanın, Yusuf'un bir yıllığına Medayin'e hareketle noktalanması arasındaki süre belirsiz olmakla beraber: "Meryem'in her gün Yusuf'un evinde" (61) oluşu zamanı yoğunlaştırırken, süre bir belki de iki ay olarak tahmin edilebilir. Bu durumda romanda anlatılanlar, yaklaşık, yarım yıllık bir zaman dilimini aksettirmektedir.

Yazar'ın asıl gayesi, Yusuf-Meryem-Hamza ilişkisini anlatmak değildir. Bu üçlü aşk ilişkisi eserde bir fon olarak kullanılır. Asıl gaye, İslâmiyet'in doğuşunu ve tasavvufî düşünceleri bildirmektedir. Zaman kategorisi, putperestlik-Allah inançlarının; beşerî aşk-tasavvufî (ya da ideâl) aşk arasındaki çatışmanın daha belirgin hale getirilmesine yardımcı olur.

Romanda vak'a zamanı tek bir daireden oluşsa da, *geriye dönüşler*, *hatırlamalar*, *geriye bakışlar*la bu daireye belirgin olmayan dört daire daha eklenebilir. Belirgin daire Hamza'nın 32 yaş diliminden başlayan altı-yedi aylık bir süreyi kapsar. Romanın olay örgüsünü oluşturan hadiseler, bu dairede yaşanır.

Ömer'in Menfes Mâbedi'ndeki monologu (99) Yusf'un Hükümdar III. Menzer'i irşâd eden sözleri (249-254) inde olduğu gibi, arka plânda da olsa purtperestlik döneminin karakteristik çizgilerine yer verilmekte; Ehramlar'da çalışan esirlerin durumu ile Fravun dönemine dikkat çekilmektedir.

Geriye dönüşlerle kahramanların çocukluk yıllarına kadar gidilir. Hamza-Meryem;

Yusuf-Billi'nin dündeki beraberlikleri, sırası ile Hamza'nın ve Billi'nin zihin perspektiflerinden verilirken, kahramanların mizaç ve karakterlerini de öğrenmiş oluruz. Hamza'nın dikkati ile verilen geriye dönüş ve hatırlamalarda, Hamza'nın aşkına Meryem'in karşılık vermediği ifade edilir. 3. ve 4. metin halkalarında yapılan geriye dönüşle, söz konusu aşkın sebepleri ve bu aşkın oluşu anlatılırken Hamza ile Meryem'in geçmişteki alâkalarının özelliklerini de öğrenmiş oluruz. Yine bu geriye dönüşlerle Meryem'in babası Saray Başmüsahibi Zeyyad'in kimlik ve karakterini de tanırız.

"Hayır Hamza maziyi okumuyor, onu ezbere biliyordu. Meryem'e ait hatıralar, Hamza'nın hafızasında o kadar sağlam ve etkisiz yerleşmiştir ki, o her istediği zaman bunları yeniden yaşardı." (41-43) cümlesinde ifâde edilen, *dünün bugüne taşınması* durumu, kronoloji zamanı değil, psikolojik zamanı aksettirmektedir.

Yusuf'un eşi Ummül Bedr (Yusuf O'nu Billi diye çağırır), Yusuf'la geçen çocukluk, genç kızlık ve yirmi senelik evlilik hayatının en çarpıcı yön ve özelliklerini hatıralarla birlikte anlatır. (159-156) Bu anlatışta okuyucu, Yusuf'un mizaç ve karakteri yanında, eşine karşı olan tutum ve davranışlarını; başka kadınlar tarafından idrak ediliş tarzını da bulur. Billi'nin dikkat ile anlatılanlar, Onun, eşinin Meryem tarafından elinden alınması tehlikesini sezdiği için kendini savunması ya da Yusuf'un yanında, çocukluktan beriki pozisyonunun belirlenmesi bakımından önemlidir.

Öte yandan Meryem ile Yusuf arasındaki ilişkinin başlangıcı Meryem'in düşünceleriyle birdenbire belirsiz bir zamana doğru yönelir.

"Meryem bir aralık, Yusuf'a ne zamandan beri böyle şiddetle bağlanmış olduğunu düşünmek istiyor. Kızın yarım şuuru, zorla ilk telakkilerine kadar gidebiliyor. Fakat hayır...bu kadar büyük aşkın tarihi, zaman ölçülerine mukayyed olamaz ki... Yusuf'la Meryem, ebediyet göklerinin ebedî aşınalarıdır. Yazık ki ruhun, geçitiği merhaleleri unutmak nasibi vardır. O yalnız bulunduğu devrin hükmünü bilir. Baş ve son itibarı da gene bu devrin evvelinden âhırına kadar olan vaktin ölçüsü içinde sayılır. Her şey gibi, bu baş ve son telakkisi de izafî ve nisbîdir. Yoksa ruh için ibtida ve intina olur mu? Kezalik ruhun seferlerinin de sonu ve başı yoktur. Ruhun mazideki hatıraları ancak tedailerle bazı bazı tenevvür eder. Unutulmuş bir ruyayı, ona benzer bir vakanın, yahut bir sözün hatırlanışı gibi... Meryem katiyetle Yusuf'un kendi hislerine lakayd olmadığını biliyordu...." (171-172)

Bu başlangıcı olmayan *tasavvufî bir zaman*dır; Meryem'in Yusuf'la ilişkisinin *Ezel dönemi*nde başladığına inanmasıdır.

Hayreli Ömer'in Mısır'da bulunuş ve esir düşerek ehramlarda çalışması da birkaç cümle ile, kendi dikkatlerinden, Hamza'ya aktarılır (92) Bu "geriye dönüş"ün çözümleyici bir özellik taşıdığı gözlemlenebilir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, yaklaşık altı-yedi aylık zaman dilimi, arada yapılan bu dönüşlerle, kahramanların çocukluk ve daha sonraki yıllarına kadar genişler. Ve bu dönüşlerde, Hamza'nın hayat çizgisi esas alınır. Bu çizgi üzerinde yapılan bağlantılar Hamza-Meryem; Yusuf-Billi ilişkilerini, kahramanların mizaç ve karakterlerini öğrenmemize imkân verir, romanın vak'a zamanına da açıklık getirir. Bu durumda az da olsa romanın hacmi genişler.

I. Kısım'da hadiseler adeta günbegün takdim edilir. Bu takdim ediliş Hamza'nın psikolojisi ile yakından ilgilidir. Zaman ağır seyreder. Kronolojik dilimlerinin ölçümü, akşam, gece, akşamın sabahı, ertesi sabah, gün ve haftadır. Yoğunlaşma atlamalarla şekillenir. I. Kasım'ın zamanı yaklaşık yirmi bir gündür.

II. Kısım'da, dört ay olan zaman, Mısır'a yolculuk ve Hayre'ye yaklaşma sırasında yoğunlaşır. (65-109-112) Rüya hadisesini takip eden on gün Hamza açısından şüphe, kıskançlık, buhranlarla geçen en yoğun zaman dilimlerinden biridir. Sonra zaman, hızla seyreder, çözülür, biter. Zaman ölçümü: akşam, sabah, gün ve ay olarak belirlenir.

III. Bölüm'de okuyucunun idrak ve sezişine bırakılan zaman, belirsizleşir. Belirsiz zaman diliminde genç kadının Yusuf'a olan aşkı, gerilim noktasına varır; eşini, çevresini hattâ ahlâk kurallarını hiçe sayacak duruma gelir. Ancak zamanın anlatılma süresinin her halükârda ne kadar olduğunu tespit edebiliyoruz; birkaç sohbet, birkaç buluşma ve iki mesire günü... Bu belirsiz zaman birden kesin bir zaman diliminin başlangıcı ile noktalanır: Bir yıl. Yusuf'un bir yıllığına Medayin'e görevli olarak gitmek için aldığı kararı Meryem'de aşk ihtirasının ölümle noktalanmasına sebep olur. Tam anlamı ile beşerî vuslatın gerçekleşeceği bir anda, genç kadının ölümü, bu sonucun ne derece mantıklı olduğu sorusunu da beraberinde getirir. Tereddüt, şüphe, korku, tedirginlik ve kararın en yoğun olduğu bir aşamada, Meryem'in ölümü, kesin bitiştir denilebilir. Hamza kişilik değişmesine uğramıştır, artık O'nun vücûdunu istememektedir. Bu durumda genç kızın ölümü ile bitiş her iki erkeğin de hayatlarında fazla bir değişikliğe sebep olmayacaktır.

Genelde roman, ferdî bir macerâ etrafında döner. Romanda zaman unsuru, biraz da sembolik manası ile kendini hissettirir. Roman, akşam ile başlar, gündüzle biter. Sonuçta, Hamza hidayete ermiştir. Put mesabesinde olan Meryem'in vücûdu da ölüm hadisesi ile

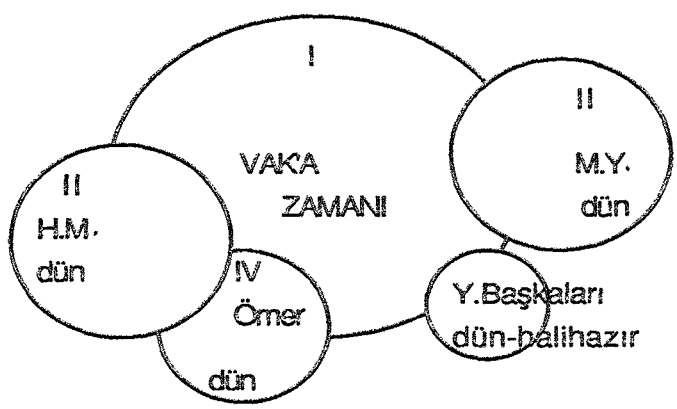
ortadan kalkmış, böylece genç kız mânâsına ulaşmıştır.

Vak'anın Yazar tarafından kaleme alınışı yüzyıllar sonradır. Bu süre en az iki bin yılı kapsar. Bu sebeple anlatılanlar masalımsı bir özellik gösterir. Bu zaman aralığı kıssalarda anlatılan benzeri hadiseye yeni bir bakış açısı getirmemiştir.

Metnin iki çekirdek vak'asını oluşturan ve genel terkibi yönlendiren Hamza ile Yusuf'un rüyaları, eserin romans özelliğini aksettirir. Esere fikrî bir derinlik kazandıran beşerî aşkla ideâlize edilmiş aşk çatışması içinde tereddüt pskosuna yakalanan Hamza, neticede ideâl aşka yönelmiştir. Bu yönelişte zamanın şartalarının etkisi vardır.

Zaman, konu, tema, şahıs, mekân kategorileri arasında uyum, iki bin yıl öncesi yaşanan bu vak'aya dün için gerçeklik kazandırırken, bugün için bir *romans* olarak idrakine sebep olmaktadır.

I.K.	II.K.	III.K.
I. IX	I. XIII	I. XXIV
3 hafta (Yaklaşık)	dört ay	belirsiz bir yıl
III.Menzer Zamanı	VAKA ZAMANI	..... III. Menzer Zamanı



I.2. MEKAN

Aşk Budur romanında yer alan mekânları gruplandıracak olursak aşağıdaki düzenleme ortaya çıkar.

HAYRE

1. Saray : a- Sarayın kendisi
   b- Sarayın bahçesi
2. Eski Saray : a- Sarayın kendisi
   b- Sarayın bahçesi
3. Hayre (Düğün günü şehrin panoramik görünüşü)
4. Hamza'nın Malikânesi: a- Pencereden gün batımı
   b- Pencereden sabah
   c- Ziyafet günü mekânın manzarası
5. Hamza'nın sütbabasının evine giden yol
6. Meryem'in evi
7. Yusuf'un evi
8. Mesireler : a- Aynülkamer
   b- Aynülselam

ARA MEKANLAR

1. Mısır Çarşısı
2. Menfes Mâbedi
3. Ehramlar
4. Hamza'nın kaldığı ev
5. Nil

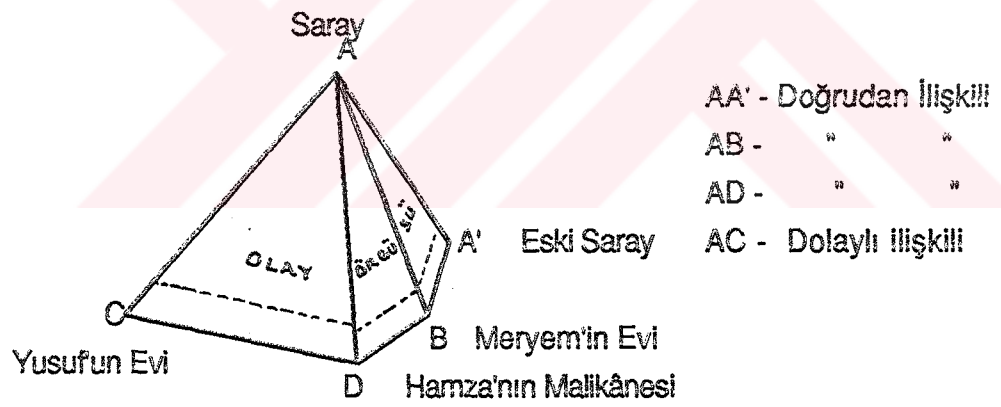
Açık Mekânlar	HAYRE					ÇÖL.	MISIR				
	Saray Bahç.-	Eski Saray Bahçe		Mesireler	Fırat Kıyısı		EHRAMLAR		MISIR ÇARŞISI		
Kapalı Mekânlar	HAYRE						MISIR				
	Saray	Eski Saray	Hamza'nın Evi	Meryem'in Evi	Yusuf'un Evi		Saray		Menfes Mabedi		Hamza'nın Dairesi
Yurt dışı	GAZNE					MEDAYİN	DİMYAT				
Soyut Mekânlar	YESREB					AKDENİZ	KIYILARI				
Sembolik mekan	SARAY					EHRAMLAR	MENFES MABEDİ				
	OTORİTE-ALIN YAZ.ISI					AÇIK TEKKE (Çilegâh)	İRŞAD MAHALLİ				

Romanın Mekân Tablosu

Aşk budur romanında vak'a birbirinden farklı üç geniş mekânda cereyan eder. Bunlardan ilki Hayre'dir. Hadiseler Hayre'de başlar, yine Hayre'de sonuçlanır. Bu mahal, olay örgüsünü şekillendiren mihrak merkezdir. Diğerleri, vak'anın düğümlenip, sonucun sezdirilmesine zemin hazırlayan rüyanın görüldüğü çöl ile, Hamza-Meryem ilişkisine yeni boyutlar getirecek şartları hazırlayan Mısır'dır. Hamza'nın Ömer ile Mısır'da tanışması, onu Yusuf'a götürecek; böylece Yusuf-Meryem ilişkisi başlamış olacaktır.

Mekân tablosunun bir cephesini de, çoğrafyalar oluşturur. Romanın terkibine bazı zaruretlerden dolayı Medayin, Gazne, Yesreb, Akdeniz Kıyıları gibi ülkelere geri planda da olsa yer verilmesi dolayısıyla romanın dünyası genişlemektedir. Romanın mekân tablosunun kapalı, açık ve geniş çoğrafyalarla şekillenmesi, romana hakim olan aşk ve putperestlik ile Allah inançlarının çatışmasının, evrensel plana kadar genişlik kazanmasını sağlamaktadır. Bu tablo bir bakıma, romanın yazılış sebebi olan: "Hayreliler, milâddan evvel hemen bütün Arabistanda olduğu gibi, güneşe, puta taparlardı." (3) cümlesini belgeliyen bir haritadır.

Eserdeki olay örgüsü Hayre'de yer alan beş ayrı mekânda dokunurken ilgili mekânların arzettiği manzara şöyle bir şema ile gösterilebilir:



III. Menzer'in oturduğu sarayın izdüşümü karakterine sahip olan Eski Saray ve diğer üç mekân'da Saray'la bağlantılıdır. C,D,B, mekânlarında oturan kişilerin hayatlarını yönlendirecek kararları Saray verir. Öyleyse mekânın arzettiği manzara olay örgüsünü bu yönden tamamlamaktadır.

Merkezî mekân olan Saray ve onun izdüşümü görünümündeki Eski Saray'ın hususiyet ve olay örgüsünü etkileyişleri üzerinde duralım:

"Bu tarihte Hayre sarayı, ihtişam ve debdebede, misli bulunmaz bir halde idi." (4) cümlesi ile genel havası tanıtılan Saray, önemli kararların alındığı, yabancı elçiler için ziyafetlerin verildiği gözde bir mahaldir. Bu mekânda Hamza ile Meryem birlikte görünürler. Nitekim, Bizans Elçisi Markûs'ün şerefine verilen bir ziyafete, mutat olduğu üzere Hamza ile Meryem birlikte gelirler. Her zaman olduğu gibi eğlencenin en gözde davetlisi de Meryem'dir. Meryem, eğelence yerine işkenceye gider gibi gider. Genç kızın mizacını yansıtan bu durum, mekân-insan uyumsuzluğunu göstermesi bakımından önem kazanır. (12) Saraydaki eğelence ve atmosfer, Hamza ile Meryem ikilisinin davetliler tarafından algılanışlarını vermek için vesile olurken; eğlenceye gelen insanların psikolojik halleri de verilmiş olur: (14)

Saray ve Eski Saray'da Hükümdar III. Menzer'in, roman kahramanları ile ilgili olarak aldığı kararlar, vak'ayı yönlendirir. Burada hükümdar, kahramanların bir çeşit alınyazısıdır; mutlak otoritedir; verdiği kararlar uygulanır.

Bizans Elçisi Markûs'ün kendi adına verilen ziyafet gecesinde Meryem'i görüp eş olarak hükümdardan istemesi üzerine, III. Menzer'in, Hamza ile Meryem'i evlendirme kararını alışı ve bunu hemen eyleme dönüştürmesi; düğünün ertesi günü, Saray Başhekimi Hamza'yı, Fravun'u tedavi için Mısır'a göndermesi; Yusuf ile Meryem alâkasının mesafe kazandığı bir anda Yusuf'u, Medayin'de bir yıllığına görevlendirmesi, kararları, olay örgüsünün önemli bir yönüdür. Bu durumda Menzer, romanın kahramanı olmadığı halde, vak'ayı yönlendiren kişidir.

Eserde bir ara mekân olarak yer alan Saray ve Eski Saray bahçesi, izlenimci, anlatımcı ve tasvirî bir biçimde tanıtılır: Markûs şerefine verilen ziyafetten sıkılan Meryem, cariyesi Gamze'nin "hisli buluşuyla" Hamza ile birlikte sarayın bahçesine çıkarlar:

"Böyle zamanlarda hisli buluşlarıyla Meryemin imdadına yetişen Gamze, gene bir kolayını bularak kızın yanına sokuldu:

- Hademeye söyledim; üst kattan bağçeye çıkan köprünün kapısını açtı, istersen Hamza seni götürsün. Hükümdar sıkıldığını hissetti, bir şey demez. Ben kalır vaziyeti idare ederim, dedi.

Meryem sarayın üst katını bağçeye bağlıyan köprüyü çıktığı vakit, parmaklıkları saran güllerin havayı ışba halini getirmiş kokusu ile karşılaştı.

Bu tabiî ve bol ıtır, bir az evvelki izdihamın vücudunda teksif ettiği sıkıntıyı ilk hamlede tadil etti. Bol geniş bir nefes aldı.

- Çok sıkıldın değil mi Meryem?

- Hem de pek çok...

- Gamze bu kolaylığı bulmasaydı, biraz sonra sarhoşlar sızınca ben seni kaçıracaktım.

- Bu köprüden bir kere daha kaçmıştık, Hatırlıyormusun Hamza?

- Hiç hatırlamaz olurmuyum? Fakat o zaman gül mevsimi değildi. Üstünde pembe bir elbise vardı, eteğin çalıya takılıp yırtılmışu...

Hamzanın bir ân olsun Meryemle baş başa kalmanın zevkinde yaşamak istediği görülüyordu. Ne olur Meryem bir şey söylese, hiç olmazsa, deminki gibi bir hatıradan bahsetseydi.. Bu hatıraların hepsi genç adama can veriyordu.

Fakat Meryem, dayandığı ağaçta, kendi gönlünün sesini dinleyerek peki diyor ve konuşmuyordu.

Karşılarında sarayın heyulâsı, her aydınlık perceresiyle yer yer parlıyordu. Tabiat sızmış bir sarhoş gibi sukûta dalmış... Şu çepçevre görünüş, efsanevî bir âlemden kopup düşmüş bir sihir, dehşet verici bir büyü müydü? kat'î ve muannid... Şu saraydan taşan sesler de olmasa, Hamza dünyada olduğunu büsbütün unutacak..

Bu sesler bir az evvel yaşadığı, azablı saatları hatırlatıyor. Yüreğini dağlıyan kıskançlığı belli etmemek için zavallı Hamza'nın renkten renge giren çehresi, kaç nikabın altında gizlenmiş bulunuyordu. .....

Hamza etrafına baktı. Ay iyice yükseklerde idi. Yıldızlar bile bu gecenin mahremiyetine hürmet ederek derinliklere çekilmiş, gibiydiler. ....." (17-21)

Saray bahçesi, bu ikili ile değer kazanırken, Meryem'in mekândaki atmosfere uymayan davranış ve sözleri gösterilir. Bu mekânın tanıtımında, renk, koku, ses ön plana geçer, yapılan tasvirde bir somutlaştırma söz konusu olur. Bu arada sarayın bahçeden görünümü, Hamza'nın hakim mevkide bulunması sebebiyle panoramik bir biçimde tasvir edilir. Aynı zamanda bahçe, Hamza'nın iç dünyasında aldığı şekil ve mânâya ağırlık verilişi ile izlenimci çizgide tanıtılır. Bu mekânın insan manzarasını veren Meryem'dir: "Fakat Meryem, dayandığı ağaçta, kendi gönlünün sesini dinleyerek bekliyor ve konuşmuyordu." (17-21) cümlesi genç kızı adetâ tablolaştırır. Hamza, bahçenin tabiî manzarası ile Meryem arasında bir benzerlik kurarken bu manzara ile genç kızı adetâ özdeşleştirir. Bu güzel mekân, Hamza'da, hem ümit hem de ümitsizlik duygularını uyandırır. Bahçede Hamza'nın Meryem'e olan aşkının yoğunluğu serglenirken, Meryem'in bu aşka karşı ne kadar ilgisiz olduğunu gösteren bir iki küçük olay da geçer. Meryem'in ayağının bir taşa takılarak sendelemesi

üzerine Hamza'nın sevgisindeki derinliği gösteren bir davranış içerisine girmesi, bir metin halkası olarak ele alınabilir. Nitekim, bu metin halkasında, küçük vak'alar için gereken atmosfer temin edilmiştir. Bahçe, okuyucunun şuurunda bir aşk yuvası imajı yaratır. Meryem'in davranışları mekânla zıtlık oluştururken, Hamza'nın ruh hali, davranış ve konuşmaları mekânla uyum içerisindedir.

Dekoratif bir özelliğe sahip olan bu saray bahçesi, aynı zamanda vak'a ilerleyip genişledikçe, Meryem maziyi çağrıştıran özellik de kazanır. "Meryem o gece saraydan dönerken, Hamza ile beraber Markösten kaçtukları ziyafet gecesi, bağçenin sedinden büyük havuzu seyrettikleri yerde durdu. Gene havuzun etrafındaki meş'aleler yanmıştı, ziya hatları manzum bir kitabenin yaldızlı mıslaraları gibi sıra sıra durgun suya düşmüştü." (170) Böylece bu bahçe, Meryem'in, Hamza ve Yusuf ile olan alâkalarının muhasebesini yaptığı vesile bir mekân görevini yüklenir. Bu iç konuşma sonunda Meryem, "Gönülsüz Meryem" in ölmüş olduğu kanaat getirir. Artık Yusuf'a olan aşkının tutsağıdır.

Asıl saray gibi, içinde önemli kararların alındığı Eski Saray ve bir aşk yuvası görünümünde olan bahçesi romanda önemli bir yeri olan ara mekânlardan biridir. Hükümdarın Hamza ile beraber dinlenmek için geldiği bu sarayın bahçesi, bir açık mekân olarak ferdin içinde bulunduğu patolojik durumun dışa yansımasına vasıta olur: Hamza burada kendi kendisiyle başbaşa kalır; maziyi yeniden yaşar:

"Yazla baharın mültekasında bir gündü. Durgun içli bir hava, tabiat yer yer boyanmış ve canlanmıştı. Eski sarayın bağçesine ağır başlı, mahzun, biraz da münzevi bir cazibe vardı. Burası görmüş geçirmiş kimselerin, aranıp sorulmıyan iztirabiyle daima hüzünlüdür. Fakat güzel bir yüz için hüzün de bir nevi cazibe menbaı diğer bir kıymet değil midir? Ağlıyan bir gözün, gülen bir yüzden daha teshir edici bir nüfuzu olduğu inkâr olunur mu?

Meryemle şuradan, çok uzaklarda görünen dağların zengin teselsülüne beraberce bakmışlar, Meryem bunları el ele yürüyen yaramaz çocuklara benzetmişti. Sonra şu karşıki vadiye inmişler, bir tebessüm kadar ince, şeffaf bulutların hareketlerini seyretmişlerdi.

Görünmiyen bir yelpaze ile üflenerek, şekillerini, yerlerini değiştiren bu bulutları bile Hamza şimdi bütün vüzuhiyle görüyor gibi idi.

Sonra yavaş yavaş başlıyan akşam, güneşin yalnız dağların ve yüksek ağaçların tepelerinde kalışı ne güzeldi. Damla damla çöken gece, esmer bir libas gibi tabiatı sarıyor, öperek, okşayarak nüvazişle örtüyordu. Eğer kabil olsaydı bu çöken geceyi Hamza, eliyle itip durduracak, gitme zamanını ihtar eden bu kara tehlikeyi defedecekti. Zira Meryem'in

- Haydi Hamza gidelim artık!

Diyen sesini duyuyor, kalkıyorlar yürümiye başlıyorlar.

Gök yüzünde damar damar renkler var... Bunlar birbirinin içine girmiş, birbirinin içine geçmiş, birbirinin ismine tecavüz etmiş mahlût renkler, gök yüzünün âfif boyaları...

Meryem kumların arasından, kimini çiçeğe, kimini böceğe, kimini yüreğe benzeterek taşlar topluyor, avucunda sım sıkı saklıyor. Bunlar Meryem'in o kadar hoşuna gidiyor ki, kaybolur diye Hamza'nın cebine koymak teklifini bile kabul etmiyor.

Saraydan ne kadar uzaklaşmışlar hep yürüyorlar... Meryem, dağların şurasında, burasında su birikintileri görünce duruyor. Bunlar tıpkı kırılmış bir aynanın, şuraya buraya fırlatılmış parçaları gibi mücellâ ve durgun.. Yaklaşan gecenin yağız çehresinde büsbütün parlak görünüyorlar. Meryem hemen koşuyor, bunlardan birine eğilerek bakıyor.

Kendi hayaline aynen tekrarlıyan bu suya bakarken kız gülüyor. Meryemin bu sıcak neş'esi Hamza'ya cüret veriyor, o da suya eğiliyor. Meryem kendi hayalinin yanında beliren Hamza'nın başını görünce, elindeki taşları suya şiddetle fırlatıyor ve baş başa duran bu iki gölgeyi karmakarışık edip bozarak hızlı hızlı yürümeye başlıyor.

Hamza bu gibi darbelerle hurdahaş olmıya alışıktı. Maamafi bugün sevgilisi ile geçen şu birkaç saatin sarhoşluğu, onu bu hadise yüzünden fazla bir elem düşürmedi; bu işe kendi hesabına müteessir olacağı yerde, Meryem'in kendi eliyle topladığı, her birine bir isim koyduğu taşlarının ziyanına acıdı.

Saraya varıncaya kadar, müsbet tehassürleri zengin teselsüllerle devam etti.

İşte şimdi Hamza'nın dimağı, o hatıraları tekrarlıyor ve yaşıyordu. Mamafih bu hatıralar onu doyurmamıştı. : (Meryemle geçen zaman ne kadar kısa, bir nefes gibi...) Diye söylendi. (41-42) mazinin yeniden yaşanması sırasında, mekânın güzelliği ile hatıraların güzelliği arasında bir uyum söz konusudur.

İlgili mekânlar, yazar anlatıcının bakış açısından, kahramanların psikolojisine göre tanıtılır.

Hem sarayla hem de birbirleriyle irtibatı olan mekânlardan ilki, *Meryem'in evi*dir. Burası, dış dünyaya açık bir mekândır. Şairlerin heykeltraşların, akraba erkeklerin girip çıktıkları; hattâ , Hükümdar III. Menzer'in zaman zaman misafir olduğu bir mahaldir. Bu mekânın sarayla bağlantısı, aynı zamanda sarayın Başmüsahibi Zeyyad'ın evi olması sebebiyledir. Bu yerin önemi : Meryem ile Hamza'nın burada birlikte büyümelerinden ve Hamza'nın Meryem'e yönelik şüphe, kıskançlık ve buhranlarının gün ışığına çıktığı ve bu

konuda Meryem ile hesaplaştığı bir mahal olmasından kaynaklanır. Burada mekân dardır, bir odayla sınırlıdır. Şiir, heykeltraşlık gibi san'atlara açık olan Meryem'in evinde, genç kızın odası fizik açıdan kısa çizgilerle tanıtılır: Bu oda gayet sade döşenmiştir.; yerde postlar yayılmış, genişçe bir divan, taşlığa açılan bir pencere ve odada perde arkasında saklanmış tamamlanmak üzere olan Meryem'in heykeli vardır. Bu oda, Meryem'in hiç kimseyle bir gönül alâkası olmadığını ispatlayan bir dizi küçük vak'anın cereyan ettiği bir sahne durumundadır.

"Ortada, yolun imtidadınca uzayan bir dumandan başka bir şey görünmüyordu. Güneş, Hamza'nın takip ettiği, yolun tam karşısında idi. Genç adam sanki dünyadan atlayıp, turuncu, mor, kırmızı boyalar püskürten güneşe yetişmek, onun ateşîn çarhına dahil olabilmek için böyle sür'atle koşuyor koşuyordu. Amcasının evine geldiği zaman kendi de hayvanı da harab bir halde idi." (24) cümlesinde de görüldüğü gibi Meryem'in evine giden yolda güneşin tasviri, Meryem ile güneş arasında bir bağlantı kurulduğuna işaret eder. Bu mekân Meryem ile değer kazanır.

Bu arada, Meryem'den kaçmak için bir sığınılacak mekân olarak düşünülen *Hamza'nın sütbabasının evi*nden de söz açmamız gerekmektedir. Evin kendisi soyut mekân olarak romana girerken, eve giden yol, estetik bir mahal olarak tasvir edilir.

İzleninci bir dikkatle tasvir edilen bu yol, Hamza'nın psikolojisine uygun bir tablo oluşturur. Ne var ki, yolun sonuna ulaşmadan atını geri döndürüp, Meryem'in evine yönelir. İnsiyakî bir harekete sahne olan bu mahal de vak'anın akışını etkiler.

Hamza'nın malikânesi, saray başhekiminin oturduğu mahal olması sebebiyle sarayla bağlantı halindedir. Malikânede sürdürülen hayat tarzı, birkaç çizgi ile, bir ziyafet gününde gösterilir. Bu mahaldeki hayat standardı Yusuf'un evindekinden farklıdır. Malikânede, Yusuf'un evindeki sadelik ve yalınlığa karşın, gösteriş ve debdebe hakimdir. Buna rağmen Meryem, burayı değil, Yusuf'un evini tercih eder. Bu tercihte aşk etken olur. Hamza, dış dünyaya hep malikânesinin penceresinden seyreder. Gün doğumu ve gün batımını pencereden seyreden Hamza, kendi kendisi ile baş başadır. Sevgilisi ile olan ilişkisinin kritiğini yapar ve bir karara varmak ister. Malikânenin penceresinden görülen dış dünya, Hamza'nın psikolojik durumunun dışa yansımasına vasıta olur. Burada tasvir, kahramanın ruh halini vermek için bir vasıtadır. Çizilen atmosfer, Hamza'nın gönül alâkasının dününü verdiği gibi gelecekle ilgili olanları da sezdirilir. Bu arada çizilen tablonun panoramik olduğunu da söyleyebiliriz.

"Irak çöllerinde gene bir akşam başlıyor. Ufuk kanlı bir kılıç gibi boydan boya uzanmış yatıyor. Güneşin adım adım alçalan muazzam ve ebedî başı, nerede ise kumların sinesine düşüp kaybolacak...

Hayre Hükümdarı Üçüncü Menzerin başhekimi Hamza, malikânesinin penceresinden, alışık olduğu bu lâvhaya, çok okunmuş ve ezberlenmiş bir kitabeye bakar gibi kayıdsız, fakat düşünceli bakıyordu. Belki baktığının farkında olmayarak, gök yüzünün bu âteşîn çarhına, parmağındaki lâl yüzük kadar kıymet vermiyen bigâne, hattâ hırçın bir bakışla bakıyordu. Otuz iki senelik hayatının, her batan güneşle biraz daha ümitsizleşen bir sevdâya doğru gittiğini görerek, bu aşkı hep menfî teselsüllerle, gittikçe müşkül safhalara sokan günlerin taakkubunu, elinden gelse durduracaktı. Güneş te bir rakkas gibi, zahımlarla dolu olan bu günlere, her batışıyla bir aded daha zam ederek onunla istihza ediyor gibiydi." (4)

Hamza vasıtası ile sarayla irtibatı kurulan *Yusuf'un evi*, önemli bir mekân durumundadır. Çünkü, Hamza'nın rüyası burada çözümünü bulur. Hatta bu mekâna *kutsal mekân* da denilebilir. III. Menzer'e naklettiği rüyada O'nun bir peygamber olması ihtimali vardır. İrşad edici konuşmaları da buna işaret olarak gösterilebilir. Hamza'nın malikânesindeki debdebeye karşıt, yalın, sade bir ev. Fizikî portresi, tefriş tarzı, romanda, olayların akışına göre parça parça verilir. Pek mütevazı olan bu evin döşeme tarzında bir ayrıntıdan söz edilir. Diğer mekânlar postla döşenmiş olmasına rağmen, burası "ceylan ve keçi derisiyle döşenmiş" ifadesi bu mekâna bir hususiyet kazandırır. "Yusuf'un evini uzaktan görmek, Hamza'ya helecan vermişti. Burası bir katlı, üç odadan ibaret küçük bir evdi.Binanın üstünde geniş bir süşaneleri yanında pek mütevazı, pek sade göründü.

Hep beraber, ceylan ve keçi derisiyle döşenmiş uzunca bir dehlizden geçerek, sağda, bağçeye bakan bir odanın aralık kapısının önünde durdular. Ömer içeri seslendi:

- Gelelim mi Sidi? İki kıymetli misafir geldi.

Bu sualin cevabını, içeriden bir el filen verdi. Yusuf kapıyı açmış onları ayakta bekliyordu.

Bir nefeslik bir zaman, Hamza'da, Meryem'de kapının eşiğinde kaldılar.

Hamza'nın gözleri, Yusuf'un musafaha için kendisine uzattığı ele takılıp kalmıştı. O, bu eli tanıyordu.

- Ömer'in dostları, ocağımı şereflendirdiniz buyurun... Hamza bu sesi de tanıyordu.

Bu el ona, rüyasında ayın koynundaki yıldızı gösteren eldi. Bu seste "işte sevgilin" diye o işareti tekit eden sesti." (113-14) Bu mahal, Meryem-Hamza-Ömer-Sude, Yusuf-Billî'in

toplanıp sohbet ettikleri bir yer olmasının yanında, Meryem ile Yusuf'un aşk mekânıdır da. İki sevgilinin vuslatı burada gerçekleşir. Aynı zamanda Yusuf'un mürşitlik görevini yerine getirdiği, dostlarıyla sohbet ettiği bir toplanma yeridir. Yusuf'un odası Meryem'in bakış açısı ile gösterilir. Bu göstermede Meryem, kendi hislerine uygun bir benzetme yapar. Odadaki eşya Meryem'in bakışları ile mana kazanır.

"Yusuf'la Hamza hep konuşuyorlardı. Meryem'in yanında duran şamdan, bu lahutî geceyi aydınlatan bu yarı erimiş mumun titrek, mübhem ve sisli aydınlığı odanın eşyasında geziniyor. Yusuf'un çehresine sürtünerek sanki taabbüd ediyordu. Yanmakta kendi gönlü ile iştiraki olan bu küçülmüş, yarı erimiş mumun etrafında, donuk göz yaşları gibi damlacıklar vardı. Meryem uzandı onları okşadı. Parmaklarının ucu heyecandan buz gibi olmuştu. Zira bu bitmek, can vermek üzere olan mum, onu yabancı bir düşüncenin gurbetine atmıştı: Kim bilir bu şamdan bu mumdan evvel daha nicelerini böyle, sinesinde yakıp eritmiş, nicelerinin yokluğuna şahit olmuştur. .. Kız, ihtiyarsız olarak gözleriyle Yusuf'u aradı. Bakışı ıztırap ve şüphe ile dolu idi. Kim bilir bu odada Meryem'den evvel, daha nice Meryem'ler gelip geçmiştir, diye düşündü.

Fakat bu bir düşünceden ziyade tufeylî bir histi; her makûs hissin ölümü olan aşkın önünde bu menfi düşünce de çabucak sönüp gitti." (142-43)

Eserin ritmi üzerinde önemli rolü olan ve benzer şekilde üç defa tekerrür ettirilen, tasavvuftaki "yansıma teorisi" nin gösterildiği metin halkalarından biri ile bu mekânda karşılaşılır. Sinema tekniği ile verilen bu durum, Meryem'in mizacını tanıtması bakımından da bir anlam ifade eder. Aynı zaman-da Yazar'ın buluş ve yaratıcılığına yönelik olan bu duruma hareket kazandıran Meryem'in davranışı, genç kadının kendi yorumu ile açıklığa kavuşturulur:

"... Yusuf bağçeden içeri girmek üzere ayağa kalkmış, Mahbubun yolu aydınlattığı meşalenin ışığında hep beraber yürümeye başlamışlardı. Meşalenin arkadan gelen kuvvetli şevki, Meryem'in başının gölgesinin hududundan dışarda kalan dağınık kısmı, Yusuf'un arkasına çizilmiş gibi tel tel seçiliyordu. Meryem bu mücessem levhayı bağçenin karanlığı silinmeden, Yusuf'un vücuduna intibak etmiş olan hayalinin kaybolduğunu görmiye vakit kalmadan, gözlerini yumarak içeri döndüğü zaman bir adım arkadan gelen Hamza ile göğüs göğüse çarpıştı. Genç adam bu telaşın sebebini bilmediği için şaşırarak:

- Ne oLdu Meryem? diye sordu. Kız:

- Biraz daha bağçede kalmak istiyorum, dedi.

Meryem'in bu sözü samimi değildi. O, sevdiği şeylerin kaybolduğunu görmiye tahammül edemezdi." (138-139)

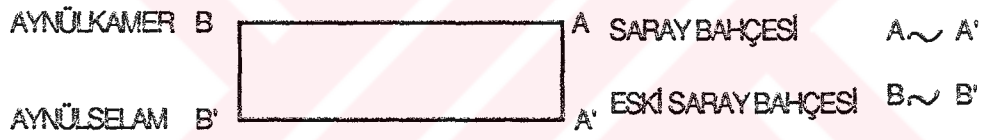
Benzer olayların diğer ikisini de şöyle sıralayabiliriz:

1. Meryem ile Hamza Nil kıyısında dolaşırlarken, suda kendi başının görüntüsünün yanında Hamza'nın görüntüsüne tahammül edemeyen Meryem, suya bir taş atarak bu görüntünün kaybolmasına sebep olur.

2. Aynülkamer'de fincanları toplayan çocuk (Cafer), elindeki bakır tepside gördüğü aksine gülümser ve selam verir; çocuğun bu tavrı Yusuf'u metafizik düşünce ve yorumlara götürür.

Aşk Budur romanında yer alan açık mekânlardan dördü Hayre'de yer alırken; ikisi de Mısır'da cereyan eden olaylara sahne olurlar. Hayre ile Mısır arasında yer alan çöl bir açık mekândır.

Nasıl ki, Saray'ın bahçesi ile Eski Saray bahçesi birbirinin izdüşümü görüntüsünde ise, Aynülkamer ile Aynülselam adlı mesireler de aynı özelliğe sahiptirler.



Aynülkamer, ve Aynülselam adlı mesireler, Yusuf ile Meryem alâkasının mesafe kazandığı iki ara mekân durumundadır. Tabiî halleri ile tanıtılan bu mekânlar, Saray ve Eski Saray bahçesi ile birlikte, alâka ve çatışmaların, iç çözülmelerin açığa çıktığı vesile mekânlardır.

"Ümmül Bedr Aynül Kameri çok sever" (218) cümlesi ile mekânın fizikî portresi verilir. Meryem-Hamza, Billi-Yusuf, Ömer-Sude altılısının birlikte gittikleri bu mahal, Yusuf'un karakterini aydınlatan bir dizi vak'anın anlatıldığı bir sahne durumundadır. Yusuf bedevîlerin olumlu anlatmaları ile tanıtılır. Böylece, bu mekânda bedevîlerin Yusuf'u ne kadar çok sevdikleri kanıtlanmış olur. Yusuf'un iyi fiilleri anlatılır. Zalimler Yusuf'a şikayet edilir. Yusuf, çevresine toplanan hayranlarına yol gösterip, onları irşad eder. Bu mahal, bir nevi "agora" gibidir. Halkı Allah inancı ile aydınlatmağa çalışan Yusuf ile Hamza dialogu, Hamza'nın Yusuf'a hayranlığını belgeler. Kısaca Yusuf, burada da mürşidlik görevini icra eder.

"Ne güzel yermiş burası, ne iyi ettik de geldik diyordu" (239-40) Roman kahramanlarından Zehra'nın sözleri ile tanıtılan bu mesirenin tasviri Meryem'in dikkatlerinden izlenimci bir yöntemle yapılır. Estetik bir mahal olan bu yerle Meryem arasında bir uyum söz konusudur. Meryem, bu mekânda Yusuf ile olan aşkını yorumlar; bu aşkla benzerlik oluşturan su sesi dekoratif, müzikal ve simgesel olarak tanıtılır: "Nihayet incelik şırıltısı ile onları çağıran su başına geldiler, sanki bu sese, suyun suya akışı sesi, ilâhî bir hitabe gibi insanı ister istemez tabiî safvetine yaklaştıran kudretli bir ahenkti. Yahut bu ses, göklerin devranından çalınmış bir beste idi.

Meryem bu sesi yakalamak, bu sesi öpmek istiyordu. Fakat hiç mümkün mü? Onun aşkı da tıpkı böyle yoklukla varlığın izdivacından doğmuş, ele avuca sığmaz bir lâtife değil miydi? Bu sesde de O aşkta da, iki muasır mukaddesin birbirine benzeyen rabbanî evsafı vardı.

Meryem buraya geldiklerinden beri suyun içinde bir ada gibi duran yosunlu küçük bir taşın üzerine zorla iki ayağını sığdırmış, kâh eteklerini toplıyarak çömeliyor, kâh ayağa kalkarak bu sesi dinliyordu. Onun için ancak muhaverenin sonuna yetişti." (239-241) Su sesi Merye'min konuşmalarına uygun düştüğü için, çevresindeki konuşmalardan uzak kalarak kendi iç dünyasına dalıp, gitmiştir. Saraydaki eğelencede ve sarayın bahçesinde Hamza ile birlikte olduğu zamanlar, mekâna ters düşen Meryem, bu mekânla bağdaşır. Onun uyum sağladığı mekânlardan biri de Yusuf'un evidir. Kısaca, Yusuf'un bulunduğu her mekân, Meryem'e seslenir; onunla uyum sağlar. Hamza ile yalnız kaldığında, söz ve davranışları bulundukları mahalle çatıştığı halda, sevgilisi ile birlikte olduğunda bu çatışma görülmez. O, Yusuf'un bulunduğu yerlerde mutlu olur.

Romanda yer alan Hayre'deki açık mekânlardan biri de *Fırat kıyısıdır*. Burası iki sevgilinin dolaştıkları bir aşk mekânı durumundadır. Bu mekânda Meryem, Yusuf'a mazisini anlatır; O'na aşkından söz eder. Bu durumda Fırat kıyısı, olay kahramanlarının iç açılmalarına sebep olan bir mahaldir.

Zorlu bir yolculuğa ve romanın bitişini sezdiren bir rüya hadisesine sahne olan çöl kendine has vasıfları ile romanda yer alır; tabiî haliyli tanıtılır; bir çöl gecesi gökyüzü görünümü de, izlenimci bir tavır ile gösterilir: Çünkü Hamza, gökyüzünün manzarasını duygularının açısından gösterip değerlendirirken; kendi iç dünyasında olup bitenlere gökyüzüne yansımış sanır. Bu görüntü ile, görülen rüya arasında bir benzerlik yakalanır. Rüyanın çözümünü, Hamza'nın Mısır'dan Hayre'ye dönüp, Yusuf ile karşılaşması teşkil

eder. Bu durum onun kişiliğinde bir inkılâba sebep olur. Hamza çölde vehim şüphe ve özlem halleri yaşar. Çöl, Aşk Budur romanında bir ara mekân hususiyeti taşır. Hattâ Hamza ile Meryem arasına giren bir engel, bir mesafe, olarak da nitelendirilebilir. Bu açık mekân, Hamza'nın içinde bulunduğu psikolojik durumun dışa yansımasına vesile olur.

Coğrafî ve aynı zamanda bir ara mekân olan Gazne şehri, bir ticaret limanı olarak tanıtılıp, şehrin genel görünümü çizildikten sonra, bu şehirdeki gün batımı Hamza'nın bakışıyla empresyonist bir çizgiden tasvir edilir. Bu mahal halkının Hekim Hamza'ya karşı olan olumlu tutumları, o günün sosyal şartlarını da yansıtır. Aynı zaman da yabancıların Hamza'yı kavrayış ve yorumlarını vermesi bakımından bu coğrafî mekân önem kazanır.

Geniş ve coğrafî bir mekân olan Mısır, gün batımında uzaktan bir tablo olarak kavranır: "Hakikaten güneş çoktan kaybolmuş, çöllerin hisli ve mübhem gölgeleri içine dalıp gitmişti.

Günün son aydınlığı, gök yüzünde yeşilimsi bir renk halinde kalmıştı. Bu yeşil göğün kucaklandığı şehre gitikçe yaklaşıyorlardı. Bu ışıklar Mısır'ın boydan boya uzanmış esmer, cazip vücuduna püskürtülmüş benler gibi letâfet veriyordu.

Bu ziyadar noktalar, gök yüzünden gizlice kaçıp gelmiş, korkak yıldızlara da benziyordu." (103)

Mısır'ın bu panoramik görünüşü yanında Hamza'ya tahsis edilen "büyük ve muhteşem oda"nın tasviri yapılır. Dekoratif öğelerin gösterildiği bu tasvirde, eşya unsuruna ağırlık verilir:

"Mısıra gelidiğinden beri ilk defa kendine tahsis edilen büyük ve muhteşem odada, tüylü sedirin üztünde dinleniyor. Bu odada neler yok... her köşede san'atkârane bir acaiblik, saltanat zevkini temsil eden remizler var. Bedîî lâvhalar, oymalar, heykelcikler, altın yaldızlı işlenmiş duvar ve tavan nakışları, yerlere mebzulen serilmiş postlar, bilhassa birbiriyle döğüşecekmiş gibi baş başa konmuş arslan postları... Mermerden oyulmuş büyük bir rafın üstüne dizilmiş ıtır dolu şişeler, gül yağları ve saire... Nihayet Hamza'nın tahta benziyen yatağı...

Kemerleri, sütunlarıyla bir meydan kadar geniş olan bu büyük odanın dahili manzarası, kısacık bir zamanda gözden geçirilecek gibi değil ki...

Ayrıca bu oda, Hamza'nın Meryem'e olan aşkının yüceliğini göstermesi bakımından bir değer kazanır: Hamza, kendisine sunulan cariyeyi reddeder. (79-80)

Menfes Mabedi ve Ehramlar, romanın yan temaları olan "Allah inancı" ve "esaret"

sebebiyle, mekân tablosunda yer alırlar. Hattâ ilgili temalar, Hamza'nın Mısır'da bulunuşunun arka plandaki sebebini de oluştururlar.

Eserde, Ehramlar, iç açıcı olmayan, estetik kavramının dışında kalan; insan manzarası ve genel görünümü ile, romanda yer alan diğer mekânlardan çok farklı bir mahaldir. Bu mahal, putperest Fravun'un insana bakışını yansıtması bakımından önem taşır. Bu mekânda yaşanılan, ya da yaşatılan hayat Allah inancı'na ters düşer; içler acısıdır. Ehramlar'ın arsettiği manzara dönemin sosyal yapısını da yansıtır. Putperstlik döneminde, insana saygı ve sevginin olmadığını belgeleyen bu tasvir, sinema tekniği ile verilir.

Ehramlar, Esir Ömer-Hamza dostluğunun başladığı bir vasıta mekândır da. Bu dostluk ilişkisi, birlikte Menfes Mabedi'ni gezerken ve Hayre'ye dönüş yolculuğunda; daha da pekişir, Hayre de perçinleşir. Esir Ömer, geriye dönüşle, esir düşüşünün hikâyesini anlatırken, soyut bir mekân olarak da Şap denizi kıyalarından söz eder. Ömer Hayre'de, Hamza-Meryem ikilisinin Yusuf ile tanışmasına vasıta olur. Ve bu tanışma olayın akışını değiştirir.

Ömer'in Hamza'yı irşad fonksiyonu Ehramlar'da başlayıp Menfes Mebedi'nde devam ederken, eserde asıl bildirinin bu mekânda şekillendiği ortaya çıkar. Ne var ki, Hamza hemen her mekânda olduğu gibi, burada da Meryem'i hatırlar ve onu buradaki putlardan biri gibi tahayyül eder.

Ömer'in Allah inancını telkin eden vaaz mahiyetindeki monologu burada icra edilir.

Mısır'da ve Hayre'ye dönüşte tanıtılan bir başka açık ve estetik mekân da *Nil kıyısı* dır. Nil romana bir figür olarak girer: "Taze bir kız gibi hicabla uzanmış Nil'e bakan pencerenin önünde, Hamza ile Ömer sabahtan beri karşı karşıya oturuyor ve iki dost gibi tatlı tatlı konuşuyorlardı. (95-96)

Hamza'nın Mısır'daki odasının penceresinden bu şekilde tasvir edilen Nil, Dimyat'a kadar Hamza ve Ömer'in yolculuklarına güzergâh olur. Bu güzergâh, sevecen bir bakışla kucaklanıp, anlatılır: " Bu dış dünya neden bu kadar güzel?" sorusu akla gelebilir. Cevabı: Dış dünyayı güzelleştiren, sevgiliye, Meryem'e, giderek yaklaşma gerçeğidir; sevgiliye kavuşmanın yakın olduğudur.

Mısır'da bir başka mekân da Hamza'nın Meryem'e armağanlar aldığı *Mısır Çarşısı*'dır. Çarşının fizikî görünümü ve eşyâ kalabalığı panoramik bir tasvir ile gösterilir. Bu yer, Hamza'nın hatıralarında Meryem'in canlanmasına sebep olur.

Aşk Budur romanında mekân unsuru, olay kahramanlarının ruh hallerini yansıtması

bakımından değer kazanır. Ancak, zaman zaman aynı ya da benzer tasvirlerle de karşılaşırız. Hamza'nın sütbabasının evine giden yol ile Hamza'nın Gazne'de kaldığı odanın penceresinden gözlenen dış dünya, vuslata teşne bir aşığın dikkatiyle tasvir edilip anlatıldıkları için benzeşirler. Bu benzeşme, genç hekimin ruh halinde, geçen zamanın bir değişiklik yapmadığını da göstermektedir. Bu açıklamadan sonra, her iki mekanın tasvirini birlikte romandan takip edelim: "Hamza, güneşin şiddetinden yorgun ve bitab, için için yanan dereboyundan gidiyordu. Her zaman yeşille sarı rengin halitasından mülevven olan sular, şimdi güneşin kuvvetli ziyasından adeta beyazlaşmış, beyaz alevlerle duruyordu. Sonra ayakları suda, fakat başları gene suya eğilmiş sazların ne sönmez bir ateşi, ne büyük bir aşkı vardı. Su, hep su.. Ortada ise, sudan tenebbüt etmiş ve gene zuhur ettiği bu masdara baş uzatmış narin bir münhani, yay gibi ince bir vücud.. Onların bütün varlıkları, bu suya kanmayan varlıktan ibaret...

Hamza niyazkâr bir teşnelikle mihveri bükülmüş, ateşin bir dudak gibi dereye ebedî bir buse ile birleşen sazlara gıbta ile baktı ve gönlü ile bunların arasında sıkı bir müşabehet buldu. Onun vücudu da Meryem'in sevdasında yaşıyor ve gene hayat emmek için ona doğru bütün varlığı ile sarkıp uzanmıyor muydu?" (23-24)

Hamza "Pencere'nin önünde otturdu. Gurubun yaklaşmış olmasıyla gökyüzü alev alev yanan bir kubbeye benzemişti. Bu ateşî renk, aynen mücella sularda da aksetmişti. Suları tutuşturup yakan bu kızıllık, sahillere doğru gittikçe, lacivert, mor, turuncu yanar döner harelerle yavaş yavaş sönüyordu. Sanki tabiat, görünmeyen sevgilinin hasretiyle böyle yanıp tutuşuyordu.

Tabiat yanıyor da Hamza yanmıyor muydu? Hem onun hasreti, tabiatındaki gibi gizli de değildi.

Yanıyordu, anlatılmaz, dile gelmez bir şiddetle yanıyordu. Hamza'nın gönlündeki ateşe, hasret ateşi de demek mümkün değildi. Zira genç adam, o kadar Meryemle dolu, o kadar sevgilisiyle ittisalde idi ki, aşkla meşbu olan her zerresi Meryem kesilmişti." (74-75)

Romanda yer alan açık ve kapalı mekânlar, bildirinin şekillenmesine, maddeden manaya doğru yol alınmasına, kişilerin psikolojilerinin yansıtılmasına vasıta olur.

Maddeden manaya, görünenden görünmeye geçişte, mekânın yerini belgeliyecek olursak: Aynülkamer tablosuna, renkli ve canlı bir figur olan Cafer'in çocuksu hoş davranışı, insan-mekân bütünlüğünü oluştururken, bu duruma Yusuf'un metafizik açıdan yaklaşımı, bildirinin mekânda şekillenmesi olarak düşünülebilir. Romanın kurgusunda

önemli rolü olan bu insan-mekân-mana ilişkisi, yazar anlatıcı ve Yusuf tarafından anlatılır. Şöyle ki: "... Kahvecinin oğlu Cafer, kahve fincanlarını toplamak için elinde bir tepsi ile koşa koşa geliyordu. Çocuk fincanları, henüz parlatılmış olan bakır tepsiye yerleştirirken, bu mücella satıhta kendini görerek beyaz dişlerini gösteren bir tebessümle güldü ve hayâline selâm verdi. Çocuğun bu tatlı hareketi herkesi güldürdü, yalnız Yusuf bir an düşündükten sonra:

"... Şimdi çocuk tepside görerek, hayaline selâm verdi, değil mi? İnsan da Yaradanın aynasında kendi manasını görünce anlar ki, kendinin istediği ve taptığı gene kendi imiş." (224-225)

Sonuçta denilebilir ki, mekân unsuru ile, roman için gerekli atmosfer sağlanmış olur.

I.9. OLAY ÖRGÜSÜ

Aşk Budur romanının olay örgüsünün ilk halkasını, Hamza ile Meryem ilişkisi oluşturur. İki yakın akraba oldukları için birlikte büyümüşlerdir. İkisi de saraya mensupturlar. Şartlar gereği her yerde birlikte görünmek zorundadırlar. Bu birliktelik, Hamza'nın Meryem'e karşılıksız bir aşkla bağlanmasına sebep teşkil eder.

Bizans elçisinin Meryem'i eş olarak kraldan isteyişi, ikilinin ilişkisine yeni bir boyut kazandırır. Hamza açısından, sevgilisi ile kendisi arasına giren bu olumsuz durum, kralın araya girmesi ile çözüme ulaşır. Çözüm ise: Hamza ile Meryem'in evlendirilmesi şeklinde tezahür eder. Çatışma da bu noktada başlar. Hamza ile Meryem, görünürde bir evlilik yapmışlardır. Ne var ki Hamza gelecekten bir nebze olsun ümitlidir. Belki Meryem'in duyguları giderek değişecek; genç kadın kendisini sevecektir. Hamza'nın bu ümidi, Mısır dönüşü hayal kırıklığı ile sonuçlanır.

Meryem'in Yusuf'la tanışması ve ona âşık oluşu, romanda en geniş halkayı meydana getirir. Hamza, Yusuf ile Meryem arasında bir gönül alâkasının olduğunu farkeder; zor durumdadır; bir tercih yapması gerekmektedir. O, tercihini yapar: Meryem'i Yusuf'a bırakmaya karar verir. Fakat genç kadın, daha Yusuf Hayre'den çıkmadan, onun ayrılma haberini Hamza'dan duyar duymaz ölmüştür.

Gelişen hadiseler, bir yandan giderek Meryem'in Hamza'dan uzaklaşmasına sebep teşkil eder; diğer yandan da, Meryem-Yusuf alâkasını gündeme getirir. Romanın sonunda bu alâkanın, genç kadının ölümü ile kopuşu Yazar'ın olay örgüsüne yüklediği mesajın yön ve niteliğini ortaya koyar. Yazar, Meryem'in ölümü ile, ruhun maddeden üstün olduğunu Hamza'nın tavrıyla da aşkta özverenin esas alındığını vurgulamak istemiştir.

Birinci halkada her şey, Hamza'nın Meryem'e olan aşkının yoğunlaşması şeklinde düzenlenmiş, Meryem ile Hamza'nın evlenmesine hizmet edecek şekilde hazırlanmıştır. Elçinin Meryem'i eş olarak isteyişi, hem Hamza, hem de Meryem açısından bir dönemeç oluşturur. Bu durumu. olay örgüsü açısından da bir odak noktası olarak nitelendirmek mümkün.

İkinci vak'a halkasında, Hamza'nın Mısır yolculuğu, çölde gördüğü rüya ve Mısır'da köle Ömer ile tanışması anlatılır. Hamza'nın çöldeki rüyası ona sevgilisinin elinden alınacağını sezdirir. Bu yüzden de o, psikolojik bir gerilim içerisinde Hayre'ye döner. Rüyasına rağmen yine de içinde Meryem'in kendisini seveceğine dair küçük bir ümit

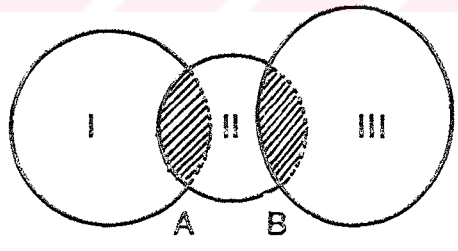
kırıntısı vardır. Gerçekte o, menfî bir psikoloji içindedir. Meryem'in duygularının değişmediğine tanık olur.

Mısır dönüşünden kısa bir süre sonra Meryem-Hamza ikilisi, Ömer vasıtası ile Yusuf'a yaklaşır, onunla dost olurlar. Böylece üçüncü vak'a halkası başlar. Bu halka içerisinde Meryem-Yusuf alâkası yer alır. Genelde, ikinci halkada yer alan Hamza-Ömer tanışması hadisesi, Meryem'in aşktaki kaderini hazırlar. Çünkü, Hamza-Meryem çiftinin Yusuf ile tanışıp dost oluşlarına Ömer vesile olmuştur. Üçüncü halka Meryem-Yusuf alâkasını gündeme getirdiği için dikkate değer. Nitekim, romanın mesajı da bu alâka ile dikkatlere sunulur.

Halkalar şemasını açıklayacak olursak: A çakışma noktası, Meryem ile Hamza'nın mutsuzluklarının başlangıcıdır-evlilik hadisesi sebebiyle B çakışma noktası ile başlayan karanlık alanda ise, Meryem'in aşkın objesine kavuşması ve mutluluğu, sonra ölümü söz konusudur. Ayrıca Hamza'nın mutsuzluğunun giderek yoğunlaşması hadisesi onu maddî aşktan manevî aşk noktasına getirir.

Romanda bu üç halkada cereyan eden olaylar, eserin üç kısımdan oluşan tertibine de uygun düşmektedir.

Aşk Budur romanının olay örgüsü, Hamza ve Meryem'in aşk durumlarındaki merhâlelere göre şekil ve anlam kazanır. Bu arada romanın arka planında yer alan putperestlik ile Allah'a inanma çatışmasının da olduğu görülür.



Olay Örgüsü Şeması

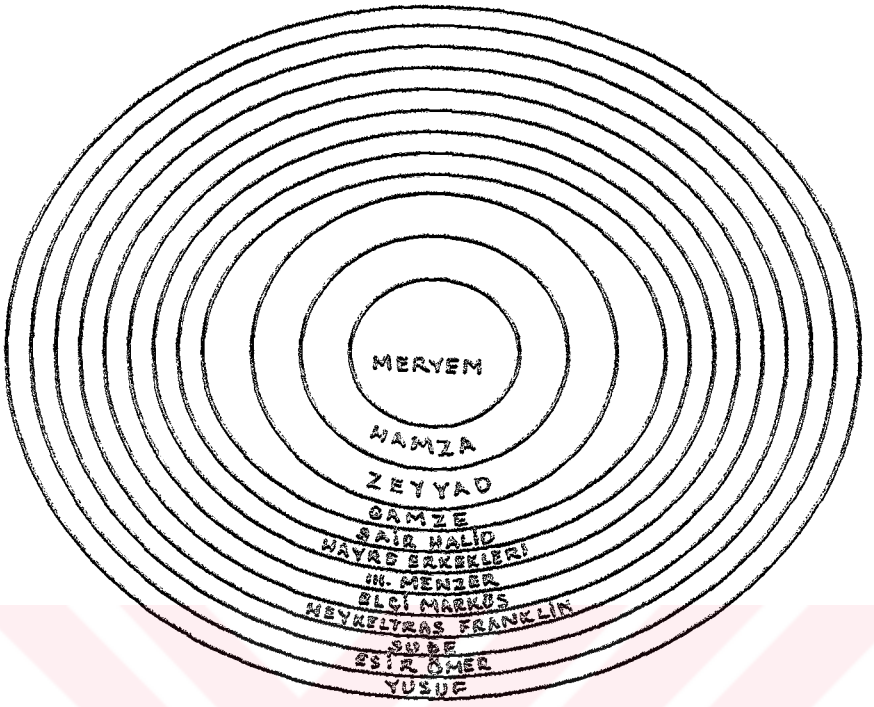
I.10. ŞAHIS KADROSU

Aşk Budur romanında başlıca iki sevgi halkasından söz edilebilir: Bunlardan birinin merkezinde Meryem, diğerinin merkezinde ise Yusuf yer alır. Bu halkalar Meryem ile Yusuf'un beraber bulunduğu noktada kesişirler.

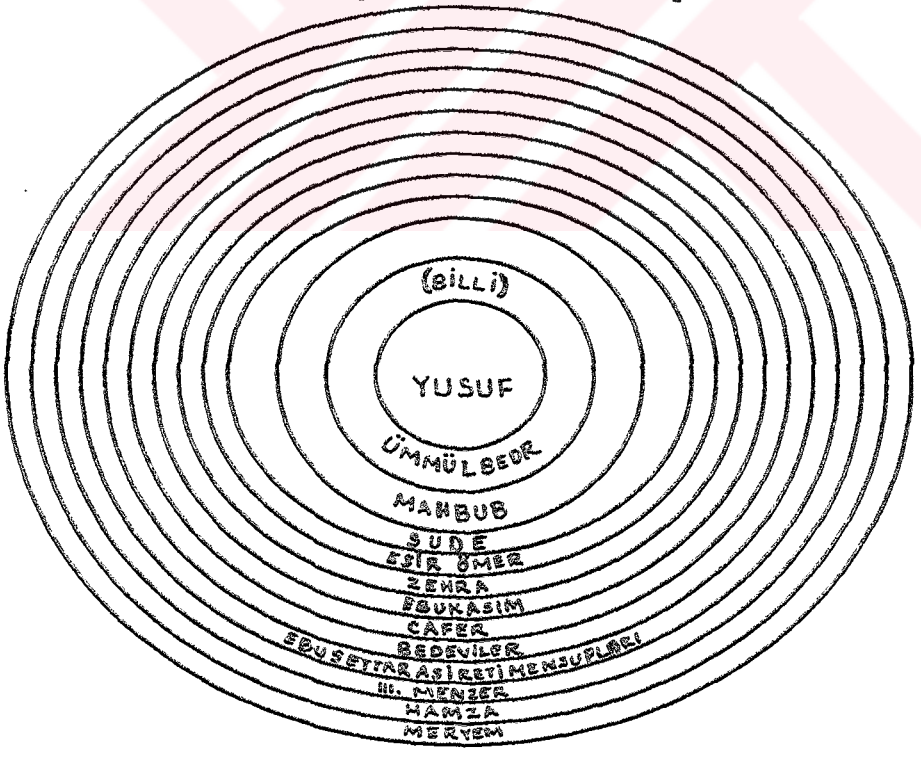
Bu sebeple iki kahraman etrafında, onların sosyal çevrelerine uygun bir yığın şahıs görülür; bu şahısların hemen hepsi onların müşterek dairelerine dahildirler. İlgili şahısların genel olarak rolleri, merkezî iki şahsın, karakter ve davranışlarına, belirli durum ve şartlarda açıklık getirmektir. Meryem'in çevresini daha çok saray kesimi oluştururken; Yusuf'un çevresini halk tabakasına mensup şahıslar teşkil eder. Ayrıca merkezinde Hamza'nın bulunduğu üçüncü bir sevgi halkasından da söz edilebilir. Bir başka halka da Yusuf'un düşman halkasıdır.

Şahısların tanıtımında, kendini anlatma, başkaları tarafından tanıtılma, söz ve davranışlarla mizacı yahsıtma ve rüyalar yolu ile şahsiyeti sergileme yöntemleri kullanılmıştır. Kimi zaman da şahısları bize, yazar anlatıcı tanıtır.

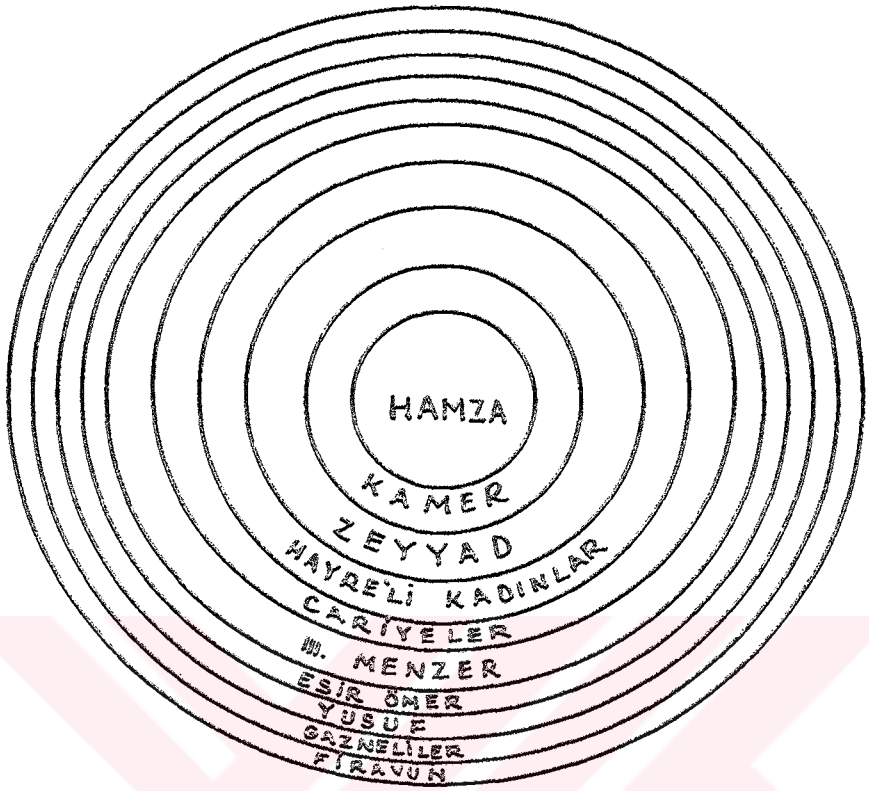
Romanın şahıs kategorisinde, klasik tragedya'nın bazı özelliklerini buluruz; bunlar: bütün insanlarda ortak olan aşk, kıskançlık, dostluk, düşmanlık ve din duygularının işlenişi; şahısların siyasî tarih ve dinler tarihindeki tanınmış kişiler olması (III. Menzer, Fravun, Yusuf, Ömer...); kahramanların alınyazısına tâbi olan trajik sonu (Meryem'in ölüm şekli) ve koro görevini yerine getiren kişilerin bulunması (Saraydaki eğlence sırasında Meryem ile Hamza'nın kalabalık tarafından değerlendirilişleri; Bedeviler'in Yusuf'u anlatmaları bu kabildendir.) şeklinde sıralanabilir.



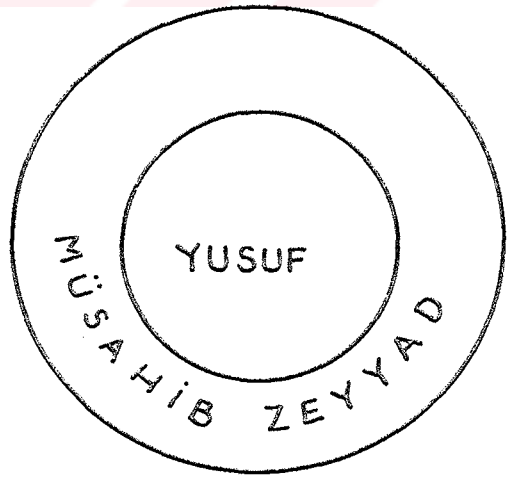
I- Meryem'in Sevgi Halkasında Yer Alan Şahıslar



II- Yusuf'un Sevgi Halkasında Yer Alan Şahıslar



III- Hamza'nın Sevgi Halkasında Yer Aalan Şahıslar



IV- Yusuf'un Düşman Halkasında Yer Alan Şahıslar

HEKİM HAMZA

a- Hamza Mısır'a Gitmeden Önce (I)

Küçükken ana-babasını kaybeden Hamza, III. Menzer'in Müsahibi Amcası Zeyyad'ın yanında kuzeni Meryem ile birlikte büyümüştür. Hayre Sarayı'nın başhekimidir. Otuz iki yaşında olmasına rağmen "tıp kitapları ağırlığınca altınla vezn olunarak satılmakta"; nâmı dilden dile dolaşmakta; kısaca, servet, şöhret ve alkışlar içinde, hükümdarın sarayına muadil bir malikânede müreffeh bir hayat sürdürmektedir. Bulunduğu çevrenin hakim vasfı, protokola dönük yüksek seviyede bir hayatın yaşandığı, her bakımdan aristokrat bir aile ve iş muhuti olmasıdır. Meryem ile birlikte mensup oldukları sosyal statünün şartlarına bağlıdırlar. Saraydaki bütün törenlere katılırlar. Hamza gerektiğinde Hayre dışına görevli olarak gönderilir.

"Genç ve güzel Hamza" kadınların, özellikle de Hükümdarın kızlarından Kamer'in sevgi çemberi ile kuşatılmıştır. "Seven" fakat Meryem tarafından "sevilmeyen Hamza" için hayatında en değerli varlık Meryem'dir: "Hamza'nın Meryeme olan gönül bağı, hayatının temerküz ve istinat noktası idi. Meryem onun için kalb gibi idi, malik olduğu diğer kıymetler ise birer cüz gibi idiler. Bu kalb dursa, diğer bütün uzuvlar da birer birer çürümeye mahkûm olmayacaklar mıydı?

Hamza için, şerefleri, kıymetleri, ihtirasları, ile saltanatlanmış hayatı, Meryem olmasa, manasız bir yükten başka ne olabilirdi?" (6)

Ne var ki Meryem ona karşı gönülsüzdü. İkili arasındaki çatışmayı şu diyalogdan takip edebiliriz:"

"- Bak Meryem, gökte ay var, sen ona bakmayı seversin.

- Evet, aya yalnızken bakmak hoşuma gider Hamza." (12)

Meryem Hamza'nın kendi hayatındaki yerini: "Sen tanıdığım ve takdir ettiğim insanların en başındasın, insanî hisler, dostluğun, merd arkadaşlığın hayatımın kıymetli bir kısmını işgâl eder." (29) sözleri ile dikkatlere sunarken; genç adamın Hayreli kadınlar tarafından algılanışı da onların dikkatleriyle verilir. Hamza ve Meryem saraydaki bir eğlence gecesine birlikte gelirler; Hamza'yı kadınlar, Meryemi erkekler övgücü sözlerle karşılarlar:

"Hamza Meryem'den güzel!

Bir başkası: - Elbette güzel... Ben Hamza olsam yüz Meryem'i etrafımda pervane

döndürürdüm." (14)

III. Menzer ise: "Hamza'nın vücuduna şiddetle muhtaçtır. Hamza onun eli ayağı, hem de memleketin kuvvetli bir uzvu(dur)" (53)

Romanın asıl kahramanlarından biri olan Hamza'nın kişiliği aşamalar geçirir. Bu aşamalardan biri Mısır'a gitmeden önce, Meryem ile ilgili olarak geçirdiği bir kıskançlık buhranı esnasında yazar anlatıcı tarafından, fakat Meryem'in dikkatiyle anlatılır: "Hamza'nın halinde şimdiye kadar hemen hiç görmediği müteaddi bir cür'et vardı. Sanki hakiki hüviyeti, meçhul bir el tarafından ihtilas edilmiş, onun yerine Meryem'in tanımadığı korkunç bir şahsiyet getirilmişti. Hamza'nın sesi de, dürüst ve cüretkârdı." (26) Meryem'e karşı, uysal, munis, muti olan Hamza'nın arzettiği bu ruh hali, onun *aşk durumunun* bir yönünü gösterir. Bu kıskançlık anının devamında yazar anlatıcı Hamza'nın dikkatlerinden Hamza'daki kişilik parçalanmasını verir: "Meryemden kaçan Hamza ile, Meryem'e koşan Hamza aynı şahıs değillerdi ki... Birincisi, bir his sahtekârı, kendini bile hile ile aldatmak isteyen bir mürai idi. İkincisi, olduğu gibi görünen nikabsız, dürüst ve samimi idi.

Hamza şimdi bu iki şahsiyeti mukayese ederken hangi Hamza'yı yaşatmak, hangisini öldürmek lâzım geldiğini düşünüyordu. Meryemi memnun etmek için, her halde ikinciyi öldürmek lâzım gelecekti. Aşkını saklıyamıyan, her ne bahasına olursa olsun onu itiraf eden Hamza artık yaşıyamazdı. Meryemin yaşadığı dünyada, ancak birinci, nikâhlı Hamza yaşayabilirdi. Hoş bir gün bunların ikisini de öldürmek Meryemi büsbütün Hamza'dan kurtarmak ne iyi fikirdi." (31) cümlelerinde ifade edilen şahsiyet bölünmesinde Meryem'in ona "aşktan vazgeç" anlamındaki söz ve davranışları etkin olurken; Hamza'daki kişilik değişmesinin geçireceği merhaleler ve merhalelerdeki son nokta da sezdirilir.

Hamza'nın hayatında en önemli dönüm noktası Hükümdar'ın buyruğu üzerine Meryem ile izdivacı olur. Bu izdivaç Meryem ile Hamza'nın hayatlarında merkezî bir hadise teşkil ettiği gibi olay örgüsünde de kritik noktadır. İzdivaçtan sonra meydana gelecek bir değişme beklenir. Değişmenin gerçekleşmesi için Meryem'in Hamza'ya karşı olan duygularının değişmesi gerekir. Gerçek bir beraberliğe dönüşmeyen: "Bu evlenme hadisesinden dolayı Hamza Meryem'in hesabına teessür hissetmekle beraber, bundan sonra onunla, tıpkı çocukluklarında olduğu gibi aynı çatı altında yaşayacaklarını düşünerek, korkak, sinsi bir sevinç te hisseder" (46) ve bu hissedişte bir umudu da yaşar. Aynı umut okuyucuda da görülür: "Belki Mısır dönüşü, Meryem'in duyguları değişebilir."

b- Hamza Mısır Yolculuğu'nda

Hamza umutla yola çıkar. Çöl yolculuğunda mahiyetindekilere rağmen yalnızdır. Meryem'in sevgisi bir serap da olsa bir umutdur onun için. Meryem'i düşünce ve hayallerinde yaşatır. Yere inmiş yıldızlar ile görkemli göğün altında, hayâl, duygu ve rüya alemi birbirine karışır. Gördüğü rüya onda bir "şuur ihtilâli" oluşturur. Artık umudunu yitirmiştir; tevekkül içinde Mısır'a varır.

c- Hamza Mısır'da

Mısır'da Hamza'nın kendi kendisiyle çatışmasının bir örneği ile karşılaşılır: "Bir gece Hamza uyurken, başında yumuşak ve sıcak bir temasla uyandı. Yatağın baş ucunda yanan yağ kandilinden odaya mübhem ve korkak bir ışık hattı akıyordu. Oda sisli ve loştu. Maamafih Hamza eliyle, başına temas eden şeyi arayınca, elinin içinde yumuşak bir kadın eli kaldı. Yeşil gözlü cariye Hamza'nın yatağına oturmuştu. Uyandığını hissedince, başını genç adamın yüzüne doğru eydi.

Kırık yarım bir arabca ile :

- Bekledim bekledim beni çağırmadın sana ben geldim, dedi!

Eli hâlâ Hamza'nın avucu içinde idi. Hissedilen bir ürperme ile cevap bekliyordu.

- Gel!

Kız, genç hekimin bu davetine karşı hiç tereddüt etmeden yorganın ucunu açarak yanına uzandı.

Uyku içinde başlıyan bu vakanın şaşırtıcı dolaşıklığı ile Hamza rüya ile hakikatin mezcolmuş hatlarını seçememişti. Fakat şimdi şüpheye düşecek bir nokta yoktu. Kızı çağırmış o da gelmişti. Tenin hareretini, saçlarının baş döndüren kokusunu kuvvetle hissediyordu. Hamza, göğsüne gittikçe sokulan bu altın başı şiddetle itti. Kız şaşırmış kalmıştı. Bütün saray erkeklerinin alakadar olduğu güzelliği ilk defa tahkire maruz kalıyor, ilk defa reddediliyordu. Kız bunun sebebini, genç adamın dudaklarında inilti gibi çıkan kelimelerde gizli olduğunu tahmin ederek, bütün duygularını toplıyarak dinledi, fakat bir şey anlıyamadı. Hamza elan.

- Meryem Meryem. Diye sayıklıyarak ağlıyordu.

Cariye artık bu müşkül adama yaklaşmıya korkuyordu. Mağlûb ve fakat hırçın olarak

odadan çıktı." (79-80) Bu olay, Hamza'nın sadık bir âşık olduğunu göstermesi bakımından, romanda bir değer ifade eder.

Ehramlar'da tanıştığı Ömer, onda ruhî değişikliklere sebep olur. Bu noktada okuyucu, Hamza'nın romanda, *"tekamül yolundaki insan"* olduğunu idrak eder. Genç hekim, esir Ömer'in mürşidi Yusuf'u tanımak istemektedir.

Hamza zihin dünyasında yaşattığı Meryem'e armağanlar alır; Hayreden uzak kaldığı sürece tek arkadaşı Meryem olmuştur: Gazne'deki odasının penceresinden dinlediği şu dörtlük onun kendi gönlünün sesi olarak yorumlanır:

"Sular haldaşım oldu.
Gönül sırdaşım oldu.
Sanma ki yalnızım ben,
Aşkın yoldaşım oldu." (75)

Ayrılık esnasında Hamza baştan başa Meryem kesilmiştir: "genç adam, o kadar Meryem'le dolu, o kadar sevgilisiyle ittisalde idi ki, aşkla meşbu olan her zerresi Meryem kesilmişti. Eğer kendini onunla bu kadar meşbu hissetmemiş olsa, bu aşırı zevki nereden bulurdu? hem ayrılık, hem ittisal.. Hamza buna kendi de şaşıyordu.

Eğer hasretle ittisal, elle tutulan, gözle görülen mahsus bir vücuda malik olsalar, birini ötekinden fark etmek mümkün olmazdı. Bu iki hal, o kadar birbirinin eşi, birbirinin mütemmimi idi ki, birlikte söz söyleyen iki dudağın hareketi gibi, bunlar da aynı gayeyi itham eden ayrı fakat aynı vücud idiler." (75)

ç- Hamza Hayre'de (II)

Hamza Hayre'ye döndükten sonra üçlü bir ilişki başlar: Hamza-Meryem-Yusuf ilişkisi. Ve bu ilişki giderek ikili bir ilişkiye dönüşür: Meryem-Yusuf ilişkisi. Hamza'da hiçbir kıskançlık emaresi görülmez. Rüya realiteye dönüşmüştür. Meryem'e tutkun, hassas Hamza, Meryem'i Hamza'dan kurtarma yolunu seçer. O'nun davranışı büyük bir özveridir. Hamza bu noktaya kendi kendisiyle çatışarak gelmiştir. Böylece Hamza'nın inkîlabında, romanın yüklendiği mesajın yön ve niteliği ortaya çıkar. Romancının gerçekleştirmek istediği bu inkılâbda, genç hekimin Ömer ve Yusuf ile ünsiyeti; sonra da Meryem-Yusuf alâkası, aracı rölünü oynamıştır.

Böylece Hamza, beşerî aşktan ideâl aşka meyleder. Bu özellik romanı, tasavvufî açıdan *tezli roman* sınıfına yerleştirir.

1. Hamza'nın Sevgi Halkasında Yer Alan Şahıslar

Kamer

Başhekim Hamza'ya derin ve umutsuz bir aşka bağlı olan Kamer, hükümdarın küçük kızıdır. Hastalık bahaneleri ile Hamza'yı sık sık yanına çağırtır. Durumu sezen Hamza, artık böyle anlarda, kendi gideceğine, genç sultana bir şişe ilaç göndermekle yetinir. Nüfusunu kullanarak Hamza ile evlenebileceği halde, genç kızın gururu bunu engeller. Hamza'nın izdivacı, sonra da Mısır'a gidişi, Kamer'i ölüme sürükler. Ölümünden hemen önce Meryem'i çağırarak: "Sen dünyanın en bahtlı kadınısın.. Gelir gelmez ona söyle beni ara sıra hatırlasın." (121) sözleri ile ona vasiyette bulunur. Meryem, vasiyeti Hamza'ya iletirken aralarında şöyle bir konuşma olur:"

"- Kamer Sultanın ölümünü işittin mi?

- Evet biçare kız.

- Geç acıyorsun?

- Ne yapmalıydım?

- Aşkına mukabele ve hörmet etmeliydin.

- Hörmet ettim. Fakat elimden ne gelirdi onu sevmedim ki mukabele edeyim? Sevilmeyen kimsenin aşkına mukabele edilebilir mi Meryem?

Hamza bu son suali, hırçın bir kuvvet ve sevgilisinin bu sitemkâr suali hak etmiş olmasının verdiği hınçla sormuştu." (122)

İlgili diyalog Hamza'da Meryem'e karşı bir zafer kazanmış olmanın gururunu yaşatır. Kamer'in romandaki fonksiyonu, Hamza'nın Meryem'e karşı olan alâkasının derinliğini göstermektedir. Bu durumda onun vak'a içindeki pozisyonu aracı olmaktadır. O, kurnaz, şımarık bir genç kız tipidir.

MERYEM

Aşk Budur romanında vak'anın birinci derecedeki üç kahramanından biri olan Meryem, Yazar'ın, *tekamül yolundaki insan* mesajına uygun olarak kişilik değişmesine uğrar. Bu değişim iki aşamada gerçekleşir.

a- Yusuf İle Tanışmadan Önceki Meryem

Meryem, hislerinden ziyâde aklı ile hareket eden, mizacı oldukça haşin ve duygusuz bir baba ile pek az tanıdığı his ve zekâ emmuzeci bir ananın ilk çocuğudur. III. Menzer'in Başmuhasibi olan babası Zeyyad, ona itinalı bir terbiye vermiş ; Bizans ve Acemistan'dan getirtilen özel hocalarla, bu terbiyeye zengin bir Batı ve Doğu kültürünü eklemiştir.

"Meryem'in söz söylemesini, fikirlerini, selâbet ve isâbetin, tefekkür ve zekâ hamlelerini hükümdar bile takdir edir (onu) kendi evladlarından fazla severdi." Saray eğlencelerinin ekserisini hükümdar onun adına izafe ederdi. Fakat o, bu eğlencelere fiilen katıldığı halde, ruhu onlardan zevk almazdı. Çünkü: "Meryem için, mahsus duygularının zebunu olan cemiyet, iğrenç ve kördü." (10)

Onun akıl ve his karışımı davranışlarında çoğu zaman bir fevrî özellik dikkati çeker. Hamza Meryem çatışmasını veren aşağıdaki pasaj, aynı zamanda da Meryem'in kültür düzeyini göstermesi bakımından da bir anlam ifâde etmektedir.

"Meryem yerinden kalktı. Biraz evvel işaret ettiği perdeyi çekti. Bitmek üzere olan heykel meydana çıktı.

- Bak Hamza, emin ol ki bana ithaf edilen herhangi bir şeyle ne alâkadarım, ne de onları kaybetmekle bir teessür duyarım.

Meryem, narin vücuduyla heykelini kucakladı, suratle pencereden dışarıya fırlattı, heykel taşlıkta büyük bir gürültü ile parçalandı.

Hamza kızın hareketine mani olmak için koşmuş, fakat yetişememişti. Heykeltraş Franklenin şaheseri, bir toz yığını halinde şuraya buraya dağılmış kalmıştı.

Meryem ayni çeviklikle gene koştu ve Halidin bıraktığı kitabı da parçaladı. Kızın kitabı almak için istical eden eli, Hamza'nın Babil kervanından kendisi için aldığı Acem sanat eseri bir çiçekliği de devirmiş, o da bu iftirak faciasının kurbanı olmuştu.

Hamza donmuş kalmıştı.

Meryem müteheyyic devam etti. Sanki söylemiyor, bilakis tam bir samimiyet halinde, adeta kendi kendine hitap ediyormuş gibi konuşuyordu.

Hamza ... ben şemdiye kadar hiç bir tarafa gönül bağlamadım. Şu parçalanan kıymetli eserler gibi, o eserlerin canlı birer nüshası olan vücudlardan da gönlüme karargah aramıyorum. Nafile benim üzerime töhmet koyma. Sen mizacımın büyük bir aşk istidadiyle yuğurulmuş olduğunu en yakın bilenlerdensin. Fakat bu inkişaf etmemiş duygu, belki de

ömrünün sonuna kadar hiç kimseye sığramıyacaktır. Zira bu aşk ihtiyacı, his kayıdlarının esaretine müteahammil değildir. Benim endişem bu serâbî duyguların esaretine bağlanamaz.

Ben kimseyi sevmedim. Seveceğimi de zannetmiyorum, müsterih ol Hamza." (35-36)

Yazar anlatıcının dikkatlerinden genç kızın mizacı oldukça ayrıntılı olarak tespit edilir: "Onun başlıca hususiyetlerinden biri de ürkek bir gazel gibi herkesten kaçması ve cemiyetin zevk aldığı şeylerden zevk duymaması kendi gönlüyle başbaşa kalmayı tercih etmesi idi. Muvazeneli ve makul Meryem, bu bahiste hırçın ve tekti." (10) Bunun sebebi de bu konuya gönlünün yabancı ve doygun görünmesiydi. Gerçekte bir aşkın bekleyişi ya da arayışı içinde; gönlünü dolduracak sevginin objesini aramaktadır, "Fakat nerede ona bu yolda yardım edecek, bilgisi bilgileri mağlub edecek vücud nerede? Meryem işte, hasretini çektiği bu vücudu arıyor ve kanmayan ruhu, tabiatın fevkinden azamete yetişmek istiyor." (47)

Hayre erkeklerinin kendisine perestiş ettikleri Meryem'in fizikî portresi: "Meryemi bir ilâhe kadar güzelleştiren bir sır varki, bunu kimse bilmiyor, görmüyordu? Cismindeki can nasıl görülmüyorsa, Meryemi fevkalâleştiren bu sır da bilinemiyordu.

Meryem'in solgun bir ay gibi beyaz rengi vardı. Sabah sisleri ile buğulanmış bir çiçek gibi taze olan bu yüze, harikulâde bir mahiyet veren iki esrarlı siyah gözden, ruhunun nihayete varılmıyacak derinliği aşikâr görülürdü." (10) sözleriyle yazar anlatıcı tarafından verilirken; onun saraydaki bir eğlenceye Hamza ile birlikte gelişi sırasında Hayreli erkekler tarafından yorumlanışı oldukça dikkat çekicidir. Meryem'in kabile için değeri: "Hayrenin kalbi Meryem; III. Menzer'e göre de "İpekkurdu" sözleri ile tavsif edilirken, fiziği,güzelliği de yine kabile erkekleri tarafından "gökten düşmüş melek", "ebedi fecir", "Hayat" "Meryem bizim tacımız" ifâdeleriyle verilir. Ne var ki onun erkekler karşısında umumî vasfı "Gönülsüz Meryem"dir.

Baba Zeyyad, halk tarafından Hamza'nın nişanlısı olarak görülen Meryem'i evlendirmede acele etmemektedir; bu tutumu babanın yanında kızının değerini gösterir: Çünkü babası annesinin ölümünden sonra bir çok defâlar evlenmiş; fakat kiminden ayrılmış kimi ise ölmüştü. Onun için Meryem, bir saray olan baba evinin kadınlığını küçük yaşından beri hassas bir muvazene ile yerine getirmiştir. Zeyyad, kızını gözünden uzaklaştırmak onun dirayetli ve şuurlu mevcudiyetinin kendi hayatının üstünden çekilmesinin müşkülâtıyla başbaşa kalmamak için bu işde acele etmiyordu. (9)

III. Menzer'in bir emrivaki ile Meryem'in izdivacına karar verişi sırasında genç kız, bu izdivacda Hamza'ya yaklaşımını kendi bakış açısında şöyle değerlendirir: "Onunla birlikte

olmak bir işkence ve bir cehennemî hayat olacaktır: "Zira insanın manası olmayan bir kimseyle bulunmak kadar büyük azab yoktur." (66) Buna rağmen: "Kader insanın kendi varlığı ile beraber yuğurulmuştur. Ondan iktinab edilmez insan kaçmak istediği kaderini beraberinde götürür." (52) düşüncesinde olan Meryem, kadere boyun eğer. Meryem ile Hamza'nın hayatlarında önemli bir olay olan bu izdivaçtan sonra, boyun eğdiği alınyazısı ona yeni safhalar hazırlar.

b- Yusuf İle Tanıştıktan Sonraki Meryem

Hamza'nın Mısır dönüşü, Yusuf ile tanışan Meryem, vücudunun manası olan erkekle karşılaştığının bilincine varır. "Gönülsüz Meryem" artık "gönüllü Meryem" oluvermiştir. Bu noktada genç kızın, bir kişilik değişimine uğradığı gözlemlenebilir. "Meryem artık gönlünü teftiş edemiyordu. Bu gönül, evvelce tanıdığı soğuk, avare, başı boş gönül değildi. ... Meryem aşkı, aşkın manasını arıyordu, işte aradığını bulmuştu." (136-137)

Meryem zaman zaman gizli olarak Yusuf'a gider, aralarında, aşka dair konuşmalar olur. Bu konuşmaların birinde, Yusuf'un Meryem'i yorumlayışı ve algılayışı verilir.

Meryem'in Yusuf için değeri ise şu cümlede güzel ifadesini bulur: "..sen, ezeliyet göklerinin bana bir hediyesisin." (208)

Meryem'in Yusuf'u tanımadan önceki kişiliği ve Yusuf'u tanıdıktan sonraki kişiliği Meryem tarafından dikkatlere sunulur: "- Geçen gün seni bulmadan evvelki halimi düşündüm Yusuf... Ham, basit, ruhî bünyesi teşekkül etmemiş, ibtidaî ve işlenmemiş bu malzeme yığınından utandım. Şuur yok, mana, hakikat yok, yalnız uzviyetiyle yaşayan niçin ve neden yaşadığını bilmiyen, hayat dümeni zevki tabiîsinin elinde bir mahlûk... Bu itibarla bütün mazim tarihsiz, intibasız, kitabesiz ve hatırasızdır." (212-213)

Yusuf'un Medayin'e gidişi bu aşkın beşerî yönünü noktalar.

c- Romandaki İlişkilerin Meryem'e Göre Değerlendirilişi

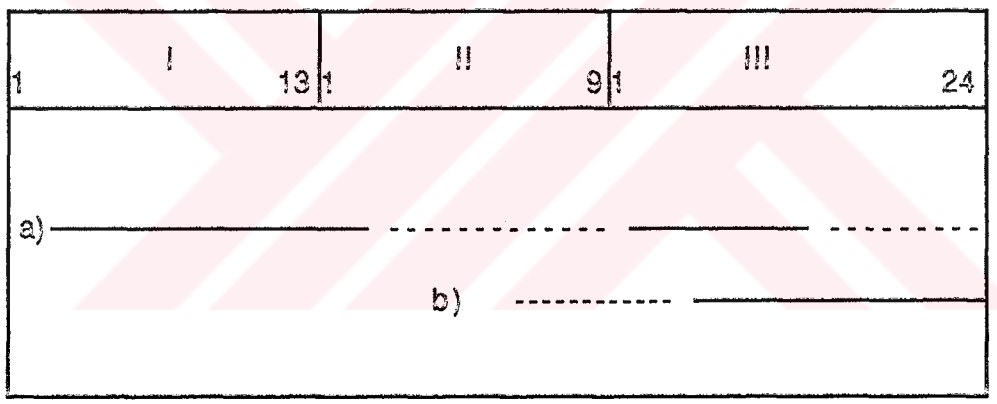
Romandaki ilişkilerde Meryem'i "odaktaki kadın" olarak değerlendirdiğimizde iki ilişki ile karşılaşırız: Hamza-Meryem ilişkisi. Bu ilişkide Meryem Hamza'ya akrabalık alâkası ile bağlıdır. Hamza ise Meryem'e derin bir gönül yakınlığı duymaktadır. Bu ikili münasebette çatışma vardır. Hamza Meryem ilişkisinde "ortak mazi" ve "akrabalık" etkindir. Bizans

Elçisinin Meryem'e talip oluşu ilişkinin yeni bir boyut kazanmasına sebep olur. Ne var ki, genç kızın yaradılışı bu ilişkinin gerçek bir beraberliğe dönüşmesine izin vermez.

III. Kısım da önce üçlü bir ilişki başlar: Hamza-Meryem-Yusuf ilişkisi. Sonra bu ilişki ikili ilişkiye doğru mesafe kazanır: Meryem-Yusuf ilişkisi. Bu ilişki, tam olarak bağımsız bir ikili ilişkiye dönmek üzere iken roman biter.

Bu ilişkileri şema üzerinde gösterelim: I. Kısım da "b" çizgisi yok, ilgili çizginin başlangıcı, çöldeki yolculuk sırasında rüyâ hadisesi ile sezdirilir. Bu çizgi, Ömer'in Hamza'ya Yusuf'tan bahsetmesi ile güçlenmeye başlar, ve III. Kısım da görünür hale gelip, güçlenir, sonra da diğer çizgi ile birlikte birden kesilir.

"a" çizgisinin belirgin hale gelişi, Meryem açısından tehlikenin arttığına -ki bu konuda "izdivaç hadisesi" etkin olur.- ; "b" çizgisinin ağırlık kazanması ise Meryem'in kurtuluşuna ve sevgiyi yakalayışına işaret eder. Sonuç olarak: "a" ilişkisi, Meryem'in mutsuzluğunu, "b" ilişkisi Meryem'in mutluluğunu, kurtuluşunu simgeler.



Duygu ve düşünceleriyle hemen her zaman merkezî kahraman Meryem'in yanında yer alan romancı, onun hayatını tragedya gibi ölüm realitesi ile noktalar. Oysa ki vak'a zamanında, Arap erkekleri birden çok kadınla evlenebilmektedirler. Meryem de Yusuf ile evlenerek mutluluğa ulaşabilirdi . Ne var ki, romanda şahıslar, kendi iradeleri ile hareket edecek güçte değillerdir. Onları yönlendiren Yazar'dır. Bu sebeple de Meryem, eserin bildirisine uygun olarak "dünyevî mutluluk" tan uzak tutulmuştur. Başlangıçta duygusuz fakat hareketli -active- ve akıllı bir tip olan Meryem, Yusuf'a aşık olduktan sonra activitesini kaybeder; hüzünlü -pasive- bir tip olur. Karakterindeki değişmelerden hareketle onun "yuvarlak" bir tip olduğunu söyleyebiliriz.

2. Meryem'in Sevgi Halkasında Yer Alan Şahıslar

III. Menzer

"Çatışmanın gerçekleştiği dramatik vaziyet bir yönlendiricinin müdahalesi sayesinde vücut bulur, gelişebilir ve çözülebilir. Bu metin sonunda vakanın istikametini gösteren ibarenin bir tarafa meyletmesini temin eder. Böylece de eser boyunca, bir bakıma vak'ayı idare eden hakem hüviyeti ile karşımıza çıkar." [5] Aşk Budur Romanı'nda Hayre Hükümdarı III. Menzer'in bu rolü yüklendiği görülür. Bir çeşit otoritenin temsili ya da kahramanların alınyazısı olan hükümdar, vakaya üç defa müdahale ederek, kahramanların hayatlarını yönlendirir. Bu dramatik hamleleri sıralayacak olursak:

1- Hamza-Meryem izdivacı;

2- Hamza'nın Mısır'a gönderilmesi;

3- Yusuf'un Medayin'de görevlendirilmesi.

Bu müdahaleler, her defasında vak'anın akışını değiştirir. O, vak'aya romanın bir kahramanı gibi katılır. Siyaseti iyi bilir. Memlekette olup biten her şeyden haberi olur; zekidir: "Meryem'i bir zeka oyunuyla Markus'un elinden kurtarır." Kolay ikna olan esnek bir kişiliği vardır; Putperest olmasına rağmen, Yusuf'un irşadı ile Allah inancına doğru meyleder. Meryem'in sevgi halkasında yer alır.

Elçi Markûs ve Heykeltraş Franklen

Bizans'ın büyükelçisi Markûs'ün fizikî portresi, yazar anlatıcı tarafından mizacını yansıtacak şekilde çizilir: "Markûs, ufak tefek, sarı saçlı, sarı benizli, hatta çamur rengi sarımtırak gözlü bir adamdı. Yanaklarının soluk rengi üstünde henüz tokat yemiş gibi yol yol kırmızı çizgiler vardı. Ağzının etrafı, bir dudaktan ziyade mor bir şeritle çevrilmiş gibi idi.

Elçi Markûs'ün simasında en dikkate değer nokta, bu çamur rengi gözlerin itimadsızlık veren cüretli ve müstenzi bakışları idi. Maamafih, bu bakışlarda inkâr edilemiyecek şeytani bir zekâ ve kurnazlık vardı." (16)

Elçi'nin kendisine hediye edilen Cariye Selime yerine Meryem'i istemesi, Hükümdar'ın da bu istek üzerine Meryem-Hamza izdivacını gerçekleştirmesi, Markûs'ün romandaki

---

5 AKTAŞ, Doç.Dr.Şerif; Roman Sanatı ve Roman İncelemisine Giriş, Birlik Yay. 12, Ankara 1984.

fonksiyonunu belirler: Yardımcı güç.

Davranışları ile şımarık bir kişilik sergileyen Marküs'ü, düğün günü, bizzat Meryem'in heykelini yapmak için Bizans'tan getirilmiş olan Heykeltraş Franklen ile dertleşmelerinden takip edelim:

"Marküsle, heykeltraş Franklen bir köşede dertleşiyorlar. Franklen de Elçinin kafilesiyle beraber artık Bizansa dönecek. Mademki Meryem heykeli kırdı, bu san'at eserini tahrib etti ve bir başkasını da yaptırmaktan ictinab ediyor, o halde sırf bu iş için gelen Franklenin buralarda artık ne işi olabilir.

Marküs üst üste içiyor ve arada bir içini çekerek:

- Kızı kaçırdık! diyor:

Franklen ise bir kâhin gibi tefeül ederek:

- Meryemin heykeli tahrib ettiğini duyduğum gün, onun Hamza'ya tutkun olduğunu, aralarında geçen bir aşk sahnesinin bu neticeye sebep olduğunu anlamıştım. Üzülmeyin bu kız esasen size yaramazdı. Diyor.

Frankle'nin bu anlayışsız hükmünü elçi tastik ediyor!

- Öyle amma kız çok güzel idi. Diyor.

Biraz sonra bu iki dost ta, diğer davetliler gibi şarabın tesiriyle, ayarsız, bozuk bir neş'e dalgasına kapılıyorlar." (45)

Başmüsahib Zeyyad-Meryem'in Babası-

Saray'ın Başmüsahib'i Zeyyad, Meryem'in sevgi halkası içinde yer almasına rağmen, Yusuf'a karşı olması sebebiyle kızı ile arasında gizli bir çatışma sezilir. Hamza'yı Yusuf'tan uzaklaştırmak istediği için de yeğeni ile de aralarında böyle bir çatışmadan söz edilebilir: Çünkü o, Hamza'nın da Meryem'in de Yusuf'u sık sık ziyaretlerinden memnun değildir. Bu noktada onu, yazar anlatıcının ifadesinden takip edelim: "Çünkü o, her şeyden gayri samimî bir mizaca malikti. Tanıdığı ve kıymet verdiği şeyler, hayatın yalnız maddî cephesi, kabuğu idi. Zeyyad'ın duygu şebekesi, ham bir külçe gibi işlenmemişti. Maamafih mağşuş ve zahmeti değmez bir katılıkta oluşu yüzünden, işlenmek ihtimali de pek azdı.

Yusuf'un dilden dile dolaşan mütevazı ve sakin hayatını, o, bir tuzak telâkki ediyor, zengin Hamza'nın da bu tuzağa düşürülmüş bir zavallı olduğuna iman ediyordu." (175-176)

Zeyyad'ın vak'a içindeki fonksiyonu; aile hayatı, kızına bağlılığı ve şahsiyeti ile, Meryem'de bağımsız kadın karakterinin teşekkül etmesinin yanında; davranışları ile de

hükümdarı tahrik ettiği için Yusuf'un Medayin'e gönderilmesine sebep olurken, romandaki itibarî vak'anın bitiş özelliğini etkilemiş olmasıdır.

Şair Halid

Meryem'in akrabalarından olan bu genç şair, aynı zamanda genç kızın hayranlarındandır da. Zaman zaman Meryem'in evine gelerek ona şiirler okur. Böyle bir seansa tanık olan Hamza bir kıskançlık buhranı geçirir. Halid'in vak'a içindeki pozisyonu, Hamza'nın kıskanç bir aşık olduğunu göstermesi bakımından bir değer taşımasıdır.

YUSUF

Romanın asıl kahramanlarından olan Yusuf, fiilen III. Kısım'da ortaya çıkar. "Herkesin bildiği, herkesin sevdiği "Yusuf"un tanıtılmasında yazar anlatıcı ile birlikte romanın diğer kahramanlarının dikkatlerine de çokca yer aldığı için biz de onu çeşitli bakış açılarından tanıtıp -bu bakış açıları benzerlik gösterse bile- yaşayan bir insanın biyografisini verir gibi bir yol izleyeceğiz.

Çocukluğu : İlgili bilgiler onun ile birlikte büyüyen eşi Ümmülbedr tarafından verilir. Yusuf'un "Ebüşettar Aşireti"nin reisi olan Malik Bin Halim, Ümmülbedr'in annesinin dayısıdır. Ümmülbedr öksüz kaldığı için Yusuf ile aynı evde büyür. Çocukluktan genç kızlığa kadar müşkülatla geçen hayatı içinde Yusuf, ona bir büyük kardeş muamelesi yapar. Fakat öyle bir kardeş ki, bir anadan, bir babadan beklenen şevkatle dopdolu. o, bütün mahlukata karşı müşfik ve hayırlıdır." (156)

Çocukluğunun ve ilk gençlik yıllarının tek eğlencesi Ümmülbedr olur. O, başka gençler gibi, hariçte eğ-lenmez, kendi âleminin zevki içinde yaşar. Bahçelerinde bir ağacın üstündeki leylek yuvası münasebeti ile, "Billi, billi" diye çağırınca, Ümmülbedr aldanıp gidince de, onu zorla yuvanın altına sürükler, leyleklerin yukarıdan bıraktıkları mayi ile küçük kızın üstü başı kirlenince de güler. Bu davranışı ile şakacı bir çocuk mizacı yansıtır. Billi'nin ifâdesi ile o, eskiden beri az yemek yer: "çocuklukta bütün gıdası bir çanak sütle biraz ekmekten ibarettir. Uykuyu çok sever, sıcak uzun günlerde öyle zamanı uyanık gibi uyuyan Yusuf'u Billi seyretmeye doyamaz.

Eğitimi : Hamza tarafından Yusuf'un kültür ve eğitim düzeyi şöyle tanıtılır: "Amca sen ne söylüyorsun Şeyhülhikemdeki ilim bende de var. Belki ben ilim cihetiyle ondan da üstün, benim bu ilimlere ihtiyacım yok. ..Fakat Yusuf'taki ilim, ne Şeyhülhikem'de, ne bende, ne sende, ne de bir başkasında, Yusuf'ta kaynayan ilim, senin benim bileceğimiz bir menbadan gelmiyor. Onların usulleri ve kitaplarıyla, Yusuf'un bilgisinin elifbasını öğrenmek için bile insanın ömrü kifayet etmez.Şeyhülhikem'lerin, Hamza'ların sabahlara kadar rahle başında meşaketle öğrendikleri, kıylü kali Yusuf'un ağzından çıkan basit bir kelimeye değişmem." (177)

Yusuf'taki bu mânevî terbiye, III. Menzer'e anlattığı sırada öğrendiğimiz bir rüya hadisesi ile başlar görünmektedir; "bilgi ve kuvvet timsali Yusuf", hükümdarın, "... bu bilgi ve kuvvete nereden aldığını bana söylemelisin. (247) ifadesi üzerine rüyasını anlatır: "On dokuz yaşında iken bana rüyada nurlu bir çehre görünmüş ve kendisinin ceddim ve isminin de İbrahim Peygamber olduğunu söyliyerek "seni, aslını buldurmaya geldim, bil ki sen evvelce madendin, sonra toprak oldun, sonra da bu şimdiki kalıbı buldun. İşte seni bu kalıptan çıkarıp aslına ulaştırmaya geldim!" demişti. O zamandan beri hep benimle alâkadardır." (249-248)

Hocalarından biri: "Ben mi senin hocanım yosa sen mi benim hocamsın aklım ermiyor? (124) diyecek kadar Yusuf bilginin doruğundadır.

Evliliği : Yusuf'un kadınlar tarafından algılanışı ve evlilik hayatı Billi tarafından anlatılır: "Kadınlar Yusuf'u hiç rahat bırakmazlardı. Gerçi o, bu alâkadan ve güzel kadınlardan hoşlanırdı. Fakat evlenmek için hiç birini intihab etmezdi." (158) Babasının zoruyla evlenen Yusuf, eşinin çok kıskanç oluşu sebebiyle bu izdivaçta mutluluğu bulamazken karısı ölür. Bir süre sonra Bağdat'a giden Yusuf, dönüşte babasının yerine aşiret reisi olur. Bu esnada Billi'ye evlenme teklif eder, onunla evlenir.

Mürşidliği : Yusuf, romanda tekamül etmiş *"İnsan-ı Kâmil"* kimliği ile okuyucunun karşısına çıkarılır. İrşâd edici kimliği Ömer tarafından tespit edilirken esirin "Batmayan Gün" deki Bahçivan Rüstem Ağa'nın Aliye'nin elinde İrfan Paşa'nın defterini gördüğü zamanki ruh haline benzer fakat daha derunî bir hâl yaşadığı yazar-anlatıcı tarafından dikkatlere sunulur: Yusuf'un Ömer'e hakikati kimden öğrendiğini sorduğunda: "Bu sual, Ömer'in elinden kazmasını düşürdü. Elleriyle beraber bütün vücudu da titremeye başladı. Esirin çehresi,

hasret, ıztırap, zevk ve aşkı aynı zamanda temsil eden bir mahşere dönmüştü. Ruhunu dudaklarına bağlayan bir sesle: "Ne bildin, ne buldumsa, hepsini, hatta kendimi, kendi varlığımı da ondan, kabilenin reisinden iktibas ettim." (91)

Mizacı : Yusuf'un mizacı, hükümdarın haznedarı Ebukasım'ın ifadesinde anlatılır: "Ben onu merd, alicenab, hayırhah, cömerd ve cevval bir zekanın sahibi olduğunu biliyorum. Putlara kurban kesip kesmemesi beni alâkadar etmez." (181) Bu tespiti, Ebukasım, onun tek düşmanı olan, Meryem'in babası Zeyyad'a yapar. Zeyyad Yusuf'un Meryem ile olan alâkasından şüphelendiği için ona karşı düşmanlık duyguları ile dolmuştur.

Komşu Berri Kâbilesi'nin fertleri ise onu şu sözlerle tanıtırlar:

"-Bu sene tarlamın tohumunu Yusuf aldı; yoksa çocuklarım aç kalacaktı.

-Bana da ölen devemin parasını verdi.

-Onun bir sözü ile katil olmaktan kurtuldum." (223-224)

Fiziği : Yusuf'un fiziği tanıtılırken, çehresi; gözleri, bakışları; konuşması, sesi; elleri bir mitoloji kahramanın ya da bir peygamber yapısına uygun düşecek biçimde tanıtılır: "Yusuf'un geniş omuzlarının üstünde yükselen başı hilkatın esrarile yüklüydü? Bakışları, insana bir lahzada hudutsuz bir vüs'atın kapılarını açarak, sonsuz derin bir âleme götürüyordu. Kaşlarının ortasında, tespit olmuş bir şimşek remzi gibi, iki münkesir hattan mürekkep derin bir çizgi vardı. Sanki bu harikulade çehrenin bütün esrârı bu katî hatta toplanmış, istediğine esrarını gammazlıyor, istediğinden de saklıyordu." (116)

Yusuf'un elleri, Hamza tarafından birer varlık olarak algılanırlar: "Hamza, Yusuf'un başlı başına bir âlem olan ellerine tekrar baktı. Zaten o geceden beri -çölde görülen rüyadaki eller- bunları asla unutmamış, onlar kendilerini unutturmamışlardı. Bunlar hakikaten, dertleşecek, söz söylenecek, hitab edilecek birer varlıklar." (115) "O bir bakışla gönülde mahşeri bir telaş uyandırır.

Yusuf konuşurken karşısındakinin hislerinin inbisat etmemesi, ruhunda baş döndürücü bir tegayyür olmaması imkânsızdı.

Hamza da, Meryem de, hemen hiç konuşmadan bu sesin, sözlerin manasına göre büründüğü ahengi, semavi bir nağme gibi dinlediler. .. Onun neş'esi de ciddiyeti kadar cazibdi." (118-119)

Meryem'e tutkunluğu : Yusuf'un Meryem'e tutkunluğu, Meryem'de kendini gördüğü içindir: Bu noktada Yusuf'un genç kızı algılayışını kendi sözlerinden takip edelim: "-Meryem, sen beni okuyan ve anlayan sevgili bir vücûdsun. Senin bana aşkın, bende aşkın mutlak zuhurunu gördüğün içindir, benim sana aşkım da, sende kendimi gördüğüm içindir.

Sen o kadar ben olmuşsun ki çok defalar sende söz söylenecek vücud bile göremem. Ben seni müşkülatsız fethettim Meryem. Aşk seni evvelden pişirmiş hazır hale sokmuştu. Onun için seni ilk hamlede yanımda ve kendi canımda buldum. Beni henüz gözümle görmediğim zamanlarda da daima benimleydin." (196)

Düşünce dünyası : Romanın itibarî dünyasında yer alan Yusuf, mizacı, fiilleri, fiziği III. Menzer'e anlattığı rüyası, rüya yorumları yapması, hayat felsefesi, kadınlar tarafından algılanışı, Arap kabileleri üzerindeki etkinliği dinî kavramlara yaklaşımı ile, din kitaplarında ve kıssalardaki Peygamber Yusuf ile aynileşmektedir. Bu sebeple, onun düşünce dünyasında yer alan dinî kavramlara yaklaşımı, putperestliği yorumu tamamen İslamî inançlara yöneliktir. Ahlâkı "Kuran ahlâkı" düşünceleri, İslâmî düşüncelerdir. O, cemiyet havarisi bir tiptir. Romanda hep "alıcı" pozisyonundadır. Yusuf hem tasavvuftaki aşkın simgesi hem de İslamiyet'in öncüsü gibidir. Hamza, Ömer, Meryem ve Hükümdar da Yusuf'un eshabı durumundadırlar.

3. Yusuf'un Sevgi Halkasında Yer Alan Şahıslar

ÖMER

Fravun'u iyileştiren Hekim Hamza, inşâ halindeki Ehramlar'ı gezerken, Hayreli Esir Ömer ile tanışır. Bu tanışma sırasında Ömer'in "Allah" kavramı ile ilgili derûnî ve değerli hitâbesi ile Menfes Mabedi'ndeki tiradı, O'nun İslam'ın yayıcılarından olduğunu, manaya erdiğini belgeler. Hamza ile aralarında hemen o anda ruhî bir akrabalık bağı oluşur. Bu noktada Ömer'den etkilenen Hamza'da manaya yönelik bir kişilik değişmesinin başlangıcı hissedilir. Bu durumu yazar anlatıcı şu sözlerle ifâde eder. "... sanki bu adamın sözleri yaşadığı dünyayı değiştiri vermiş, havası, mürekkabatı ilâhi bir nefhadan ibaret olan tanımadığı bir seyyareye atlayı vermiş gibi idi. Hiç ummadığı bir kimse ile olan şu kısacık muhavere, Hamza için karanlık bir gecenin bir şimşek çakması ile aydınlanıp tekrar zulmete

gömülmesi gibi oldu. O, tekrar ve sürekli bir aydınlıkla nurlanmak istiyordu. Zira, Hamza, bu muvakkat fecir esnasında, ruhunun tanımadığı gizli bir köşesini görmüştü. Bu köşede esirin ebedî ve lâyemût aşk, inkişaf etmemiş bir nüve halinde köhne, metrûk duruyordu." (89-90)

Ömer'in kimliği kendi dikkatlerinden, Hamza'ya anlatılırken öğrenilir: "Ben bir tacirdim. Memleketim buraya çok uzaktır, senede, yahud bir kaç senede bir ticaret etmek için Şap denizi kıyılarına gider gelirdim. Gene bir defa kervanla henüz gelmiştik ki, birdenbire bir karışıklık oldu, Arablarla Mısırlılar, çarpıştılar bu esnada ben de esir düştüm. Tam iki sene oldu, Allahım bana burada taş kırdırıyor." (92)

Ömer'in : "Beni dünyada ondan başka hiç bir şey alâkalandırmaz; yalnız onu tanır, onu bilir, onu görürüm..ben onun yanık bir sevdalasıyım." (94) sözleri Hamza'da Yusuf ile tanışma arzusu uyandırır. Böylece Ömer'in romandaki pozisyonu ortaya çıkar: O, Hamza ile Meryem çiftinin Yusuf'la tanışmasında aracı rolündedir. Nitekim Hamza memlekete dönünce eşi ile birlikte Yusuf'un ziyaretine giderler.

Ömer, kendini esaretten kurtaran Hamza'ya minnet ve sadakatle bağlanır: "Bunun için Ömer kendini esaretten çekip kurtaran bu adamın selâmeti için ölünceye kadar ve elinden gelirse ölümden sonraki hayatta da ne mümkünse yapmıya çılışacak, ona dost ve yardımcı olacaktı." (97) Ömer de Yusuf gibi "cemiyet havarisi" bir tiptir. Aynı zaman-da spritüalist bir tavır içerisindedir.

"Zaten Yusuf Ömer'e ve daha nice yüzlerce Ömerlere, dostluk mefhumunu izah ederken, insanı Allaha yaklaştıran, bütün yaradılmış olanlara şefkattir; halk Allahın ailesidir. Hakka en sevgili olan, ailesi için fayda verendir diyerek, bütün mahlûkata teşmil ettiği umumî bir dostluk fikrini telkin etmemiş miydi? Ömer şimdiye kadar kime fenalık etmişti ki Hamza'ya bundan bir hisse çıkarabilsin? Elbette o herkese olduğu gibi, Hamza'nın da dostu olacaktı. Fazla olarak Hamza'yı, halâskârı olması itibari ile tebcild de edecekti." (97-98) Ömer'in sözleri, onun Yusuf'un fikirlerini savunan "yansıtıcı merkez" durumunda olduğunu gösterir. Hamza ve Meryem'in Yusuf ile tanışmalarında aracı olmuştur.

Ehramlar'da Çalışan Esirler

Romanın II. Kısmı'nda sosyal nitelikli bir tema ile karşılaşılır: "esaret". Ehramların inşasında "beyinleri kavuran güneşin tahammül fersa hararetı altında kırbaç zoru ile çalıştırılan esirlerin manzarası bir film tekniği ile Hamza'nın dikkatlerinde tasvir edilir:

"Esirler, üstlerine kirli paçavralar sarılmış birer iskelete benziyorlardı. Bu kirli paçavralar, onların kendi derilerinden ibaretti.

Çıplak, çırçıplak vücutlarının yegâne libasını teşkil eden bu deriler, o kadar kirlenmiş, kâh kamçı darbelerinden, kâh taşların açtığı berelerden öyle müstekreh bir hal almıştı ki, nesicleri hakikaten tabiî manasından çıkmış, mülevves paçavra manzarası almıştı.

Bunların gözleri, bakışları da bambaşka mahiyet almıştı. Fütûr ve ümidsizlikten, nereye ve niçin baktığı anlaşılmayan korkak, şaşkın, hattâ tazallüm ve iştikâ hislerinden bile uzak, boş, fersiz, ifadesiz nazarlarla bakışıyorlardı. Bunlar, adeta beşeriyetin tabiî haklarından insilâh etmiş, insan olduklarını bile unutmuş ve hayvanlaşmış mahlûklardı.

Ellerindeki kırbaçlarla bu sürüyü tahrik eden azılı muhafızların, işkenceden ve zulûmden, şuuru boşaltılmış bu esirlerin aralarında dolaşmaları, sırtlarına lüzumlu lüzumsuz kırbaç yemelerinden daha az korkunç değildi. Zira bu azametli dolaşmaların, o kadid vücudlara saldığı korku, bunları fevkalbeşer ve gayretle çalışmıya sevkediyordu." (82)

Zülmün bu canlı mücessem levhasının gösterilmesi putperestlik döneminin bir vasfını aksettirmesi bakımından bir değer ifâde ederken; "azim, tevekkül, ızdırabları yenen şedîd bir irâde ve lakaydla Hamza'ya bakan bir esirin," Esir Ömer'in, şahsında İslamiyet'in yüceliği telkin ettirilir. Böylece İslamiyet'le putperestliğin, insana bakış açıları arasındaki fark, Ehramlar'daki bu elem verici manzara ve Ömer'in fikirleri vasıtası ile tespit edilmiş olur.

Ümmül Bedr

Ümmül Bedr'in romandaki fonksiyonu Yusuf'un evlilik durumunu göstermektedir. Yusuf ile birlikte büyüyen Ümmül Bedr, Yusuf'la olan çocukluk hatıralarını, onunla nasıl evlendiğini Meryem'e anlatır. Bu anlatışta, okuyucu Ümmül Bedr'in Meryem-Yusuf alâkasını sezdiğini bu sebeple de, Yusuf'un kendisi için kendisinin de Yusuf için ne derece değerli olduğunu göstermeye çalıştığını farkeder. Özellikle "zannediyor musun ki, Yusuf benim yalnız zevcimdir, o benim her şeyimdir: anam, babam kardeşim, dostum.." (156) cümlesindeki değerlendiriliş, gizli de olsa saf ve basit görünen bu kadının, Meryem'e karşı meydan okuyuşudur.

Yusuf-Billi beraberliği uyumlu bir birlikteliktir. Yazar anlatıcının: "Yusuf zevcesine karşı pek uysaldır" (241) tespiti de bunu göstermektedir. Billi'nin Meryem'e yönelik davranış ve sözlerinde, Yusuf'a olduğu gibi müşfik ve sevgi doludur. Onun bu tutumu da Yusuf'a olan düşkünlüğünden ve güveninden kaynaklanır. Çünkü Yusuf diğer Arab erkeklerine

benzemez: "Hemen her arab erkeğinin sekiz on karısı vardı. Kendi kendime : Muhakkak ki Yusuf, huysuz olmadığımı bildiği için, istediği kadınla evlenmek yahud eğlenmesine göz yumacağımı bildiğinden beni intihab etti, diyordum.

Fakat tahminim doğru çıkmadı, yirmi senedir, hep çocukluğumda gösterdiği şevkatli alâkasını bir gün kaybetmedi.

Yirmi sene zarfında, yaşamıyan üç çocuk anası oldum. Büyük kızım sağ olsaydı, şimdi on dokuz yaşında olacaktı." (159)

Bu kadının romandaki konumu üçüncü derecede bir kahraman oluşudur. Silik -pasif- bir tiptir. Onun vasıtasıyla Yusuf'un evlilik durumu anlatılır.

Zehra

Romanın II. Kısımı'nda iki defa kendinden söz edilir. İlki Ebucafer'in Yusuf'a Aynülselam'a gitmeyi teklifi üzerine Sude: "-Zehra geldiği zaman gidelim olmaz mı Yusuf?" (227) cümlesidir. Bu ifâde Zehra'nın yolu gözlenen, beklenen sevgili biri olduğunu işaret ederken yazar anlatıcı hemen bu cümlenin akebinde onun kimliğini açıklar: "Zehra Sude'nin yeğenidir, Ömer'in kardeşinin kızı. Ebüşettar aşiretinden uzakta oturur. Kocası senede bir kerre onu akrabalarına gönderir. Son iki senedir ailevî bazı müşküllerden dolayı gelemiyen Zehra, bir kaç güne kadar gelmek istediğini bir yolcu ile bildirmiş olduğu için Sude her vesile ile sevincini belli ediyordu. Bu güzel temiz kadından Meryem'e o kadar sevgi ile bahsetmişti ki, Meryem, onu görmeden, Sude sevdiği için seviyordu.

Zehra için, çocuk kadar temiz ve masum, semavi bir mahlûk gibi günahsızdır, derdi." (228)

Meryem Zehra ile tanıştığında aralarında ruhi bir yakınlık kurulur ve candan iki arkadaş, sırdaş olurlar. Zehra'nın ruh ve fizik yapısını, Meryem için değerini, Meryem'in dikkatlerinden tanırız. "Zehra geleli üç gün olmuştu. Meryem ona karşı bu üç gün içinde senelerin hasıl edemiyeceği bir muhabbet hissetmişti. Bu genç ve sade kadının mevcudiyeti, adeta hissedilmeyecek kadar şeffaf ve nurâni idi. Fazla sakin ve uslu mizacına rağmen, kendi ateşin ve heyecanlı mevcudiyeti ile ahenkli bir tezad teşkil ediyordu.

Meryem'in bir nefes çırpınmaktan kurtulmayan gönlüne, bu kadın tatlı bir dinlenme ve rahatlık vermişti." (237)

Aynülselam gezisi sırasında Meryem ile Zehra birlikte at sürerlerken Yusuf da aralarına girer, Meryem ile konuşurlar. Zehra'nın orada oluşu, Yusuf Meryem ilişkisini kamüfle

ederken; Meryem, mekânla Zehra arasında bir yakınlık görüp, bu yakınlığı onun güzelliğini verecek biçimde takdim eder:

"Bu sır diyarında, bu yarı vahşi toprağa Zehra'nın gelmesi ne iyi olmuştu. Meryem, bu türkek, bâkir toprakla, beşerî levsleri tanımıyan şu güzel kadın arasında sıkı bir müşabehet buluyordu." (239) Onun romandaki pozisyonu "aracı" olmaktır.

Mahbub

Mahbub Yusuf'un kölesidir. Ama Yusuf ona arazi ve ev bağışlayarak azad etmiş ve evlendirmiştir. Fakat Mahbub, küçük bir çocuğun anasına karşı mecbul olduğu zaaflarla Yusuf'a düşkün olduğu için karısı ile beraber onun çatısı altına yerleşmiştir. Masum, müşfik mizaçlı, dost, dürüst, namuskâr davranışlıdır. Biricik zaafı, gezerek bilmediği yerleri öğrenmek ve eğelencelere katılmaktır.

Mahbub'un babasını biz Hamza vasıtası ile tanırız: Mahbub, devesini çaldığı halde, Yusuf'un bağışladığı hırsızın küçük oğludur. Romandaki pozisyonu, "aracı"dır; O vak'a içinde Yusuf'un fiillerinden birini hatırlatması bakımından bir değer ifâde eder. Çünkü Yusuf, "cemiyete bir insan kazandırmak gayesi ile" (184) hırsızı affetmiştir.

Sude

Sude, Ömer'in kızıdır. Yusuf: "Bu kızdaki insanî hislerin şayanı hayret tekâmülünü taktir ettiği için onu çok sevdiği kölesi Mahbubla evlendirmiştir." (126)

Sude'nin vak'a içindeki pozisyonu, Meryem ile Yusuf alâkasında, onların birlikte olmaları için, onlardan habersiz, gerekli ortamı hazırlayan "aracı" rolüdür. O, Yusuf'u: "kendine bile dehşet veren yenilmez bir aşkla sever, fakat bu sevdasını, âlemden sakladığı kadar Yusuf'tan da gizlerdi. Sude gönlünü ve aşkını başkalarında yaşatırdı." (127) Bu sebeple Sude için Meryem: "Yusuf'un aşkına karargâh olabilecek tek ve hakiki menzil(dir)." (159)

Fazileti Yusuf'un terbiyesinde bulan Sude, Yusuf'tan öğrendiği her şeyi tatbik eder, hastalara, çocuklara, garip ve muhtaçlara, kısaca kendinden yardım ve şefkat isteyen her mahluka vecd ile atılır. Kimseden minnet ve karşılık beklemez. Bu mizacı ile Sude de, babası Ömer gibi, Yusuf'un düşüncelerini yaşayan, onları fiiliyata dönüştüren *"yansıtıcı merkez"* durumundadır.

Ebukasım

Ebukasım, sarayın haznedarıdır. Kalender biri olarak tanınmıştır: "Boş zamanlarında basit şiirler yazar; etliye sütlüye karışmaz; herkesin itimadını kazanmış, hoş meşreb ve neşeli bir adam(dır). Her kes ona derdini açar. Fakat o kimsenin sırrını kimseye söylemez. Yegâne zaafı kadınlardır. Memlekette en çok karısı olan adamdır." (179-180)

O, Zeyyad'ın çocukluk arkadaşı, Hamza'nın eskiden beri dostudur. Zeyyad ile Hamza'nın Yusuf'a dair konuşmaları sırasında, Zeyyad'ın Yusuf'a dair düşmanca tavır alması sebebiyle : "-İyi ki gelmişim dostum Zeyyad.. çünkü bu hususta seni tenvir edecek bilgilerim vardır." (181) diyerek onu savunur. Bu üçlü konuşmadan sonra Zeyyad: "Demek ki memlekette kimin hislerini yoklarsa, mutlaka, Yusuf'un muhabbeti çıkacaktı." (188) yargısına varır.

Ebukasım'ın romandaki pozisyonu, Yusuf'un örnek fiillerini dikkatlere sunan savunan anlatıcı olmasıdır. Aynı zamanda "aracı"dır.

Bedeviler

Aynülkamer'de : "Bedeviler bu arada Yusuf'un etrafını sardılar, o kendini çevreleyen kalabalıkla beraber hem yürüyor hem de müşfik tatlı, konuşuyor, derdlerini soruyor, gönüllerini alıyor." (221) şeklinde tablolaştırılan görüntü, Yusuf'un bedeviler tarafından ne kadar çok sevildiğini göstermesi bakımından bir değer ifâde ederken; bu sevgi halkasını oluşturan bedeviler Yusuf'un fiillerini anlatırlar. Yusuf'un bedevileri algılayışı ise, onların duygularını denk düşer: "Ben de onları severim.. onlar için vahşi derler. Halbuki asıl medeniyet onlardadır. Onlarda öyle bir ruh esaleti, öyle bâkir bir saffet vardır ki hayran olmamak kabil değildir. Şecî merd ve saf ruhları ve tabiî hırsları, ariyet ve müstear şekillerle tahrib olmamıştır. Beşeriyetin iftiharla tezeyyüm ettiği kirli nikablardan, yalan, siyaset, müdahane, ve kibirden bedevide yoktur. Bedevi olduğu gibi görünen insandır." (223)

Aynülkamer'deki bedeviler vesile edilerek, onların ortak mizaçları Yusuf tarafından yorumlatılır. Okuyucu, bedeviler vasıtasıyla, onların mensubu oldukları ırk ve milletin bazı özelliklerini öğrenir. Bunlar "dekoratif şahıs" durumundadırlar.

Çocuk -Cafer-

Aynülkamer'deki kahveci Ebucafer'in altı yedi yaşlarındaki oğludur. Babası onu ara sıra Yusuf'un yanına götürür. Bu çocuk Yusuf'a o kadar çok bağlıdır ki: "en haşarı zamanlarında annesi: sonra Yusuf seni sevmez yapma, diye herhangi bir şeyden Cafer'i kolaylıkla

menederdi." (221)

Çocuğun; sevecen, çoşkulu, şairane ve derunî bir kişilik gelişimi içinde olduğunu, babasının, Ömer'in Ümmül Bedr'in ve yazar anlatıcının, anlatma, tespit ve dikkatlerinden öğrenelim:

"Kahveci Ebucafer sofrayı hazırlarken, hem iş görüyor hem de konuşuyordu:

- Bilsen Sidi.. dün akşam yemek yerken ne oldu?

Bizim Cafer yemek sinisini kaşığının sapıyla çiziyordu.

- Ne yapıyorsun Cafer? dedim.

- Yusuf'a mektup yazıyorum, gelsin diye çağırıyorum, dedi. Bacaksızın hakkı varmış meğer..seni gönülden çağırmış.....

Ömer: - Saf ve masumların kalbi hakikati söyleyicidir, diyordu. Ümmül Bedr de:

Bu çocuk kıyamet cücesi midir, nedir? büyük adam gibi konuşuyor, diyordu."

Çocuğun bu davranışını Yusuf ise, metafizik açıdan yorumlar: "Çocuklar, size her fırsatta söylerim ki, tesadüf yoktur. Her olan şey, mutlak gaybın karar ile olmuştur. Çocuğun kalbine bu arzuyu veren de Yaradan, bizi buraya getiren de o..." (226)

Bu çocuğun romandaki fonksiyonu, Yusuf'un sevgi halkası içinde yer alan kişilerin, bir çocuk dahi olsa, ne denli güzel, olumlu bir karakter yapısı sergilediğinin gösterilmesidir. Eserdeki pozisyonu "aracı"dır. sıcakkanlı -extraverti- bir çocuktur. Aynı zamanda mesirenin dekorunu tamamlayan bir unsurdur da.

4. DİĞERLERİ

Dilenci Kız Çocuğu

"Zorlu geçen çöl yolculuğu sırasında serab ve heyula görmenin olağan olduğu bir anda: "Hamza tam Macora boğazından geçerken, dik bir yamaçta bir cismin haraket ettiğini gördü. Buranın tehlikeli olduğunu esasen kılavuzlar söylemişlerdi.

Kayadan kayaya atlayan bu cisim gittikçe yaklaşıyordu. Geçit oldukça karanlıktı. Hamza ile beraber arkadaşları da bunu görmüşlerdi. Deveciler:

- Hazır olun. Diye muhafızlara bağırdılar. Fakat gene Hamza, her kesten evvel, kendilerine doğru gelen, küçük bir kız olduğunu ve ellerinin hareketlerinden, bir şeyler istemek için kafileye doğru geldiğini anladı." (61) "Kızın gülerek gelmesi ve zararsız bir mahluk olması, yolcuların korkudan gerilen sinirlerini tatlı bir aksülâmelle gevşetti." (61)

yorumu dilenci kızın vak'a içindeki fonksiyonunu gösterir: "Ona develerden boncuk, hurma, şeker kamışı attılar. Kız, çevik ve alışkan hareketlerle bunları eteğine doldurdu, koşa koşa bir kayanın üstüne çıkarak hemen şeker kamışını yemeğe başladı." (61) sözleri ile anlatım bulan metin halkası başarılı bir film tekniği ile gösterilmiştir. Dilenci kızın pozisyonu, çölün şartlarını gösteren bir unsur oluşudur.

Menes, Apikos, Amazise

Menes, Apikos, Amazis; Mısır yolculuğu sırasında Hamza'nın Mısır refaketçilerindendir. Onların Arap olmadıklarını Apikos'un şu yargısından çıkarabiliriz: Hamza'nın yola çıkalıdan beri kendileri ile konuşmaması üzerine. "... bizimle hemen hiç konuşmadı. Yalnız tektük kılağuzla konuşuyor. İkisi de arab onun için.

Bizimle konuşacak değil ya..." (56)

Neşeli, esprili bu üç arkadaş vasıtası ile okuyucu, çöl yolculuğunun sıkıntıları ve bu yolculuk sırasında Hamza'nın büründüğü pasif kişiliği tanıtılırken, Menes'in dikkatlerinden III. Menzer'in hükümdarlığı yorumlanır: "Fakat biliyormusun Apikos, Menzerde yaman hükümdarmış, veda edeceğimiz sırada Amazise neler söyledi.. sanki Hamza'yı Mısara bedava mı gönderiyor? Akdeniz kıyılarında Arab ticaretine Mısırlıların müdahale etmemesini, mevzî çarpışmalarda arab hukukunun himayesini istedi. Eğer elimizde bulunan Arab esirlerinden de haberi olsa, onların da serbest bırakılmasını şartları arasına koyardı.

Menes, hükümdarın bu noktayı bilmemesine muzafferane güldü." (57) Ayrıca Menes'e Hamza'nın yolculuğa dayanıklığı: "Hekim Hamza büyük adamdır Apilos herkes ona benzeye bilir mi?" (56) sözleri ile tespit ettirilir. Bu yardımcı kişiler, "romanın anlatma problemi" ile ilgili görünmektedirler.

İki Rüya

Hamza, belki de kaynağını içindeki şüphelerden alan bir rüya görür. Bu rüya geleceğin bir resmidir; bir amaç uğruna romanda yer alır. Bu amaç da, olayların istendiği biçimde geliştirilip, istenilen sonuca ulaştırılmasıdır.

Yusuf'un on sekiz on dokuz yaşlarında gördüğü rüya ise, O'nun şahsiyetinin ilerde hangi vadiye doğru yol alacağını ve Arap dünyasındaki konumunu gösterir.

Her iki rüyayı da, vak'a içinde birer fonksiyon yüklenmiş varlıklar olarak algılayabiliriz.

BATMAYAN GÜN*

II.1. ROMANIN KİMLİĞİ

İlk bs. 1939 İst. 259 S.

İkinci bs. (Gözden Geçirilmiş) Damla Yay.Nr. 70, Edebi Romanlar Nr. 7, Haziran 1977 İst. 254 S.

İkinci baskının arka kapağında Damla Yayınevi'nin eseri tanıtan bir takdim yazısı yer almaktadır. İlgili yazıda, özellikle romanın tipleri ile alâkalı bazı yorumlar getirilmiştir. Batmayan Gün'e dair müstakil bir yorumu -Mezuniyet ve yüksek lisans tezleri dışında- basında bulamadığımız için, bu yazının bir pargrafını buraya alıyoruz:

"Değerli yazar Batmayan Günü'nan kahramanı Aliye'nin şahsiyetinde ilâhî aşkın insanî aşka galebesini ve insan ruhunun ilâhî aşkla tekâmül ettiğini işlemiştir. Romanın mühim kahramanlarından biri ve düğüm noktasını teşkil eden şahıs da Aliye'nin, ilâhî aşkı kendisinde bulduğu ve meçhullerine cevap alan Kerim Bey'dir. Vak'anın üçüncü şahsı yalnız maddî aşkta zevk arayan Dr.Hüsnü'dür ki manayı kaale almayan düşünce ve hareketlerinin zebunu olur.

T. C.
Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi

* İncelemeye tabi tutulan 2.bs.

II.2. ÖZET

Tanınmış bir ressam ve mütefekkir olan İrfan Paşa'nın oğlu hariciyeci Sezâî Nur Bey, altı ay önce emekli olmuş, babasının, "İrfan Paşa Müzesi" denilen Boğaziçi'ndeki köşküne yerleşmiştir. Sezâî Bey'in biri Belçika, diğeri Tahran hariciyesinde vazifeli iki oğlu, bir de kızı vardır. "Sezâî Bey kızını oğullarından çok sever ve karısının sosyetesinden, kaprislerinden başka bir şeyle alâkalanmayan kayıtsızlığı karşısında, çocuklarına bilhassa kızına, hem analık hem de babalık eder." (7)

Eğitimini tamamlamak üzere Almanya'ya gitme hazırlığı içinde olan Aliye, her zamandan çok büyükbabasının tabloları, defterleri ve notalarıyla meşgul görünür. Özellikle de "Aşk ve Bakış"ın konusu olan genci ve bu tablo karşısındaki küçük fotoğrafın sahibini merak etmekte, genç kız Kâmil İnsan'ın anlatıldığı bu san'at ve tefekkür malzemesinin manasına ulaşmak istemektedir. Çünkü bu kız, "babasının basit ve dümdüz ruhunu, anasının sahte ve boş hislerini atlıyarak, büyükbabasının mizacına, duygu ve kabiliyetlerine tevarüs etmiş(tir)" (7); "Maddenin dar çemberi içinde kısılıp kalacak basitlikte de yaratılmamış(tır). Ona bir hudutsuzluk, bir vus'at lâzım(dır)" (27) Yakın çevresi ondaki bu ruhî boşluğu dolduramadığı içindir ki, büyükbabanın ruhunu arayış içerisindedir. Onun zihnini işgâl eden diğer bir durum da, İrfan Paşa'nın "Tefekkür" tablosuyla çakışan tefekküre dair görüşleridir ki, bunları, "tefekkür aşksız olamaz" cümlesi ile özetleyebiriz.

Köşkte Aliye'nin Almanya'ya gidişi münasebetiyle bir veda ziyafeti verilir. Bitişik köşkte oturan Prof.Dr.Kerim Bey'in talebesi Dr.Hüsnü, Aliye'ye meyletmekle beraber, Selma'ya evlenme teklif edip, onunla nişanlanır.

Aliye'nin Almanya'ya gitmesine az bir zaman kalmıştır. Sezâî Nur Bey, kızını bir gölge gibi takip eder; ve onu, çocukluğunda geçirdiği bir kalp rahatsızlığının tekrarlanması endişesiyle, kış sporları yapmaması için uyarır.

Nihayet Aliye Almanya'ya uğurlanır. Yolculuğu sırasında vapurdaki zamanını, büyükbabasının defterini, özellikle de "Beyrut Notları"nı okuyarak geçiren genç kız, Almanya'da Bornstaylar'ın pansiyonunda Feyzi adlı bir Türk talebe ile tanışır; birbirlerine kardeşlik duygusuyla bağlanıp arkadaş olurlar. Geceleri Aliye, burada da adına "Batmayan Gün" dediği İrfan Başa'nın defterini okumayı sürdürür. Ve notlardaki "K" rumuzlu genç tıbbiyeliyi merak eder. Bir gün Aliye ile Feyzi üniversiteden dönerlerken Feyzi'nin babası Prof.Dr.Kerim Bey ile karşılaşırlar. İzlenimlerini Aliye'nin babasına yazıp da gönderemediği

mektuptan takip ettiğimiz bu karşılaşma, onun için bir sürprizdir. Zira Dr.Kerim Bey, büyükbabasının sözünü ettiği "K" dır. Kerim Bey Aliye'yi yirmi iki sene önce, İrfan Paşa'nın kucağında iki yaşında iken görmüştür. Aliye ise onu "Aşk ve Bakış" portresiyle, küçük fotoğraftan tanır. Gerçekte, büyükbabadan intikal eden malzeme, Dr.Cevat'ın hocasına dair anlattıkları ve Feyzi'nin babasını tanıtmaları Aliye'yi bu karşılaşmaya ruhen hazırlamıştır. Artık Aliye, "K" vasıtası ile büyükbabasının dünyasına girer.

Almanya'da üçlünün birlikteliğinden tedirgin olan Dr.Hüsnü, bir arkadaşına onları takip ettirir. Bu arada Aliye, babasına yazdığı mektupları göndermemektedir. Kerim Bey, Aliye ve Feyzi akşamları Feyzi'nin odasında toplanıp sohbet ederler. Kerim Bey'in İstanbul'a hareket edeceği günün gecesi, Aliye babasına mektup yazdığı sırada hastalanır. Sabahleyin arkadaşını odasında ağır hasta bulan Feyzi, masanın üzerindeki mektubu da istemeden okur. Onun sırrına vakıf olur. Aliye'nin, babası Kerim Bey'i sevdiğini öğrenir; ve durumu babasına haber verir. Doktorlar, genç kızda, zatürye ile karışık bir kalp zafiyetinin nüksedebileceğini söylerler. Feyzi, Dr.Cevat'a bir mektup yazarak, belli etmeden Aliye'nin çocukken bir kalp rahatsızlığı geçirip geçirmediğini öğrenip bildirmesini ister. Mektup Sezâî Bey'in eline geçer; hemen Almanya'ya gelir. Baba kız, birlikte İstanbul'a dönerler. Bir müddet Sezâî Beylerde Kerim Bey, Cevat ve Hüsnü Beyler aile olarak toplanırlar. Aliye'nin enjeksiyonlarını Dr.Hüsnü yapmaktadır.

Feyzi'nin İstanbul'a gelişi münasebetiyle Kerim Bey köşkünde bir ziyafet düzenlenir. Bu ziyafette Hüsnü, kıskançlıkla kabarıp feveran eden duygularına hakim olamaz, bahçenin bir köşesinde Selma'yı bekleyen Aliye'ye aşkını itiraf edip, kendisiyle evlenmesini ister. Genç kızın tepkisi karşısında, cebinden çıkardığı enjeksiyonu hızla Aliye'nin koluna batırıp çıkarır. Ve koşarak uzaklaşır; Selma ile karşılaşır; tabanca ile onu yaralar, kendisi de intihar eder. Kerim Bey ve Feyzi, Aliye'yi yarı zehirlenmiş bir halde bulurlar. Genç kız kurtarılır, deliren Selma ise akıl hastahanesine gönderilir.

Aliye'nin: "Baban beni iki kere diriltti, iki ölümden kurtardı, kardeşim...Mânâma can veren o, şimdi de maddî varlığıma saldıran ölümü yendi." (254) sözleriyle roman son bulurken okuyucu eserde bir yandan Kâmil İnsan'ın anlatıldığını, öte yandan da Aliye vasıtası ile ruhun tekâmülünün verildiğini farkeder. Böylece Batmayan Gün romanının, tasavvufî bir özellik taşıdığı sonucuna ulaşılır.

II.3. ROMANIN TERTİBİ

Batmayan Gün romanı, yazı ile ifade edilen üç kısımdan oluşmuştur. I. Kısım yedi, II. Kısım on üç, III. Kısım on altı bölümden teşekkül etmektedir. Alt bölümler üç yıldızla işaretlenmiştir.

Boğaziçi'nde İrfan Paşa Köşkü'nün mekân olarak seçildiği I. Kısım,*giriş* niteliğindedir: Romanın tematik gücü Aliye'nin, Büyükbaba İrfan Paşa'nın defterine, tablolarına ve bunlardan "Aşk ve Bakış" tablosunun modeli genç bir tıbbiyeli fotoğrafına, gizemli yaklaşımı üzerinde durulur.

Eğitimini tamamlamak üzere bir yıllığına Almanya'ya gidecek olan Aliye, Boğaziçi'ndeki köşkü *İrfan Paşa Müzesi* haline getiren bu malzemedeki mananın arayışı içindedir. Kendisini bu manaya ulaştıracak olağanüstü bir aşk bekler gibidir. II. ve III. Kısım'da gelişecek olan olaya yönelik aksiyon ve gerilim bu kısımda biçimlenirken; Aliye'nin aile ve arkadaş çevresinde yer alan kişiler de tanıtılır.

II. Kısım Aliye'nin Almanya'ya yolculuğu ile başlar; *gelişme ve doruk* bölümüdür. Mekânla, çoğrafî anlamda bir genişleme ve ikileşme görülür. İlgili mekân çeşitlemesi ve değişmesi, olayların gelişmesine ve konunun boyut kazanıp yayılması için bir vasıta durumundadır.

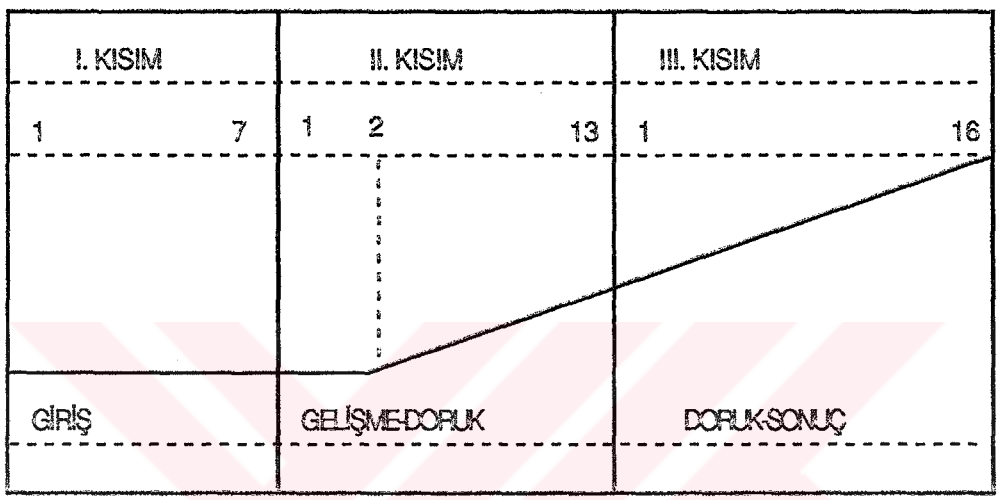
Almanya'da olanlar ile Boğaziçi'nde yaşanılan hadiseler birlikte anlatılırlar. Anlatım yöntemi olarak *mektup* seçilmiştir. Tablo, fotoğraf ve defterlerdeki sır bu bölümde çözüme kavuşurken; ilgili malzemede yansıtılan mesajın, nazarî bilgi ve görüntülerin, uygulamaya konulduğu görülür. Ne var ki, bu arada, vak'anın akışı açısından yeni düğümlerin de atıldığı dikkatlerden kaçmaz. I. Kısım'da aranan aşk, bu kısımda objesine kavuşur. Aliye'nin arzu edilen aşk kavramının simgesi olan Dr.K. ile ön hazırlık sonrası karşılaşıp, tanışması, konuşup, alâka duyması, bu alâkanın hızla mesafe kazanarak aşka dönüşmesi ve ani hastalığı, ilgili bölümün muhtevasını oluşturur.

II. Kısım'da kesafet kazanan Aliye Dr.K. ilişkisi III. Kısım'da yükselişini sürdürürken, hızla bitişe doğru gidilir. Aliye'nin İstanbul'a dönüşü ile başlayan III. Kısım, *sonucu* ihtiva eder; olayların hızla gelişmesi; hasım güç Hüsnü'nün meş'um bir kişiliğe doğru yol alışı; sonuçta Aliye'yi öldürmeye teşebbüsü; yardımcı kişilerden Selma'yı yaralaması ve intiharı etrafında şekillenir.

Mekânda, daralıp, merkezileşme; olay kahramanlarının bir araya toplanmaları sebebiyle

ilişkilerin yoğunlaşması, Hüsnü'nün Aliye'ye olan aşkının çıldırası bir kıskançlığa dönüşmesi ve bu aşkın objesini yok etme kararı, kararın uygulamaya dönüştürülmesi ve trajik son, bu bölümde anlatılmaktadır.

Her kısım kendi arasında bir bütünlük arzederken, üçünün birleşimi de bütün romanı şekillendirir. (Bkz. Romanın Tertibi Şeması).



Romanın Tertibi Şeması

II.4. KONU

Büyükbaba İrfan Paşa'nın tablo ve defterlerinde saklı duran mananın arayışı içinde olan torun Aliye'nin, aşk vasıtası ile bu manaya ulaşması, romanın konusunu oluşturur.

II.5. TEMA

Batmayan Gün romanının teması, Garplılaşma döneminin Boğaziçi'sinin bir köşkünde gizemli bir biçimde başlayan ve Almanya'da objesini bulan, giderek gerilime ulaşan dramatik bir güzellikteki aşk olayı, Aşk Budur romanında olduğu gibi Allah inancının ve metafizik düşüncelerin verilmesinde bir vasıta olarak kullanılmıştır. Bu durumda tema, *Allah inancı çevresinde teşekkül eden metafizik düşünceler ya da yaşanan hayatın metafizik yorumu*dur.

II.6. ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI

Batmayan Gün romanında bakış açısı 3. şahsa aittir. Bu bakış açısında, taşınmış nutuk, montaj, resimle ifâde ve sözcü teknikleri kullanılmıştır.

Taşınmış nutuk niteliğindeki mektuplar, bakış açısını çeşitlendirip genişletirken, farklı mizaçta anlatıcılar yaratmıştır. Bu mektuplarda Yazar, yarattığı kişilerin dikkatine, bilgisine, sezgisine, mizacına teslim olmuştur.

III. , özellikle de II. Kısım'da, çevre, kişi ve olayların takdimi, mektupları yazanların bakış açısından yapılır. Bu mektuplarla yazar anlatıcının eser üzerindeki hakimiyeti, dar anlamda da olsa, azalır. Bakış açısını kahramanlara aktaran yazar anlatıcı, böylece okuyucuya romanın dünyasını, içten ve dıştan olmak üzere iki yönden tanıma fırsatını hazırlamış olur. Bu durumda kahramanlar, kişi, mekân, ve olaylara yazar anlatıcıdan daha yakın, hattâ olayların içindedirler. Durum böyle olunca kahramanların bakış açıları okuyucu üzerinde inandırıcı bir intiba bırakır. Aynı zaman dilimi içinde Almanya'da olanlar ile, Boğaziçi'nde olanlar, mektup tekniği ile değil de yazar anlatıcının bakış açısından takdim edilse idi, okuyucu üzerinde, "A , aynı anda iki yerde birden olamaz" ilkesinin ihlalinden dolayı inandırıcı olmayacaktı.

Romanda anlatıcı ve bakış açısı problemini ilgilendiren malzemeyi başta tablolar olmak üzere defterler ve mektuplar açısından değerlendirelim:

Tablolar ve Bir Fotoğraf

Aynı mesaj birbirinden farklı anlatma vasıtaları ile dikkatlere sunulur; bunların ilki İrfan Paşa'ya atfedilen "tablolar"dır. Romanın birinci derecedeki kahramanı Aliye'de içdünyayı arayışın ilk uyarıcısı, bu tablolar, yani görsel san'atın verileri olmuştur. *San'attan düşünceye yükseliş* diye adlandıracağımız bu yol, Aliye'ye mana kapılarını açmış, onu sahneden kulise geçirmiştir.

Tablolar, estetiğin metafizik algılanışı ya da metafiziğe dönüşü olarak değerlendirilebilir. Eserin konusu, İrfan Paşa'nın düşünce ve tablolarıdır. Bu tablolardaki manaya ulaşmak için, aşk teması bir yol olarak seçilir. Olay, ilgili tablo ve düşüncelerin biçimlendirilmesidir. Romanın özünü İrfan Paşa'ya atfedilen tablolar vermektedir. Bunlar: *SECDE EDEN KADIN, TEFEKKÜR, AŞK VE BAKIŞ, O VE BEN, FIRTINA* adları ile romanda yer alırlarken, ilgili tablolar, gösterme tekniği ile verilirler. Bunlar, Aliye ve

Ressam Selim Haydar Bey'in bakış açılarından yorumlanırlarken; Aliye'nin yorumunda mana, Selim Bey'in yorumunda ise san'at vardır.

Olay, ilgili tablo ve onlarla çakışan İrfan Paşa'nın düşüncelerinin biçimlendirilmesidir.

Aliye'nin bakış açısından verilen tabloların genel yorumu: "Ben onlarda büyük babamın rûhunun tahassürlerini, varlığının izlerini görüyorum. Sâde onlarda mı? sözlerinde, notalarında da, aynı taşkın rûhun taşmak için fırsat icâd eden mebzûl çağıltısı var..." (10) cümlesi ile ifâdesini bulurken, Ressam Selim Haydar Bey'in tablolara yaklaşımı: "Duymuş ve duyurmuş, mânâya can ve şekil vermiş bir kudret.. İrfan Paşa, tablolarını eliyle değil, gönlü ile çizmiş.. bu eserler onun kendi." (207) cümleleriyle dikkatlere sunulur.

Her iki bakış açısı da büyükbabanın mizaç ve karakterine yöneliktir.

Adı geçen tablolar arasında, doğrudan yazar anlatıcının bakış açısı ile tanıtılan Tefekkür'ün romanda hususî bir yeri vardır. Bu hususiyet, İrfan Paşa'nın Şarabî defterindeki tefekküre dair düşüncelerinin tablo ile çakışmasıdır ki, Aliye bu düşünceleri okuduktan sonra tablonun içyüzüne ulaşır ve bu noktada, yine yazar anlatıcının bir hükmü ile karşılaşırız: "Tefekkür aşksız olamaz; aşkı olan da hakîkatten uzak kalamaz." (18)

Yazar anlatıcının bakış açısından tanıtılan Aşk ve Bakış tablosu ile, yirmi üç yaşlarında bir tıbbiyelinin fotoğrafı arasında ilişki kurulur. Bu ilişkinin üzerine ısrarla gidilir. Böylece içyüzü anlaşılmaya çalışılan ilgili tablo, romanda, sırrın çözümü için çaba sarfedilen simge bir varlık durumuna getirilir.

Dördüncü mektubun tanıtılmasında belirttiğimiz gibi, Aliye, Aşk ve Bakış tablosu, fotoğraf ve defterlerin oluşturduğu üçgen ifâdede tanıtılan şahsa, yani Dr.K.'ya âşık olur.

Yazar anlatıcının göstermesi ve manaya yönelen yorumu ile tanıtılan; seyircileri tarafından Tefekkür ile eşdeğerde algılanan Secde Eden Kadın tablosu Aliye'yi Allah kavramı üzerinde düşünmeye sevkeder. Bu durumda, ilgili tablo Aliye ile mana kazanır. İrfan Paşa ile Dr.K. aynileşir. Hattâ Dr.K. Aliye'nin algılama biçimi ile tanrılaşır. Aliye onda Tanrı'yı bulur, ona tapar, önünde secdeye varır bir tutum ve davranış içeresine girer. Böylece, Aliye'nin hayat hikâyesi ile bu tablo benzeşir. İrfan Paşa, tablolarında, defterlerinde ve Aliye'de, Dr.K.'da yaşar. Yaşlı, olgun ve genç insan aynileşmiş ya da aynı zaman diliminde bütünleşmişlerdir. Zamansız olan bu kesif varlık, defter ve tablonun manası ile de birleştiğine göre, sonuç Vahdet'ül Vücûd olmuştur.

Yine yazar anlatıcının bakış açısı ile seyrettiğimiz Ders Çalışan Mektepli tablosu; "Mutlak büyük babam gençken böyle çalışırmış" cümlesi ile Aliye'de yorumunu bulur.

O ve Ben tablosu: "Baba, şu sarı örgülerinin arasında inci dizileri sarkan güzel kadına bak...gözleri çok uzaklarda, her halde kendisinde bambaşka bir noktaya dalmış olan erkeğine, nasıl vecidli ve yenilmez bir ateşle bakıyor. Acaba büyük babamı seven ve sevgisine mukabele görmeyen böyle bir kadın var mıydı?" (11) sözleriyle, yazar anlatıcı, Aliye'nin zihin mekanizmasını kullanırken, bir soru ile de okuyucuyu düşünmeye yöneltir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, Batmayan Gün romanında, resim, fotoğraf, montaj, mektup ve olayı nakletme yollarından yararlanılmıştır. Öyleyse, Batmayan Gün romanında aynı mesaj farklı aynalara yansıtılmış durumda karşımıza çıkarılmaktadır. Bu tarz, tek anlatıcıda birleştirilerek, şuur akışı dediğimiz biçimde vücuda gelmesine sebep olacak. Ancak bu durumu Sâmiha Ayverdi'de göremiyoruz. Aynı mesajın farklı anlatma vasıtaları ile takdim edilmesi, romanda bir yapı denemesi olarak algılanabilir.

Defterler

Batmayan Gün romanı, İrfan Paşa'nın mavi ve şarâbî defterindeki substansları, -süzme, ayrıntıdan arınmış manaya ait düşüncelerini- görünenin arkasındaki gerçek manayı giydirmek için bir giysi olarak kullanılmış; ya da İrfan Paşa'nın düşünceleri bir tablo olarak düşünülürse, romanı oluşturan olaylar örgüsü de bu tablonun çerçevesi yerine geçer. Asıl eser, İrfan Paşa'nın düşünceleri, Sâmiha Hanım'ın kurdukları da onun çerçevesi olur. Aliye'nin büyükbabası olan İrfan Paşa'nın substansları romana montaj* tekniği ile yerleştirilmiştir. Burada İrfan Paşa belli bir maksatla romana sokulur. Bu maksat eserin bildirisi ile ilgilidir. Bu bildiri de: "BANA KENDİMİ ÖĞRETİNİZ VE ELİMDEN TUTARAK MANAYA YAKLAŞTIRINIZ (110)" cümlesinde saklıdır. İrfan Paşa'nın defterindeki düşüncelerinden romanın temasına ve olayların akışına uygun düşürülerek bütün bir yapının tertibine sindirilecek şekilde faydalanılır. İlgili montajlar, eserin dil, üslûp ve teknik yönlerden değişik niteliğe bürünmesine yol açar. Böylece romanın hem kapsamı genişlemiş olur hem de fikrî cephesi derinlik kazanarak, metnin bütünü felsefe açısından şekillenir.

---

* Montaj (kurgu) bir bütün oluşturmak için parçaları takıp birleştirme işi; iş alanına geçmeyip yalnız bilmek ve açıklamak amacı güden düşünce; bir filmin çevrilişi sırasında elde edilen çekimler arasında seçim payma, bunları çevirim senaryodsundaki sıraya göre yerleştirme, belirli bir amacı sağlayacak biçimde birleştirme ve ritm elde etme sanatı.

Mektuplar

Romanda yazar anlatıcının bakış açısı çoklukla Aliye'ye aktarılır. Çünkü Aliye, romanın 1.derecedeki kahramanıdır. Hadiseler, onun çevresinde biçimlenir. Meseleler onu ilgilendirmektedir. Aliye Almanya'ya tahsilini tamamlamak üzere gitmiş, babası tarafından çok sevilen, annesi ile arasında çatışma olan, beşerî hususiyetlerden çok, manaya yönelik nitelikleri benliğinde toplamış bir genç kızdır. Eserde kullanılan teknik gereği Aliye, Sezâî Bey'e biri Köstence'den, diğeri Viyana'dan olmak üzere iki kart, Almanya'dan bir telgraf, altı mektup; Dr.Kerim Bey'e bir, Feyzi'ye iki mektup yazar.

Bu taşınmış nutukları romanda yüklendikleri fonksiyonları bakımından inceleyelim:

1. Mektup: Almanya'dan Aliye'nin babasına yazdığı bu ilk mektubun metni bütünü ile verilmemiştir; yalnızca mektubun son parçası söz konusudur. "Sezâî Bey üçüncü defa okumakla berâber, hayreti artıkça artıyordu." (II.K./3 ab./s.99) cümlesi mektubun önemini göstermektedir. Çünkü bu mektupta, Aliye'nin Prof.Dr, Kerim Bey ile tanışmasında aracı rolünü üstlenecek olan Prof'un oğlu Feyzi ile karşılaşıp, arkadaş oluşu haber verilmektedir. Ayrıca, Feyzi'nin aile içindeki konumu da: "Ulviye Ablam için ben âile kadrosundan sayılmam." sözleri ile belirtilir.

2. Mektup (II.K./3 ab./102-105): Aliye'nin ben'i ile anlatılan bu taşınmış nutukta biz, Feyzi'nin marazî mizacını yapan kaynakları; Feyzi'nin sözlerinde de Aliye'nin: yüzüne bakınca dostluğuna inanılan ve konuşurken, insana kendi kendisiyle konuşuyormuş gibi rahatlık veren bir kişi olduğunu; Prof.Kerim Bey'in de: "her çeşit sevginin toplandığı anlatılmaz bir varlık" hususiyetini taşıdığını öğreniriz.

Bu mektupta bakış açısı, olay kahramanlarından Aliye, Feyzi ve Kerim Bey'in mizaçlarının bir yönünü aydınlatmak için kullanılmıştır.

3. Mektup (II.K./3 ab./ 106): Havalardan ve günlerin nasıl geçtiğinden söz eden sıradan bir mektup. Roman içinde fazlaca bir değeri olduğu söylenemez. Yalnızca, Aliye'nin İstanbul'dakileri düşündüğünü, unutmadığını gösterir.

4. Mektup (II.K./4. üb./111-121): "Babacığım dinle beni, sana bir hikâye anlatacağım." cümlesi bu taşınmış nutku daha başlangıçta ilginç kılar; ben'in bakış açısından anlatılanlar, romanı doruk noktasına ulaştırır. Aliye İrfan Paşa'nın Beyrut Notları'nda bahsettiği Dr.K. ile, Aşk ve Bakış tablosundaki genç tıbbiyelinin, arkadaşı Feyzi'nin babası Prof.Dr.Kerim Bey olduğunu görür: Aliye ile Prof.'un karşılaşmalarını, eserde hem doruğa ulaşma, hem de

bir sır çözümü olduğu için buraya aktarmayı uygun buluyoruz:

"Bugün Feyzi ile üniversiteden dönüyorduk. Mukabil taraftan da bize doğru birisi geliyordu. Feyzi, anlattığı mevzûa o kadar dalmıştı ki, gittikçe yaklaşan bu mütebessim çehreyi görmüyordu.

- Feyzi, bak bize doğru birisi geliyor...dedim. Feyzi başını kaldırır kaldırmaz elindeki çantasını yere fırlatarak:

- Babam, babam...diye koştu, boynuna atıldı. Ben şaşırmış kalmıştım. Bu şaşkınlığım, İstanbul'da Doktor Cevad'ın, burada arkadaşım Feyzi'nin bende merak uyandırdıkları bir sîmayı, ummadığım bir zamanda görmüş olmadan ileri geliyordu.

Feyzi'nin ilk heyecanı geçinceye kadar bu çok hararetli sevgi sahnesini seyrettim. O, biraz kendini toplayıp kollarını babasının boynundan çekince ikisi de bana doğru gelerek:

- Arkadaşım Aliye Hanım, köşk komşumuz Sezâî Nur Bey'in kızı... dedi..

Profesörün yüzünde tekrar bir tebessüm dalgası dolaştı:

- Aliye Hanım'ı bana tanıtmaya hâcet yok. Beni kendisine tanıt dedi.

Bu cevaptan benim kadar Feyzi de şaşırmıştı.

- Aliye'yi nereden tanıyorsunuz baba, o seni hiç görmemiş...dedi.

- Fakat ben Aliye'yi yir üç sene evvel Boğaziçi'ndeki köşklerinde görmüştüm.

Profesör şimdi bana dönmüştü:

- O zaman on bir aylık olduğunuzu söylemişlerdi.

.....

Az kalsın:

- Ben de sizi tanıyorum. diyecektim. Şaka değil baba. Bu doktoru tanıyorum; hem de çok iyi tanıyorum.

Bu yüz bende şiddetle intibâ bırakmış bir çehre idi. Şu siyah gözleri, bu kırık ve kuvvetli hatla çizilmiş dudakları, bu siyah ve muntazam kaşları pek iyi tanıyordum. Yoksa Avrupa şehirlerinden birinde, yâhut bir otel salonunda, bir ziyafette mi tesadüf etmiştim? Hâfızamı zorlamamdan bir netice alamadım. Fakat bu tanışıklık, sathî bir intibâdan, silik ve hâtırasız bir mâziden gelmiyor gibi idi.

Ben bu tereddüt ve düşüncenin verdiği kararsızlıkla Doktor Kerim Bey'in yüzüne bakmakta devâm ediyordum. Hisli ve nazik Feyzi, rûhumun bu çoşkun deminde beni ihmâl etmeyi bir his kabalığı sayarak:

- Aliye abla, bu işe ne dersin? dedi.

- Feyzi... Beyefendiyi ben tanıyor gibiyim. Acaba hatırlayabildiğim bir yaşda iken tekrar bir yerde görüştük mü? Mamafih, babam böyle bir dostluktan hiç bahsetmemişti, dedim.

- Ben sizi yirmi üç seneden beri ilk defâ görüyorum. Sezâî Nur Beyefendi ile de üç dört ay evveline kadar tanıştığımız yoktu. Sizi o zaman büyük babanızın kucağında görmüştüm Aliye.

Doktor Kerim Bey'in yüzünde az evvelki tebessümlerinden bir hâtıra bile kalmamıştı. O kadar değişmiş, bu yüzde sanki telâffuz ettiği son cümleden gelen o kadar sarih bir hüşû ifâdesi hâkim olmuştu ki hiç bir şey sormadım. Fakat artık kararımı vermiştim, dudaklarımı kesen bir telaş ve heyecanla:

- Siz büyük babamın Aşk ve Bakış portresinin sâhibi misiniz? dedim.

- Nasıl bildiniz?

- Gözlerinizden.

"Bakışlarınızdan" diyemedim. Bu hissimi niçin sakladım bilmiyorum baba.

Gene aynı heyecan ve hayretle sordum:

- Büyük babamın notlarında "K" remziyle bahsettiği tıbbiyeli de..." (117-121)

Bu taşınmış nutuk eser denen yapının bütünlüğü içinde tam bir romans havası estirir. Aliye, hakkında yazılanları okuyup ve portresini görüp aşık olduğu kişi ile bir anda karşı karşıya gelmiştir. Üstelik bu kişi de genç kızı yirmi üç sene öncesi, daha bebek iken, kucağına almış; şimdilerde ise onu, hocası İrfan Paşa'nın canlı bir tablosu olarak idrak etmektedir. Genç kız Dr.K.'yı bir tabloda ve bir fotoğrafta görerek aşık oluyor; bu aşkını yıllar yılı ruhunda geliştirip olgunlaştırdıktan sonra, gerçek objesiyle karşılaşıncada, yıldırım aşk oluşuyor. Dr.K., Aliye'yi on bir aylık bir bebek iken büyük babasının kucağında görmüş, sanki onun büyümesini beklemiştir.

5. Mektup (II.K./5. ab./121-128), 4. mektubun devamıdır. Bu mektupta önceki mektubun gönderilmediğini öğreniriz. Burada ben diyen anlatıcı Aliye, bize Dr.K.'yı tanıtır. Okuyucu burada bir başka ben'le daha karşılaşır. Bu ben İrfan Paşa'yı anlatan Dr.K.'dır. Aliye, Feyzi ve Dr.K.'nın arasında manaya yönelik konuşmalarda, Muhiddin Arabî, Ebubekir, Mevlânâ Celâleddin Rumî ve Filozof Kant'dan aktarılan sözler romanın düşünce dünyasını genişletir.

"Şaşıyorsun değil mi baba? Şaşma, inan ve sevin!" On gün içinde bir ruh inkılâbı olur mu?" diyeceksin.

On gün değil, bu inkılâb için on dakika, yok yok, bir lahza, tek bir lahza bile kâfi... bilmez misin, bin inkılâba vâsıta bir rûzîgâr olur...derler" (121-128) sözleri Aliye'deki kişilik değişmesini göstermesi bakımından bir değer ifâde eder. Aliye'nin romanda anlatılan hayat hikâyesi, ideâllerin üstün dünyası üzerinde yükselen İrfan Paşa ve Dr.K. ile kurduğu alâkadan dolayı önemlidir. İrfan Paşa ile Dr.K.'nın kişiliklerinin çakışdığını bu taşınmış nutuklarda görebiliriz. İrfan Paşa'nın defterleri, tabloları ve Dr.K. ile karşılaşma söz konusu olmasaydı, Aliye bir idealin üstün dünyası içerisine giremiyecek, böylece olgunluğa ulaşmış içkin, anlamlı bir dünyanın tadına varamayacaktı.

Beş ve altıncı mektuplarda, yazar anlatıcının rolü asgariye inerken bu düşüş: "Aliye bu mektubu da babasına göndermedi. Üç gün sonra Sezâî Bey'in bir telgrafına cevap verdi.

Şimdi ona yepyeni bir dünya açılmıştı. Bu güne kadar, bir ortaçağ kitabesi gibi hecelenmemiş gönlünü Kerim Bey okuyuvermiş. .." sözleri ile birden yükseliş kaydeder. Ve bu yükseliş, yazılıp da muhatabına gönderilmeyen üçüncü mektuptan sonra tırmanışını sürdürür.

6. Mektup (II.M./7 ab./ 157). Yine ben ile başlayan bu mektup da gönderilmeme kararı ile yazılmıştır. Bir çeşit iç konuşma niteliğindedir. Aliye Dr.K.'da aşkı bulduğunu anlatırken: "Bana yardım et Allahım" sözleri ile mektubunu bitirirken, anlattıklarının bir iç monolog olduğunu ortaya koyar.

Feyzi'nin bu mektubu cebinden çıkarıp babasına verirken: "Aliye'nin üstünde titrediği sırrı, hepimizden sakladığı gönlü, bu mektupdadır:

Onu meydana çıkaran ben değilim kaderdir." şeklindeki uyarı ve hükmü ilgili mektubun değerini ifade eder.

7. Mektup (III.K./1. ab./ 192): Aliye'den Dr.Kerim Bey'e yazılan bu mektup "K" hitabı ile başlar. Bu hitap bize Aliye ile İrfan Paşa'nın aynileşme yolunda olduğunun işaretidir. Aliye Dr.K.'ya olan aşkını anlatırken, Mecnun'un Leylâsı'nı, Züleyhâ'nın Yusuf'unu, Juliette'nin Romeo'sunu aştığını söylerken romanın his dünyası da genişletilmiş olur.

Mektubun bitiminden sonra söz alan yazar anlatıcı bu mektubun da sahibine ulaşmadığını haber verir.

8. Mektup (III.K./2. ab./ 202-210): Aliye'den Feyzi'ye yazılan bu metin parçasından da, yine anlatılanlar Aliye'nin zihin mekanizmasından verilir. Mektubun ağırlık noktasınını Hüsnü teşkil eder. Okuyucu burada, Hüsnü'nün, bir arkadaşına Aliye'yi Berlin'de adım adım takip ettirdiğini öğrenir. Bir ve ikinci kısımlarda silik bir kişilik sergileyen Hüsnü giderek

belirgin bir hale getirilir. Bu kişilik romanın bitiminde dramatik bir noktaya ulaşırken, okuyucu onu meşum biri olarak idrak eder.

Ayrıca bu taşınmış nutuk da Aliye'nin bakış açısından tanıtılan bir başka kişi ile de karşılaşırız: Ressam Selim Haydar. Bu kişi vasıtası ile İrfan Paşa'nın ressam yönü yorumlanırken, Dr. K.'nın da değeri tespit ettirilir.

Romanda yer alan bu son mektuptan sonra söz tamamiyle yazar anlatıcıya geçerken, olaylar onun müşahit anlatıcı kişiliği ile takdim edilir.

9. Feyzi'den Dr.Cevad'a mektup (II.K./11 ab./ 170): Bu mektupda bakış açısı Feyzi'ye aittir. Sezaî Bey'in Cevat Beyler'de gizlice okuduğu bu mektup, Prof.'un İstanbul'a gelmekteki gecikme sebebini Aliye'nin hastalığı olarak göstermektedir. Burada mektubun fonksiyonu, önemli bir haberi iletmedir. Ayrıca bu taşınmış nutukla Feyzi'nin aracı kişiliği iyice tespit edilmiş olur.

10. Sezâî Bey'den Aliye'ye (II.T./2. ab./ 100-102): İlgili mektup, muhatabın yakınlık derecesini gösteren "Yavrum" hitâbı ile başlar ve "Sen gideli beri baban, arkadaşsız, hattâ öksüz kaldı. Meğerse hayatımı dolduran varlık, benim bildiğimden ziyade sen imişsin." cümleleri ile de babanın içinde bulunduğu psikolojik durum gösterilir. "Senden, yani hakîki meşgâlemden uzak oluşum beni annenin psikolojisi üstünde her zamandan, daha fazla durmaya sevk ediyor." ifâdesinde ise, mektubun muhtevası sezdiriliyor. Burada yazar anlatıcının bakış açısı, çok sevdiği kızını Garb'a tahsil için göndermiş bir babaya, Sezâî Bey'e, aktarılmıştır.

Bu bakış açısı ile anne Fikriye Hanım ve onun çevresindeki dostların fikî hususiyetleri tanıtılır. Baba anlatıcı, olay ve konuşmaları dışardan izleyen bir dinleyici, bir seyirci durumundadır. Bu anlatıcının, fikrî yönleri ile tanıttığı kişiler hakkında, kanaatlerini ileri sürdüğü de söylenebilir. Öte yandan bu bakış açısı ile okuyucu tartışma ortamına götürülür. Garplılaşma ile ilgili olan bu tartışma, mektubun yazılışındaki asıl gayeyi sergiler. Garp karşısında Türk insanının tutum ve davranışı nasıl olmalıdır? sözünün çeşitli zaviyelerden cevabı aranır gibidir.

"Garb'a kayıtsız şartsız adapte olmalıyız" cümlesinde, annenin, bir garplılaşma hattâ, bir alafranga düşkünü olduğu ortaya çıkarken, Dr. Hüsnü'nün de anne Fikriye Hanım'ın ikinci bir nüshası olduğu tespit edilir. Prof.Kerim Bey'in eşi Ulviye Hanım'ın ise, Garb'ın yalnız bilgi ve medeniyetini almadan yana olduğu dikkatlere sunulur ve kimliği meçhul bir doktorun ise, konuşmaları yönlendirirken, Ulviye Hanım ile aynı görüşte olduğu gösterilir.

Hakim bakış açısına uygulanan taşınmış nutuk tekniği ile biz, anne Fikriye'yi, Hüsnü'yü, Ulviye Hanım'ı ve kendisini bir sürgün hayatına mahkum ederken, beş yıldır yurt dışında olan üvey oğlu Feyzi'yi daha yakından tanır; Sezâî Bey'in kızına olan düşkünlüğünün ölçüsünü de öğrenmiş oluruz. Prof. Kerim Bey'in köşkünde geçen bu tartışmada, Prof.'un konuya lâkayt kaldığı görülür.

11. Sezâî Bey'den Aliye'ye (II.K./4. ab./ 116): "Dr. Kerim Bey'in gene bir seyâhate çıkması yüzünden anne, serbest kalan Ulviye Hanım'ın peşinden ayrılmıyor. Ben her vakitki gibi yine açıktayım. Tek eğlencem Cevat Bey'in çocukları..." cümleleri Sezâî Bey'in dikkatlerini eşi Fikriye Hanım'a yönelttiği, kızı Aliye'nin yokluğunu da Cevat Bey'in çocukları ile doldurduğu öğrenilir. Oğullarından biri yurt dışında olmasına rağmen Sezâî Bey'in Aliye'ye duyduğu özlemi ona duymadığına da işaret edilirken; Selma'nın da yakında anne olacağı haberi, aynı şekilde baba anlatıcıya aktarılarak verilir.

Sonuç olarak bu anlatım tekniği ile, çok sevdiği kızından ayrı düşen Sezâî Bey'in günlerini nasıl geçirdiği öğrenilir.

12. Selmâ'dan Aliye'ye (II.K./3. ab./105) Bu taşınmış nutukta da anlatıcı fonksiyonu sathî ve beşeri bir tip olan Hüsnü'nün eşi, Aliye'nin yakın arkadaşı Selma yerine getirir. "Sana adeta Jurnal gibi yazılar gönderiyorum." cümlesi mektubun niteliğini aksettirirken anlatıcılık görevinin de Selma'ya aktarıldığı görülür. Bu metin parçasında, Aliye'nin Selma ve Hüsnü'ye düğün hediyesi olarak verdiği aynanın yeni evliler için değeri tespit edilirken: "Aliyeceğim düğün hediyesi olarak getirdiğin tuvalet aynasına bakarken, içinde hep seni göreceğimi zannediyorum. Hüsnü ile her sabah onun önünde bir merasimimiz vardır. Yani paylaşamayız." ifâdesi, Hüsnü'nün gönlünün derinliklerinde yer eden Aliye'ye zaafı sezdirilir. Bu zaaf romanın bitişinde yükselecektir. Bu arada kızından uzak düşen babanın halleri aynı bakış açısından : "..beyefendiyi fazlaca zayıf bulduk." ifadesi ile verilir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, anlatıcı olarak Aliye, Sezâî Bey, Selma ve Feyzi seçilmişlerdir. Yazar, eserinde 1. ve 3. şahıs anlatıcılara yer vermekle, romanı meydana getiren kategorilere çift cepheden bakmayı amaçlar. Aynı zamanda, 1. şahıs anlatıcının sınırlı bir bakış açısına sahip olması Yazar'ın objektif davranışında kaynaklanmakta. Mektup yolu ile uygulanan teknik, kimi metin halkalarını anlatırken, roman kişilerini de tanıtır. Meselâ, Aliye, Feyzi ve Dr.K. kendi kendilerini anlatırlarken, birbirlerini de tanıtırlar. Böylece Hakim bakış açısı içinde çok yönlü bir bakış açısı ortaya çıkmış olur.

TABLOLAR VE FOTOĞRAFLAR					Çakıştığı Malzeme
Tablonun Adı	S. K.	Fonksiyonu	Anlatma T.	İfade Ettiği Anl.	
Fotoğraf	Stoff*	Aşk Objesi	Görsel	Mânâ	"K"
TEFEKKÜR	I.K./s15	Stoff*	Görsel	Mânâyı Arayış	İrfan Paşa'nın Şarabî Defteri (Düşünceler)
AŞK VE BAKIŞ	I.K./s.16 I.K./s.50 II.K./s.119 II.K./s.121 II.K./s.132 III.K./s.207	Temaya Yardımcı	Görsel	Aşk: Seven/Sevilen İ.Paşa/ "K" Aliye/ "K"	Olay
O VE BEN	I.K.s.11	Konuya Yardımcı	Görsel	"K" ⟶ İ.Paşa Bir Kadın(?) ve İ.Paşa	Olay
SECDE EDEN KADIN	I.K.s.11-12	Temaya Yardımcı		Aliye Aşık Bir Kadın (?)	Olay
FIRTINA	II.K.s.93	Bitişi Sezdirme		Aşkta Mutsuzluk / Kaos	Olay
DERS ÇALIŞAN MEKTEPLİ	I.K.s.10	İ.Paşa'nın Talebeliği		İ.Paşa'ya da "K"nın Hususiyeti	HATIRA

* Stoff: San'at eserinde konu kaynağı

BATMAYAN GÜN ROMANI'NIN ANLATIM TEKNİĞİNDE YER ALAN MEKTUPLAR II

Gönderen	ALAN	MEKTUBUN TÜRÜ			MEKAN	ESERDEKİ YERİ	MEKTUPTA ANLATILAN KİŞİLER	MEKTUPTA İFADE EDİLENLER
		TELG.	KART	MEKTUP				
Aliye	Sezâî Bey	1			Alm.-İst.	II.K./8.ab./s.145	Aliye	Telgraf metni verilmemiş.Aliye'nin varış haberi olabilir.
Sezâî Bey	Aliye	1			İst.-Alm.	II.K./8.ab./s.145	"	Telgraf metni verilmemiş.Aliye'den haber almak için yazılmış olabilir.
Feyzi	Kerim Bey Dr.K.	1			Alm.-İst.	III.K./6.ab./s.236	"	Feyzi'nin İstanbul'a geleceği haberi.
Aliye	Sezâî Bey		1		Köstence-İst.	I.K./2.ab./s.98	Aliye	Kartının metni verilmemiş. Aliye'nin Köstence'ye varış haberi olabilir.
Aliye	Sezâî Bey		2		Viyana-İst.	I.K./2.ab./s.98	Aliye	Kartın metni verilmemiş. Aliye'nin Viyana'ya varış haberi olabilir.
Aliye	Sezâî Bey			1	Alm.-İst.	II.K./3.ab./s.99	Feyzi,Emilya	Aliye'nin Feyzi ve Emilyâ ile tanışması.
Aliye	Sezâî Bey			2	Alm.-İst.	II.K./3.ab./s.102-105	Feyzi,Aliye	Feyzi-Aliye arkadaşlığının anlatımı.
Aliye	Sezâî Bey			3	Alm.-İst.	II.K./3.ab./s.106	"	Sıradan haberler.
Aliye	Sezâî Bey			4	Alm.-İst.	II.K./4.ab./s.117	Dr.Kerim Bey	Prof.Dr.Kerim Bey ile "Aşk ve Bakış" tablosundaki genç tıbbiyelinin, İrfan Paşa'nın "Defter"lerindeki Dr.K.ile aynı şahıs olduğu anlatılıyor.
Aliye	Sezâî Bey			5	Alm.-İst.	II.K./5.ab/121-128	Dr.Kerim Bey	Dr.K.ile Aliye ve Feyzi arasındaki "mânâ"ya dair konuşmanın aktarılması.
Aliye	Sezâî Bey			6	Alm.-İst.	II.K./7.ab./s.157	Dr.Kerim Bey	Aliye'nin Dr.K.'ya olan aşkını itiraf.ilgili mektup alıcısına gönderilmemiştir.
Aliye	Dr.K.			1	Alm.-İst.	III.K./1.ab./s.192	Aliye	Aliye'nin Dr.K.'ya olan aşkının anlatımı.İlgili mektup alıcısının değil, Feyzi'nin eline geçmiştir.
Aliye	Feyzi			1	İst.-Alm.	III.K./2.ab./s.202-210	Dr.Hüsnü,Dr.K. Ress.Selim Haydar	Hüsnü'nün Aliye'ye olan gizli ve meş'um ilgi ve davranışlarını Ressam Selim Haydar'ın İrfan Paşa'nın ressam kişiliğini yorumlayışı.
Sezâî Bey	Aliye			1	İst.-Alm.	II.K./2.ab./s.100-102	Fikriye ve Ülviye Hanımlar,Feyzi. Sezâî Bey,Prof.K.	Gerçekleşme ile ilgili bir tartışmanın aktarılması.
Sezâî Bey	Aliye			2	İst.Alm.	II.K./4.ab./s.116	Fikriye Hanım, Sezâî Bey,Dr.Cevat ve ailesi	Babanın, kızının yokluğunda günlerini nasıl geçirdiği ifâde edilmiş.
Selmâ	Aliye			1	İst.-Alm.	II.K./3.ab./s.105	Selmâ, Hüsnü, Sezâî Bey	Düğün armağanı "ayna" vasıtası ile Hüsnü'nün Aliye'ye olan zaafı ve babanın kızına olan tutkunluğu (Sezâî Bey'in Aliye'ye).
Feyzi	Dr.Cevat			1	Alm.-İst.	II.K./11.ab./s.170	Aliye,Dr.K.	Aliye'nin hastalık haberi, Dr.K.'nın İstanbul'a gelmesinin gecikme sebebi.
	TOPLAM : 3		3	12 = 17				

II.7. ZAMAN

Batmayan Gün romanının hemen ilk sahifelerinde verilen : "Yazla sonbaharın diz dize bulunduğu içli, sessiz bir gün başlıyordu."(8) işareti III.Kısım'daki : "Artık yaz geldi sayılır." ifadesiyle birlikte düşünülürse, anlatma süresinin yaklaşık dokuz on ay olduğu ortaya çıkar. Tematik güç Dr.Nüsnü'nün : "Hem de tam bir senedir onu tanıyan ve zebunu olan bir insan" (247) sözü de "ilk ziyafet gecesi" vak'a zamanının başlangıcı olarak tespit edilir ki, Dr. Hüsnü ile Aliye bu gecede tanışmışlardır. Romanın bitişi olan son ziyafet gecesi ile ilk ziyafet gecesi arasındaki zamanı gösterir. Arada bir iki aylık zaman atlaması var gibi görünür. Gerçekte anlatma zamanı vak'a zamanı birbiriyle denkleşir.

Bir başka yaklaşımla tespit ettiğimiz vak'a zamanı aktüel bir zamana tekaddüm eder. Bu zamanı, ilk ziyafet gecesinde Dr.Hüsnü, Dr.Cevat; Aliye ve Selma arasında geçen bir konuşmadan çıkarırız. Dr. Hüsnü, Dr.Cevat tarafından dönemin beğenilen tipi olarak takdim edilir:" ArkadaşımHüsnü'nün fizik zevklere zaafı vardır. Briç, dans, fikir hayatının uzaktan bile seyircisi olmamak." (41) Bu ifadeye, romanda geçen fokstrot, suare, briç partileri vedâ çayları, genç kızların Avrupa'ya yalnız başlarına öğrenime gitmeleri de eklenirse aktüel zaman belgelenir. Bu zaman içinde hayatını sürdüren Sezâî Bey Ailesi'nin yirmi beş sene yurt dışında kaldıktan sonra, altı ay öncesi, Sezâî Nur Bey'in emekliliği üzerine gelip İstanbul'a yerleşmeleri ve Sezâî Nur Bey'in altmış yaş dilimi vak'a zamanını belirleyen diğer ipuçlarıdır. İlk ziyafet gecesinden birkaç gün önce anlatıma giren vak'a zamanında Aliye, babasının altmışıncı yaş bitiminde öğreminimi tamamlamak için Almanya'ya gitmek hazırlığı içerisindedir. Genç kız için bu vesile ile annesi tarafından düzenlenen vedâ ziyafeti; âilenin altı ay önce köşke taşınmaları sebebiyle komşularla tanışma toplantısı ile birleştirilir. Ziyafet için gün belirlenir.: "Perşembe gecesi" bu gecenin belirlendiği günde bir zaman yoğunlaşması vardır. "bu sabah", "bu gün öğleden sonra", "sessiz bir gün başlıyordu", "On dakikadır sizi bekliyorum." "yemek vakti", "Akşama daha vakit var." "gece". İlgili zaman dilimi, anne-baba-kız arasında geçer. Baba-kız, sabahleyin büyükbabanın odasında tabloları seyreder, notaları karıştırır, defterleri okurlar. Sonra sabah kahvaltısı yapılır; birkaç gün sonra verilecek ziyafetin programı düzenlenip hemen hazırlığa başlanır. Vak'a zamanı olarak tespit ettiğimiz Boğaziçi'nde İrfan Paşa Köşkün'de düzenlenen bu eğlence gecesinde, Boğaziçi, hakiki bir karakter şeklinde canlandırılır. Dörtlünün arkadaşlığı bu gecede başlar. Vak'a zamanında , Sezâî Nur Bey'in altmış, Aliye'nin yirmi dört,

Dr.Cevat'ın da yirmi dokuz yaşlarında olduklarını öğreniriz.

Ziyafet sabaha kadar sürer. Geceden sonra Selma köşkte "on gün" kalır. On günün değerlendirilmesi: "gündüz", "gece", "akşam", "birkaç gün" gibi zaman ölçümleri ile dikkatlere sunulur. Ve bu süre özetleme tekniği ile verilir. Bu durumda I.Kısım, ziyafet gecesinden önceki "birkaç gün" ü de eklersek yirmi, yirmi beş gündür. Ziyafeti takip eden ilk on günde, Aliye Dr.Prof.Kerim Bey'i görmek için oldukça mütecessisken, Dr.Cevat, Hüsnü'nün sualine, Prof.'un yirmi gün sonra geleceği haber verilir. Bu cevap üzerine Aliye'nin anında bir hesaplama sonucu, ilgili tanışmanın bir sene sonra gerçekleşeceği tespit edilir. Aliye'nin de yirmi gün sonra Almanya'ya gideceği yazar anlatıcı tarafından açıklanır. Anne ile arkadaşı arasında geçen bir konuşmadan da genç kızın kışı Almanya'da geçireceğini öğreniriz.

Mevsim yaz bitimi, sonbahar başlangıcıdır. Mekân ve zaman kategorileri olayların akışına ve kahramanların psikolojisine uygunluk gösterir. Bu uygunluk, özellikle, Aliye ve babası açısındandır: Sezâî Nur Bey, açısından, kızının Almanya'ya hareketinden üç gün evvel, zaman çok yavaş seyretmesine rağmen, yıllar geçm işcesine babayı, yaşlı, tükenmiş, yorgun bir hale getirir. Bu arada, annenin kızına kış sporunu teşvik ederken, babasının yasaklaması, anne-kız arasında çatışma ya da annenin kızına hasım olduğunu gösteren bir işarettir. Aliye, kışı Berlin'de Bornistein pansiyonunda geçirecektir. Burada halihazır ile geleceğin birlikte verildiği görülür.

Vapurla yapılan yolculuk, I.Kısım ile II.Kısım arasında bir bağlantı oluşturur. Vapurda geçirilen süre belirsizdir. Aliye, yolculuğu sırasında yanına aldığı büyük babasının defterlerini okur. Uğradığı yerlerden İstanbul'a kart atar.

Almanya'da geçirilen sürede cereyan eden olaylarla İstanbul'da geçen olayları kimi zaman yazar anlatıcıdan, kimi zaman da mektuplardan öğreniriz. Aliye iki kart bir telgraftan sonra, babasına haftada bir mektup yazar; üçüncü ve dördüncü mektupları göndermez. Sonra Selma'nın Aliye'ye yazdığı mektubundaki: "Sen gideli beş ay, ben evleneli dört buçuk ay oldu." sözleri Almanya'da geçirilen zamanın bir kısmına açıklık getirir. Aliye'nin babasına yazdığı mektuplardan, gecelerini, Feyzi ve pansiyon sahibinin kızı Emilya ile sohbet ederek geçirdiğini öğreniriz. Gecenin geç saatlerine kadar da büyük babasının defterlerini okumaktadır. Aliye'nin Kerim Bey ile tanışıp birlikte geçirdikleri sürede yoğunlaşma görülür. Aynı zaman da bu zaman dilimi Aliye açısından bir değer ifâde eder. Bu zaman, babasına daha sonra da Kerim Bey'e yazıp da göndermediği, bir iç açma, ya da kendi kendisi

ile konuşma olarak nitelendirebileceğimiz mektuplarında psikolojik olarak yorumlanır: "Sevdiğin kızın on gündür yaşıyor. Meğerse bu on güne tekaddüm eden zamânımı 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? diyeceksiniz.

On gün değil, bu inkılâb için on dakika, yok yok, bir lahza, tek bir lahza bile kâfi... Bilmez misin, bin inkılâba vasıta bir rûzigâr olur... derler.

Bence on gün, on asır kadar uzun bir zaman ... Ve ben bu on asrı yaşadım baba. Meğerse Feyzi babasına olan sevgisinde ne kadar haklı imiş" (126) Bu hem kronolojik hem de, Aliye açısından, psikolojik zaman, geceleri Feyzi'nin odasında toplanan üçlünün sohbeti ile geçer. Bu üçlü bir defâsında da, güzel bir Nisan günü Treptovv ormanında gezintiye çıkarlar. Mevsim, ay ve mekân kahramanların psikolojisi ile uygunluk arzeder. "Bu akşam, yine her vakitki gibi senin odanda toplansak" sözü onların her akşam birlikte olduklarını gösterir. "bu gün", "yarın akşam", "öbür gün", "gideceğim günün gecesi" ifadeleri de gezintinin K.'nın İstanbul'a hareketinden iki gün önce yapıldığını belirler.

Aliye'nin hastalanması K.'nın İstanbul'a hareket edeceği günün gecesine rastlar. Feyzi Aliye'yi hasta olduğunu, babasına özetleme tekniği ile aktarır.

Aliye'nin on altı günlük hastalık dönemi ve Prof.'un "bir aydır Berlin" de bulunuşu ve "günlerinin yarıdan çoğunu Alliye'ye ayırması" hep zamanla ilgili işaretlerdir. Ayrıca "sekiz dokuz ay evvel bir akşam", kızından mektup alamayan babaya Hüsnü'nün : "-Müsterih olun efendim; Profesör Kerim Bey orada. Belki Aliye Hanım'ın mektuplarını ihmâl etmesinin sebebi budur." (147) İmâsına da, bir aya yakın hastalık ve nekahat dönemleri de eklenirse, Almanya'da geçen süre, dokuz-on ay olur.

Nisan ayındaki gezinden iki gün sonra hastalanan Aliye, işaretlere göre, babası ile, İstanbul'a Mayıs ayında dönmüş olmalı. Böylece İstanbul'da başlayan olaylar, on ay sonra yine İstanbul'da akışını sürdürür.

III. Kısım'da zaman yazar anlatıcı tarafından takdim edilir. "Aliye'nin Almanya'dan geldikten sonra ilk sokağa çıkışı" "hemen her gece Sezâî Beyler'in köşkünde toplanan meclis, bu gece Kerim Beylerde toplanıyor" işaretleri, I. ve II. kısımlarda olduğu gibi bu bölümde de, olay kahramanlarının genelde geceleri bir araya geldiklerini gösterir. Kahramanların, akşam ya da geceleri bir arada oluşları ilişkilerin yoğunlaşmasına, giderek

mesafe kazanmasına sebep olur. Bu bölümde anlatılan süre yaklaşık iki aydır.

Kerim Bey Köşkü'nde bir gece, Feyzi'nin İstanbul'a gelişi dolayısıyla bir ziyafet verilir. Bu ziyafetten sonra Kerim Bey İstanbul'da yirmi gün kalacaktır. Ne var ki, bu son ziyafet gecesinde romanın meşum sonu ile karşılaşılır.

Bir yıllık vak'a zamanı, Aliye'de, Dr. Hüsnü'de, Feyzi'de, Fikriye Hanım'da kişilik değişmesine sebebiyet vermiştir. Aliye bu kısa süre içinde ruhun tekamülü aşamasına geçer, beraberinde Feyzi'yi de götürür. Hüsnü, meş'um bir kişilik kazanır. Hadiselerin seyri kahramanların ruh halleriyle yakından ilgilidir.

Zamanın anlatımında: geriye dönüş, özetleme, mektupla haber verme, günlükle belirtme teknikleri kullanılmıştır.

Zamanın okuyucuya aktarılışını : zamanda "yoğunlaşma", "belirsizleşme", "kayma" ve "atlamalar" tayin eder.

İlgili teknikler kullanılırken zaman, yazar anlatıcının, mektubu yazanın, hatırayı tutanın dikkatleri ile tanzim edilir.

Zamanın anlatımında kullanılan "geriye dönüşleri" olayların kronolojik sırasına göre tespit edecek olursak; halihazırda sürdürülen dostluk ilişkilerinin başlangıcının; kahramanların mizaç ve karakterlerinin sergilendiğini görürüz.

GERİYE DÖŞÜNLER

1. Bahçivan Rüstem Ağa ile Aliye arasında geçen bir konuşma sırasında bahçivan, İrfan Paşa'nın kişiliği ile ilgili şeyler anlatır. Bu geriye dönüşle hem İrfan Paşa'nın İnsan-ı Kâmil kişiliği tespit edilir, hem de torunu Aliye ile arasındaki ruh ve beden benzerliği vurgulanır. Aracı kişi rolündeki Rüstem, geçmişi kısa çizgilerle hikâye ederek tablolarda, defterlerde, notalarda K.'da ve Aliye'de simgeleşen İrfan Paşa'yı okuyucuya tanıtıp, onun, yol gösterici, mistik şahsiyetini dikkatlere sunar. (I.K./1. ab./25-26)

2. Bu geriye dönüşle Aliye-Selma dostluğunun dünü bugününü anlatılır. Bu anlatıma göre, Selma-Aliye arasındaki mizaç farklılıkları ve benzerlilikleri gösterilir. Dört yaşlarında başlayan arkadaşlık, sonraki yıllarda da sürdürülmüştür. (I.K./2. ab./ 37)

3. İlgili geriye dönüş, İrfan Paşa'nın şarâbî defterinde "Beyrut Valiliğim Sırasında" başlıklı notlarında yazılı olan K.'ya dair hatırlardır. Aliye'nin, ilk ziyafet gecesinden önce, vapur yolculuğu sırasında ve Almanya'da Dr.Kerim Bey ile tanışmadan önce okuduğu bu

hatıralar ile K.'nın ve İrfan Paşa'nın birlikte oldukları günlere dönülür. Martel adlı bir Hıristiyan vasıtası ile, K.'nın irşâd edici karakteri yansıtılır. K.'nın dikkatleriyle İslamiyet'in yorumu yapılırken, Hıristıyanlı'ğın da eksik yönleri gösterilir. Martel-K. diyalogunda Batmayan Gün romanının bildirisini yakalarız: Martel, hakikatin arayıcısıdır. Bu hakikati kendi dininde bulamayınca çağın düşünürü Paul Stuart'a gider. İmansız insanın nasıl uçuruma yuvarlandığını ondan dinler. Ve Filozof'un da Allah inancına yönelişini görür; aynı ruh tatminsizliği ile K.'ya koşar, ondan kendisini aydınlatmasını ister.

4. Aliye'nin vak'a zamanındaki yaşı K.'nın sözleri ile tespit edilirken, arzu edilen, istenen varlık durumundaki aşkın simgesi K. ile Aliye'nin ilk karşılaşmalarının tarihi verilir. Bu geriye dönüş, vak'a zamanının uç noktasını belirtirken, romanın da ağırlık noktasını işaret eden çözümleyici fonksiyonu yerine getirir. Aliye bu karşılaşma sırasında iki yaşındadır. Bu iki yaş işareti ile, Aliye'nin vak'a zamanı'nda yaşının yirmi dört olduğu anlaşılır. Aradaki yirmi iki sene vak'anın geniş zaman dilimi oluşturur. Fakat bu zaman diliminin eserin terkibinde pek önmeli bir yeri olduğu söylenemez. Bunun yanında Aliye'nin yirmi dört yaş dilimi vak'anın dinamik yönünü verir. Yine de yirmi iki sene önceki karşılaşma, Aliye-K. ilişkisinin ne zaman başladığına işarettir. Bu işaret, anlatılan duruma daha geniş bir boyut kazandırır. Aynı zamanda bu geriye dönüşle eser tasavvufî bir mahiyet kazanır.

İlk karşılaşmadan yirmi iki sene sonra cereyan eden olaylar, olay örgüsünü oluşturur. Ve asıl vak'a zamanı ortaya çıkar. K.-Aliye alâkasının sebep ve şartları hazırlanır. Köşkteki san'at ve tefekkür malzemesinden en çok Aliye etkilenir. Genç kız büyük babasına benzemekle âdeta "üstün insan" olmuştur. Romanın bildirisinin bir yönü olan ruhun tekâmülü şeklinde idrak ettirilen Aliye'deki kişilik değişmesi ve gelişmesini bu irsiyet meselesiyle birlikte, köşkteki malzeme de hazırlayacaktır. Bir başka veride de, Kerim Bey'le İrfan Paşa'nın, zaman çizgisinde ilk karşılaştıkları noktaya kadar gidilir. Bu noktada, Kerim Bey'in on bir, İrfan Paşa'nın da yirmi dört yaşında oldukları öğrenilir.

5. İlgili geriye dönüşü de çözümleyici olarak düşünebiliriz. Çünkü eserin otobiyografik yönü belgelenir. Bu noktada anlatılanlar Kenan Rifâî'nin hayatı ile aynileşir. (II.K./9. ab./157)

6. Bu geriye dönüş, romana dekoratif, yardımcı bir kişi olarak giren bir kayıkçının kendi hayatının kısa hikâyesidir. Esere fazla bir şey eklemez. Yalnızca, Aliye'nin K.'yı kayıkta beklerken geçecek olan zaman aralağını doldurmak içindir. Ne var ki, kayıkçı burada

bir gönül adamı olarak okuyucuya takdim edilir; bu takdim ediliş de romanın bildirisi ile ilgilidir.

Eserde özetleme tekniğine üç yerde rastlanır: İlk ziyafet gecesinden sonraki on günün nasıl geçirildiği; Feyzi'nin Aliye'yi odasında nasıl hasta bulduğu ve Aliye'nin K. ile geçirdiği Dörtkardeşler'deki günden beriki kısa hayat çizgisi. Bunlar sırasıyla: yazar anlatıcının, Feyzi'nin ve yine yazar anlatıcının dikkatlerinden verilir.

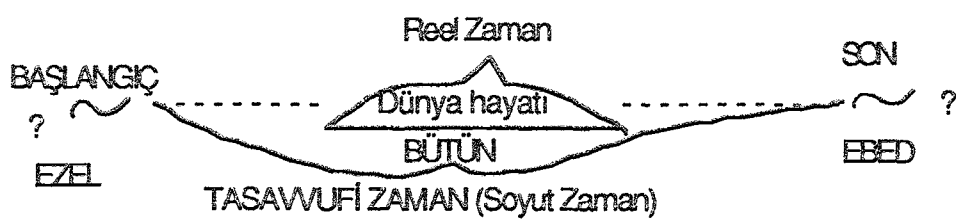
Bakış açısı bölümde verdiğimiz mektupla anlatma, geriye dönüş ve özetlemelerle vak'a zamanı ve anlatma zamanı arasındaki paralellik sağlanır. Ayrıca bu teknikler romanın hacmini hem zaman hem de sahife bakımından genişletir.

Romanın zaman grafiği, gün, hafta, yıl, saat, mevsim ve belirsiz olmak üzere yedi aşama gösterir. Olayların akışını sırasıyla romanda: yoğunlaşma, atlama, yoğunlaşma, belirsizleşme, yoğunlaşma tayin eder. Zamana tasarruf vardır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki; Batmayan Gün romanında, zaman, varlığın etkinliğini duyurmaz. Aliye'nin ruhunda yavaş yavaş olgunlaşan aşk, kısa bir zaman diliminde gerçekleşir. Ya da aşkının gelişmesine yol açan zamandır.

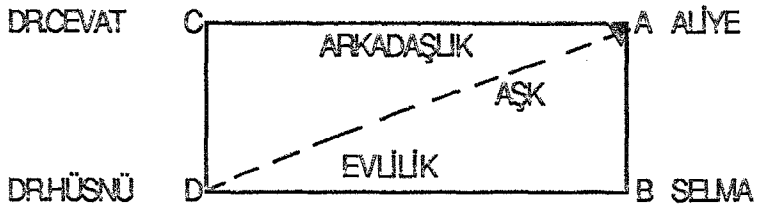
Ayverdi'de, *yitirilmiş zamanın* arayışı vardır. Zamansız olan ölümsüzlüğün dünyâsını, aşk vasıtası ile aktüel zamanda yaşatmağa çalışır. Aliye, yaşanılan, geçerli olan yaşama biçimine tepki gösterir. Bu şimdiki zamanın değerlerine gösterilen tepkidir.

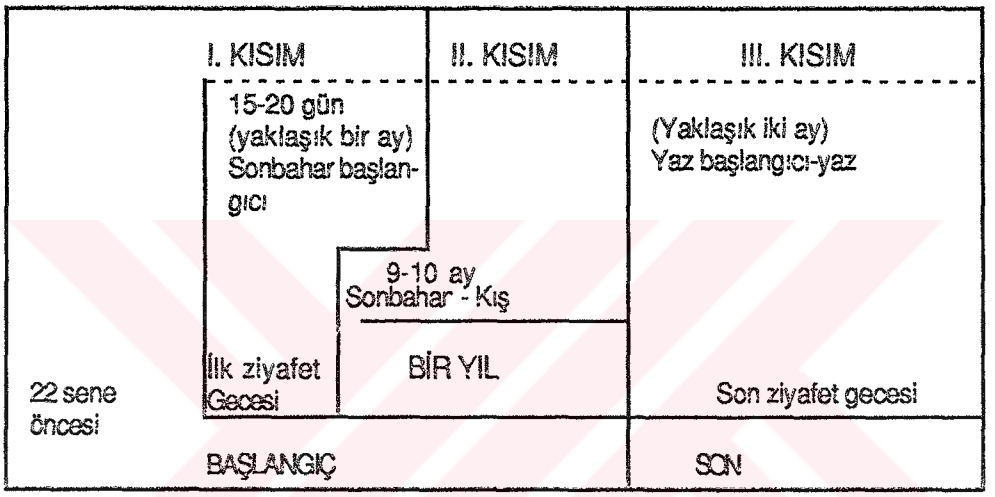
Romanın iç biçimi olarak kavranan zaman, Aliye'nin kendi özünden yola çıkışıdır. Aliye, kendini tanımaya götüren yolun arayışı içerisindedir. Genç kız, içindeki ilahî cevheri, anlamı, aşkı yaşayarak kazanır.



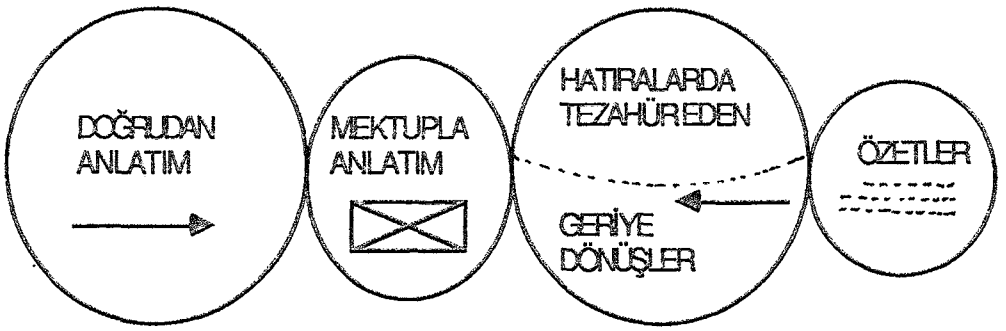
Zaman, varlığını, etkinliğini duyurmadığı için, İrfan Paşa, defterlerinde, tablolarında, notalarında, K.'da, Aliye'de yaşar. Böylece, yaşlı, olgun, genç ve nesneler aynı zaman diliminde bütünleşmiş ya da aynileşmişlerdir. Zaman dilimleri yok olmuş; varlıklar arası ayrılık ortadan kalkmıştır. Bu durum da *"varlığın tek oluşu"*nu düşündürmektedir.

I.Kısım'da Zamanın akışı içinde oluşan ilişkiler.





ZAMAN TABLOSU



ANLATIM TEKNİKLERİ

II.3. MEKAN

Batmayan Gün romanında olaylara sahne olan mekânları gruplandıracak olursak, aşağıdaki sıralama ortaya çıkar.

İSTANBUL

I- BOĞAZİÇİ

A. İrfan Paşa Köşkü

1. İrfan Paşa Köşkü'nün Korusu

2. İrfan Paşa Köşkü'nün Salonu

3. Sezâî Nur Bey'in Odası

4. İrfan Paşa'nın Çalışma Odası

5. Köşkte Bir Oda

B- Kerim Bey Köşkü

1. Salon

2. Kestanelik

C- Doktor Cevat Bey'in Köşkü

II. ANADOLU HİSARI

A- Göksu

B- Göksu Deresi

C- Dörtkardeşler

III. BOZDOĞAN KEMERİ (Hatıralarda yer alan soyut bir mekân)

IV. DENİZ (Ara-Mekân)

A. Ruhtum

B. Vapur

C. Kayık

ALMANYA

I. BERLİN

A. Bornsteinler'in Pansiyonu

1. Pansiyonda Aliyenin Odası

2. Pansiyonda Feyzi'nin Odası

B- Treptovv Ormanı

HATIRALARDA YER ALAN MEKANLAR

1. Bozdoğan Kemeri

2. Manastır

3. Beyrut

4. Medine

5. Adana

TÜRKÜLERDE GEÇEN MEKANLAR

1. Erzincan

2. Erzurum

YURT DIŞI

1. Rusya

2. Bükreş

3. Köstence

4. Viyana

5. Lübnan

6. Medine

7. Romanya

Batmayan Gün romanı, Aliye'nin İstanbul'dan Almanya'ya gitmeden birkaç gün önce başlar, Almanya'dan İstanbul'a dönüşünden bir süre sonra Kerim Bey Köşkü'nde verilen ziyafet gecesinde sona erer. Asıl merkezî mekân İstanbul'dur. Buna karşılık Almanya romanda ağırlıklı bir yer işgal eder; olay örgüsünün şekillenip gelişmesinde etkin olan mekândır. İstanbul ile Almanya arasında bir ara mekân oluşturan deniz ve yolculuğun yapıldığı vapur, romanın mekân tablosunda fazlaca bir yer işgal etmez.

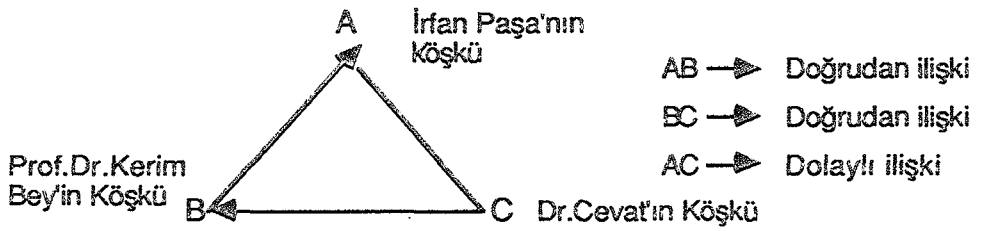
Genel olarak olaylar *İstanbul, Boğaziçi*'nde üç, *Almanya, Berlin*'de bir kapalı mekânda

geçer. Ayrıca, *Anadolu Hisarı*, *Göksu Deresi*, *Dörtkardeşler* ve *Almanya'da Treptovv Ormanı*, romanın açık mekân mahallerini oluştururlar.

Romanın mekân kategorisinde kimi zaman hatıralar yolu ile, kimi zamanda vazife ile gidilmesinden, yurt dışına da yer verilmektedir. Bunlardan *Hindistan*, *Beyrut*, *Manastır*, *Adana*, *Medine*, "K" nın İrfan Paşa 'ya ve kendine dair hatıralarında yer alırlar. Bu mahallerden Hindistan, Rahip Martel'in nihilizmin yerine din duygusunu yaşamaya başladıktan sonra misyonerlik görevi ile gittiği yer, Medine ise K.'nın bir gönül meselesi ile ilgili "kutsal mekân" olarak geçer. *Erzurum*, *Erzincan* da Aliye'nin Almanya'ya gitmeden önce piyano eşliğinde söylediği ve baba-kıza yaklaşan ayrılığın hüznünü duyuran bir halk türküsünde yer alır. Ayrıca Aliye, Almanya'ya yolculuğu sırasında Viyana ve Köstence'ye uğramış buralardan İstanbul'daki yakınlarına kart atmıştır. Almanya'ya gidiş yolculuğunu da Romanya Bükreş üzerinden yapacaktır.

Rusya, K.'nın katıldığı "Moskova Tıb Kongresi" münasebeti ile anılırken, okuyucu, Dr.Prof.Kerim Bey'in mesleğinde temayüz etmiş kişi olduğunu öğrenir.

Boğaziçi'ndeki olayların şekillendiği üç komşu köşk, bir üçgen oluştururlar. Her üç mahal de hem monden yaşayışa hem de manaya yönelik oluşları ile benzerlik arzederlerken, sakinlerinden K., Dr. Cevat ve Aliye mizaç bakımından benzeşirler. İrfan Paşa'dan kaynaklanan Aliye K. arasındaki alâka da vak'ayı meydana getirir. Kerim Bey, İrfan Paşa'nın talebesi, Aliye İrfan Paşa'nın torunudur. Dr.Cevat ise Kerim Bey'in yardımcısı durumundadır. Aliye'ye ve arkadaşlık alâkası ile bağlıdır.



Genel olarak ev kavramı içerisinde yer alan ilgili özel kavramlardan köşkün romanın bütünü içinde bir değeri vardır. Olay örgüsü üç köşk bir de pansiyonda dokunurken, *İrfan Paşa Köşkü*'nün bu mahaller arasında bir ağırlığı olduğu dikkat çeker.

Boğaziçi'nde önceleri İrfan Paşa'nın sonra da vak'a zamanından altı ay önce Sezâî Nur Bey ailesinin gelip yerleştikleri İrfan Paşa Köşkü sebebiyle Boğaziçi'nin sabah ve gece tasvirleriyle karşılaşılır: "Yazla sonbaharın diz dize bulunduğu içli, sessiz bir gün(ünün) baş (langıcında) Boğaziçi .. her çizgisi ile bükülen..." Burada Boğaziçi gerçek bir karakter olarak idrak edilirken, tasvirinde de Aliye'nin mizacı etkin olmaktadır. Vak'anın başladığı ve bittiği İrfan Paşa Köşkü, ile Kerim Bey Köşkü ve bu iki köşk arasında "bağlantı mekân" niteliğindeki Cevat Bey Köşkü, İstanbul'un bu semtinde yer almaktadır. Bunun içinde bu semt romandaki açık mekânlar arasında "merkezî mekân" diye düşünülebilir.

Boğaziçi'nde gece: "Gece mehtaplı idi. Beyaz, bembeyaz bir gece... Anadolu sâhilinin uzayıp giden dağları, denizde çalkalanan ışık hâtları, konuşacakmış gibi canlı boğaz, bu yeni tanışan kimseleri söz söylemeye bırakmayacak kadar dâvetkâr bir güzellikle saltanatlı idi."(40) ifadesi ile anlatılırken, gecenin özelliği "güzel gece" sözüyle Dr.Cevat tarafından değerlendirilir. Bu değerlendiriliş sırasında Dr.Cevad'ın bir "gönül adamı" olduğu ortaya çıkar. Aliye ile arasında mizaç benzerliği olduğunu sezeriz. Burada mekân-insan ilişkisi ve uyumu söz konusudur.

Boğaziçi denen estetik mekân Aliye-Selma-Hüsnü-Cevat dörtlüsünden oluşan yeni bir arkadaşlık ilişkisinin başlamasına sahne olmuştur.

Romantik, izlenimci ve aynı zamanda da anlatımcı tavrı ihtiva eden bir tasvirle zaman zaman romanın terkibinde yer alan Boğaziçi'nin kahramanlarda yarattığı duygular, sembolik olarak ifâde edilir. Bu şekilde belirli bir hava ve ruh yaratılırken, bu ruh ve hava roman boyunca, Aliye, Cevat ve Kerim Bey açısından devam ettirilir. Olay örgüsünün kuruluşu ve kimi karakterlerin yaratılışı bütünüyle bu ruh ve havanın etkisi altındadır.

Roman: "Boğaziçi panoramasına hakim bir tepede, İrfan Paşa âilesinin kurulu, güzel bir köşkünde geçer." ifâdesi ile başlarken,ilerideki satırlarda köşkün hem içten hem de dıştan tanıtımı ile karşılaşılır. Vak'a zincirini olduran sebepler burada saklıdır. "Geniş bir koru içinde gizlenen İrfan Paşa Köşkü'nün fizikî cephesi fazlaca tanıtılmaz. Köşkün ruhî portresi çok daha özgün bir hususiyet gösterir. Ona bu hususiyeti veren İrfan Paşa'dan kalan san'at ve tefekkür malzemesidir. Bu malzemeden doğrudan doğruya etkilenen de Aliye olur. Uzviyetinin de yanında yer alan bu etkileniş onda metafizik düşüncelerin oluşmasına zemin hazırlar; âdeta onu üstün insan yapar, alınyazısı çizilir.

İrfan Paşa Köşkü : köşkün genel değerlendirilişi; köşkün korusu, Sezâî Nur Bey'in odası, köşkte bir oda; İrfan Paşa'nın çalışma odası şeklinde romanın mekân tablosuna yerleştirilebilir.

"... İrfan Paşa, âile servetinin yardımı olmaksızın, sırf alnının teriyle kazandığı paradan bu köşkü yaptırmış, ince ve işlenmiş zevkini çok sevdiği bu binanın her köşesinde bir başka türlü göstermişti.

... Sağlığında, ancak pek yakın dostları tarafından bilinen eserleri, ölümünden sonra geniş bir koru içinde gizlenen İrfan Paşa köşkünü, bilhassa ecnebiler için seyyah rehberinde işaret edilmiş kadar alâka çeken hüsûsî bir ziyâret merkezi hâline koymuştu.

İrfan Paşa, hayatının mühim bir kısmını, bilhassa karısının ölümünü tâkip eden son tekaüdlük senelerini köşkünde geçirmiş, oğlunu orada evlendirmiş, iki erkek bir kız torununu hep orada okşamıştı." (5-6) İrfan Paşa'nın ölümünden sonra oğlu Sezâî Nur Bey'in idaresine giren köşk, Batılı hayat tarzına sahne olur. Fikriye Hanım için bu mahal, bir eğlence, bir gösteriş mekânıdır. Nitekim gösteriş ve eğlencenin kaynaştığı Aliye için verilen vedâ gecesinde anlatılanlar, yazarın bakış açısı ile verilmekle beraber, Fikriye Hanım'ın dikkatlerinden okuyucuya sunulurken, mekân ile Fikriye Hanım arasındaki uygunluk gösterilir. Özellikle mekânın insan manzarası tanıtılır. Köşkün korusunda anne Fikriye Hanım tarafından düzenlenen bu ziyafet gecesinde, Aliye-Selma-Hüsnü-Cevat arkadaşlığı başlamıştır. Beşerî bir tip olan Dr.Hüsnü, romanın sonlarına doğru giderek meş'um bir kişiliğe bürünecek, bu kişiliği ile de romanın bitişinde etkin olacaktır. Yani romanın sonunu bu gece hazırlar. Ziyafetin gereçlerini, hazırlanışını, düzenini, nasıl bir program içinde yürütüldüğü de ayrıntılı olarak anlatılır. Bu eğlence garplılaşmanın bir kesintisini vermesi bakımından önemlidir. Çünkü, gerek bu eğlence, gerekse Kerim Beyler'in köşkünde düzenlenen son ziyafet gecesi "aktüel zaman"ın toplum yapısını, kişiler arası ilişkileri ve ekononik etkinlikleri göstermesi bakımından bir değer taşır. İlgili mekân, dans kavramını gündeme getirirken, bu konuya çeşitli bakış açılarından yaklaşıldığı görülür. Böylece de mekânın asıl fonksiyonu gösterilmiş olur. Alafranga yaşayış yanında, yine de bu mekân, İrfan Paşa'dan gelen tesirlerle hem arkaik hem de bir san'at müzesi havasını taşır. K.-Aliye ilişkisi soyut olarak bu mekânda başladığı gibi Aliye-Hüsnü alâkasının orjini de bu mekândır. Bu üçlü ilişkinin giderek gerilimli bir hal almasında Aliye'nin mizacını yapan malzemenin yanı sıra, köşkün kapalı dünyası içinde, özellikle de III.Kısım'da üçlünün sık sık bir araya gelişlerinin de etkisi vardır. Bu birliktelikler sırasında Hüsnü Aliye'yi K.'dan

kıskanır. Bu sebeple de sonuç cinayet olurken, cinayetin işlendiği bir mahal olan *Kerim Bey Köşkü'nün Kestaneliği* bir Golgota'ya dönüşür.

İlgili mekânın, Feyzi'nin İstanbul'a gelişi sebebiyle düzenlenen ziyafette, eşya unsurundan en çarpıcı parçası "altışar kollu üç gümüş şamdan" olarak gösterilir. Bu şamdan köşk sakinlerinin hayat standartlarını ve zevklerini sergilemesi bakımından önem kazanırken; etrafına saçtığı - "Altışar kollu üç gümüş şamdanın kırmızı ve ürkek ışık damlalarının serptiği sofranın renk renk başlar, birbirinden âlâ giyinişler, İstanbul'un yüksek sosyetesine mensup kimseler çevrelemişti. Fikriye Hanım da Ulviye Hanım kadar ev sâhibeliği yapıyor, sözleri, hareketleri, işvesiyle etrafını idare ediyordu." (243-244) Işıkla bir değer kazanır. Mekânın insan manzarası, köşk sakinlerinin ve davetlilerin sosyo-ekonomik yönünü eksettirirken; anlatımcı ve göstermeci tasvirde en çarpıcı nokta Aliye olur: " -Aliye, bu gece seni ben bile kıskanıyorum. Bütün bakışları sen topluyorsun. Elbisen de şahaser.. buna Batan Gün dememeli, Dünyayı tutan Gün demeli.

Selma arkadaşına, bu çok sevdiği vücûda, doymayan gözlerle bakıyor. Sıhhatine kavuşan bu yüze bakışında, bir ananın çocuğunu seyredişinin zaafı var. Tekrar konuşuyor.

- Aliyeceğim, yemekten sonra bir aralık gidip çocuğu dolaşayım da, seninle bahçenin tenha bir köşesine çekilelim. (244)

"Bahçenin tenha bir köşesi" ifâdesinde özelliği belirtilen estetik mekân Kestanelik ve burada işlenen cinayet; gösterme tarzında yazar anlatıcı tarafından, fakat Aliye'nin dikkatleri ile anlatılır: "Mumlar gibi her yanan için bir son ışık damlası mukadder. Aliye onlara bakıyor ve yanın yakılın, nasibiniz bu, son karargahınız yokluktur sizin" diyor.

Aliye yemeğin sonuna kadar bu ışıklarla oyalandı; sonra Selma çocuğuna, o da kestaneliğe gitti. Genç kız cemiyetin gürültü ve merâsimden, hissiz ve düşüncesiz yapmacıklarından birdenbire sıyrılınca biraz ferahladı. Tabiatla başbaşa kalmak, ona, tesiri ânî bir müsekkin kadar rahatlık vermişti. İki karşılıklı sahilin arasında, sızmış bir sarhoş gibi uzanmış yatan Boğaz, bu gece bir efsane kadar hayret verici idi. Karşılıklı sahilin ışıklarının akisleri, birer altın sütun gibi, bu en güzel tabiat köşesini en gizli köşesine kadar sımsıkı örtmüş, kucaklamıştı. Beyaz bembeyaz bir gece, vekarlı, muhteşem bir yaz gecesi.. oynaşan kırılan sulara ay ışığı adeta akıp bulaşmış. Her bir kıvrılışta, çırpınan oynak suların her küçük sathında bir başka ay var.. Her dalgalanışı ile aşk göğünün tek mehtabı, bu gönülde yüz binlerce olmuş, mütemâdi akislerle kaynıyor.

Genç kız şimdi arkadan gelen ayak seslerini dinliyor ve onlar iyice yaklaşınca.

- Nerde kaldın Selma? diyor.

Cevap yok. Aliye bu defa başını çevirince Doktor Hüsnü'nün gölgesini farkediyor. Gittikçe yaklaşan bu gölge.

- Sizi hep böyle, kendinizden başka sakini olmayan yerlerde mi aramalı: Aliye Hanım, diye soruyor.

- İlaçlarınız bu gün tamam olacak. Son enjeksiyonunuzu yapacağım.

- Fakat burada ışık da yok...

- Mehtap var ya..

Hüsnü süratle genç kıza doğru yaklaşarak elindeki iğneyi koluna batırdı. (245-249)

Romanın bitişine sahne olan *Kerim Bey Köşkü* iki aşamalı olarak romanın mekân tablosunda yer alır. İlk aşamada Köşk'ün misafir salonu, Ulviye Hanım'ın Fikriye Hanım'ı ilk ziyareti sırasındaki intibalarından tanıtılır. "Profesörün karısı, Ulviye Hanım'ın salonunda başka ziyaretçi yoktu. Fikriye Hanım'ın bu güzel salonun antikalarından döşemelerine, halılarından tablolarına gidip gelen gözleri, bir türlü, tecessüsünün zorlu pençesinden kurtulamıyordu." (52)

İkinci tanıtma, ziyafet gecesinde, yazar anlatıcının bakış açısı ile birlikte Aliye'nin dikkatleri aracılığıyla gerçekleşir. Üçüncü aşama ise Kestanelik'in yine yazar anlatıcı tarafından fakat Aliye'nin dikkatlerinden romantik ve izlenimci bir tavırla tasvir edildiği görülür. Cinayeti ise Yazar haber verir. Mekânla, mekânda cereyan eden olay arasında bir uyumsuzluk dikkat çekmektedir. Bu uyumsuzluk hem cinayeti hem de fâilini daha çarpıcı kılar. Mekânın fonksiyonu da ve sahne olduğu trajik olayla gösterilmiş olur, okuyucunun şuurunda canlanan "güzel mekân" imajı birdenbire "trajik mekân" imajına dönüşür.

İrfan Paşa Korosu : Korunun takdiminde Aliye'nin iradesinin etkinliği görülür. Bu estetik mekân fonksiyonu bakımından köşkün kendisi ile birlikte gerek İrfan Paşa'nın gerekse torunu Aliye'nin karakterlerinin oluşumunda etkin olmuştur. Mekân birtakım değerlerle birlikte sunulurken, duygusal bir yaklaşımla tanıtıldığı gözlenir. (23)

Sezâî Bey'in odası'nın varlığı, "Sezâî Bey, sokaktan gelince odasına çıkıp elbise değiştirmek âdeti iken, bugün bir haleti rûhuyenin ezici tahakkümü, onu bahçede oturttu" (73) cümlesi ile sezdirilirken, köşkün bahçesinin atmosferi, önemli bir zaman dilimi içerisinde gündeme getirilir. Bu zaman dilimi Aliye'nin Almanya'ya gitmeden birkaç gün öncesine aittir; ve atmosfer Sezâî Bey'in düşünceleriyle benzeşir: Sezâî Bey'in birbirine

halkalanmış düşüncelerini biraz daha sertleşen rüzgâr ve iri tanelerle düşmeye başlayan yağmur tâtil etti." (73)

İrfan Paşa'nın Odası : Romanın birinci derecedeki kahramanı Aliye'nin alınyazını tayin eden *büyük babasının çalışma odası* genç kızın manaya yönelik kişiliği için ideal bir yerdir. Mekân tablosunda en çarpıcı figür olan bu odanın anlatımında önce, İrfan Paşa Köşkü'nün, yazar anlatıcı tarafından kısaca öz geçmişi özet tekniği ile tespit edilir: "İrfan Paşa hayatının mühim bir kısmını, bilhassa karısının ölümünü takip eden son tekaüdlük senelerini köşkünde geçirmiş, oğlunu orada evlendirmiş, iki erkek bir kız torununu orada okşamıştı. Oğluna bıraktığı miraslar arasında çok kıymetli bir kütüphane ve rûhunun teşrîhini yapan zengin notları vardı." (6)

Sonra da odanın "münis dekoru" Aliye'nin mizacına uygun bir tarzda, yine Aliye'nin dikkatleriyle anlatılır. İrfan Paşa'nın odası, O'nun karakterinin mecazi bir ifadesidir. Bu odanın anlatımı büyükbabanın tanıtılması şeklinde düşünülebilir. Bu mahal sayesinde İrfan Paşa'nın neler düşünüp, nelere önem verdiği, nasıl yaşadığı öğrenilir. Böylece de insanla mekân arasındaki bağ ortaya konmuş olur. Aliye'nin kaderini etkileyip, hayat yolunu çizen bu oda ihtiva ettiği san'at ve tefekkür malzemesi ile, değer kazanmıştır. Odadaki anlam yoğunlaşmasında Aşk ve Bakış tablosu ve karşısındaki kimliği meçhul genç tıbbiyeli fotoğrafının etkinliği vardır. Nitekim, vakanın sırrı da ilgili tablo ve fotoğrafta saklıdır. Romanın II.Kısmı'nda bu sır çözüme ulaştıktan sonra, odanın Aliye, Kerim Bey ve Dr. Hüsnü tarafından algılanışı ve değeri sözün özü olarak dikkatlere sunulur. "Odanın havasında âdeta, uzun senelerin hasretinden sonra sevgilisine kavuşma heyecanı vardır" Aliye ile Kerim Bey birlikte bir makamda bulunmanın huşusu içerisinde odanın kutsal havasını solumaktadırlar. Kütüphanenin muhtevasında gizli olan bildiri, Aliye tarafından "aşk" olarak yorumlanır. Çünkü K.'nın manevi varlığı kadar maddi varlığını da bu dekor içinde tanımış, onunla bu dekor içinde alış veriş etmiş, küçük fotoğraf ona çok şeyler söylemiştir. K. için oda, dünyanın en sevdiği köşesidir. Söz konusu oda, hem Ali'ye hem de K. için bir önem ifâde etmektedir. Bu önem, Aliye açısından Aşk ve Bakış tablosu ve küçük fotoğraf; K. açısından da, Hocası İrfan Paşa'nın odası olmasıdır. Bu durumda odayı, ikili için yorumlarsak; bu yorumda mekânın metafizik bir değeri olduğu ortaya çıkar. Hüsnü ise yalnızca "yüksek şahsiyetlerin hayatından bir köşe görmek" merakındadır.

Neticede İrfan Paşa'nın odası sahibinin iç aleminin bir tercümanı durumundadır. Yani

bu durumda mekân bize, ferdi anlatmaktadır; bir figürdür. Sanki görevi anlatma olan anlatıcı bir figür; nitekim bu odanın anlatıcı fonksiyonu, yukarıda ifade edildiği gibi üçlü tarafından dikkatlere sunulur.

Boğaziçi'nde yer alan üçüncü kapalı mekân İrfan Paşa köşkü ile Kerim Bey köşkü arasında *Cevat Bey'in küçük, sevimli köşküdür*. Burası sakinleri ile birlikte, Sezâî Nur Bey'i kızından ayrı kaldığı sürece oyalar: "Aliye gittikten sonra Sezâi Bey, doktor Cevad'a samimi bir düşkünlükle bağlanıvermişti. Kerim Bey ailesi ile birdenbire ilerleyen dostlukları da bu samimiyete musait bir zemin olmuştu.

Kızından bahsedebileceği bir dost olması itibariyle ona kolaylıkla bağlanıvermişti.

Sezâî Bey, Doktur Cevad'la görüşmek için ekseriya, onun ağaçlar arasına saklanmış küçük, sevimli köşküne gidiyordu. Cevad'ın genç ve güzel karısı, iki küçük oğlu, Sezâî Bey'i paylaşamayacak kadar benimsemişlerdi." (98) Romanın mekân tablosu içerisinde ikinci derecede yeri olan bu mahal baba-kız ve K.'nın gerçek dostlarının yaşadığı olumlu bir atmosfer aksettirir. Bu mekân Sezâî Nur Bey için sakinleri sebebiyle çekici bir özelliğe sahiptir.

İlgili mekân yazar anlatıcının bakış açısından ve Sezâî Nur Bey'in dikkatlerinden verilir. Mekânın, Sezâî Nur Bey için bir değeri vardır. Kızına dair en sahih haberleri buradan öğrenir. Dört kişilik mutlu bir aileyi barındıran bu ev sakinleriyle uyuşur. (6-7)

Romanın terkibinde gidiş-dönüş olmak üzere iki vapur bir de kayık yolculuğu vardır. Aşk Budur romanında ara mekân durumundaki çölün yerini burada deniz ve dere alır. Aliye Almanya yolculuğunu gemi ile yapar.

Deniz açık ve geniş mekân niteliğinde olmasına rağmen, bu mekânda seyreden gemi kapalı bir mahaldir. Aliye'nin Almanya'ya uğurlanışı sırasında *rıhtım*, gerçek bir sahne olmuş, bu sahnede oynanan oyunun da baş aktörlüğünü Hüsnü yüklenmiştir. Oyun, Hüsnü'nün dikkat ve yorumlarından anlatılır: "Bir eliyle Selma'nın elini tutmak, bir eliyle de Aliye'ye mendil sallıyarak uğurlamak suretiyle, kendini daha ilk perde de muvaffak olmuş bir aktör gibi alkışlıyordu." (85) Rıhtımda kalanlar bu seyahatten elemli görünürken, Hüsnü oynadığı oyundaki başarısından dolayı sevinç duymuş, bir daha açılmamasına, perdenin kapandığına inanmıştır. İlgili mekân, insan tablosu ile gösterilirken; Aliye'nin arkadaşları tarafından yorumlanışlarına da vesile olur. Selma, Aliye'yi "Ne mükemmel kız" diye niteler, Hüsnü de onu; "Mükemmel bir kız, fakat çok vahşi" şeklinde yorumlar.

Vapur, Aliye'nin büyük babasının defterini iyice okuyup, değerlendirmesi bakımından

vesile bir mekan olur, Kimse ile yakın uzak bir ilişkiye girmeyen Aliye'ye, bu yolculuğu sırasında büyükbabasının defterleri arkadaşlık ederler. Özellikle de "Beyrut valiliğim sırasında" notlarında K.'ya dair hatıraları okuyan genç kız güzelliği ile gemi yolcularının ilgisini çeker.

Aliye dönüş yolculuğunu babası ile yapar. Fakat bu yolculuğa dair romanda hiç bir iz yoktur. Yalnızca rıhtımda karşılanma verilir. K. daha önce İstanbul'a geldiği için Aliye ve babasının karşılayanlar arasında o da vardır. "Aliye'yi teşyî edenler, aynen karşılamaya da gelmişlerdi(r). (196) gelenler arasında annenin kızına karşı davranışlarındaki olumlu değişikliğe dikkatler çekilirken, genç kızın bakışları karşılayanlar üzerinde tek tek dolaştırılır ve onun psikolojisi ile karşılayanların havası aksettirilir. Rıhtım böylece ikinci defa bir oyunun sahnesi olur.

İkinci vapur yolculuğu, İstanbul'un iki yakası, Boğaziçi ile Anadoluhisarı, arasında Aliye ile Kerim Bey'in tesadüfen karşılaşıp birlikte oldukları vapur yolculuğudur. Burada vapur, iki sevgilinin bir buluşma mekânı fonksiyonunu yüklenmiştir. Bu yolculuk sırasında "çıplaklık" kavramı gündeme getirilir. Bu kavram, kimi yolcular arasında tartışma konusu olur (235-239). Söz konusu mekânın insan kalabalığı ve bu kalabalıkta bütün dikkatleri üzerine toplayan Aliye, sonra Aliye ile K.'nın vapur yolculukları gösterme ve anlatma teknikleriyle tasvir edilir. *Vapur*, ikilinin, günü, birlikte geçirecekleri sezdiren bir mahaldir. Vapurdan sonra binilen *kayık* yine açık ve geniş bir mekân olan denizde hareket halinde dar bir mekân niteliği ile özgün bir mahaldir. Kayık yolculuğu Göksu Deresi'nden Dörtkardeşler'e doğru yapılır. Dere ve Dörtkardeşler okuyucunun zihninde estetik mekân imajını canlandırır. Mekânda yaşatılan atmosfer olayın ilgili metin halkasına uygundur. Mekân hem romantik hem de realist bir tavırla verilir. Tablo özelliği taşıyan bu tasvir, gösterme ve anlatma tarzındandır. Kayığın insan tablosunu: kayıkçı, Aliye ve Kerim Bey; Dörtkardeşlerin insan tablosunu yine Aliye, K. ve bir öncekinden farklı olarak kahveci teşkil eder. Burada mekâna, sevgililerin başbaşa kalmaları fonksiyonu yüklenmiştir. Dere, Aşk Budur romanındaki mesireleri hatırlatan kır kahvesi, aşk mekânı durumundadırlar. İkilinin bilirliktelikleri vapurda başlar, kayıkta ve kır kahvesinde sürdürülür. Deniz, geniş mekân olmasına rağmen, kayık bu mekânı daraltıp, kişiler arası ilişkiyi yoğunlaştırır; dönüşte de bir vuslat mekânı fonksiyonunu yerine getirir. Öte yandan, romanın terkibihde Kayıkçı, bir dekoratif öğe olarak görünürken *"gönül adamı"* kişiliği ile de romanın bildirisine katkıda bulunur.

Dere, dekoratif bir unsur olma niteliği yanında bu metin halkasına bir figür şeklinde girerken, bize "Çoban Çeşmesi"ni çağrıştırır: "Bu dere kim bilir neler, ne alemler, ne aşk hatıraları görmüş geçirmişti. Fakat bugünkü aşkı hiç görmemiş ve belki daha hiç görmeyecekti." (240) Mekânın iç ve dış özelliği "güzel ve samimi bir yer" yorumu ile tespit edilir. Kır kahvesinin sınırlı sayıdaki eşyaları; testi, iskemleler, salıncak, bostan dolapları, güzel tabiat dekorunu tamamlayıcı niteliktedir. Mekânın insan manzarasını Aliye, K. ve kahveci oluşturur. Mekân-insan uyuşmasının görüldüğü bu mahalde, mekân, ikilinin iç alemlerinin tercümanı durumundadır.

Romanın *yurt dışı* tablosu içiresinde yer alan *Berlin'de Bornistei'lerin pozisyonu*, I. Kısım'da temeli atılan ana olayın şekillenip, kısa sürede yoğunlaşmasına sebep olan önemli bir mekân fonksiyonunu yerine getirir. Aliye, romanda "Gayret" ve "Sühen" rollerini birlikte üstlenmiş olan K.'nın oğlu Feyzi ile burada tanışır, arkadaş olur. Aliye'nin İrfan Paşa'nın odasında K. ile başlayan soyut ilişkisi burada realiteye dönüşür.

Pansiyon, iki aşamalı olarak romanda yer alır. İlkinde *Feyzi'nin odası* vardır. Aliye, Dr.Kerim Bey ve Feyzi, geceleri bu odada biraraya gelerek sohbet ederler. Burası, Aliye ile K.nın arasındaki alâkanın giderek yoğunlaştığı bir buluşma mahallidir. Odanın eşya unsuru söz konusu edilmez, yalnızca insan manzarası verilir. Diğer aşamada *Aliye'nin odası* gündeme gelir: Burası genç kızın mahremiyetinin sindiği bir odadır. Eşya olarak, komodin, gece lambası ve yatak vardır. Genç kız mektuplarını burada yazar, büyük babasının defterlerini burada okur. İlgili mekânın sahnesi olduğu olay: Bir sabah Feyzi'nin Aliye'yi ağır hasta olarak burada bulmasıdır. Aliye bu odada büyük babasının defterleri sayesinde bir yoldaş, tutunacak, başını göğsüne saklayacak bir arkadaş olan manayla başbaşa kalır. Bu arkadaş onun için zevk ve huzurun kendisi olan bir soyut mekândır, bir Simenerya'dır.

Berlin'de yer alan ikinci derecedeki bir mekân özelliği arzeden üçlünün bir bahar gününde gezinti yaptıkları *Treptovv Ormanı*'dır. Romantik, realist ve izlenimci bir tavırla tasviri yapılan bu orman, kişiler arası ilişkiyi daha yakın kılarken, tamamen film tekniği ile verilen küçük olay Aliye'nin mizacının bir yönünü aydınlatması bakımından önem kazanır.* Ayrıca, bu mahal ve mahallin havası Aliye'nin hassas ve narin bir bünyeye

* Bu dikkatlerle ilgili metin parçası, incelememizin şahıslar kategorisinin "Ameleler" alt başlığında iktibas olarak verilmiştir.

sahip olduğunu bir defa daha gündeme getirirken, Aliye'nin yakın zamanda hastalanacağı sezdirilir.

Öte yandan çatallı bir zeminde fışkıran meyveli bir ağaç, Feyzi'ye babasının hatıralarında yer alan Rahip Martel'i çağrıştırır. Bu tedâi, romanın bildirisine bir göndermedir.

Sonuçta denilebilir ki, Batmayan Gün romanında mekân, kahramanların mizaçlarının şekillenmesi; kahramanlar arası ilişkinin yoğunlaşıp bir mesafe kazanması; kahramanların psiko-sosyal ve sosyo-ekonomik durumlarının yansıtılması, kimi olaylara sahne olması ve romanın bildirisinin verilmesi yolunda kullanılmıştır.

II.9. OLAY ÖRGÜSÜ

Batmayan Gün'ün olay örgüsünü, I. Kısım'da eserin malzemesi olarak sergilenen İrfan Paşa'ya ait defterler, tablolar ve bir fotoğrafa, Torun Aliye'nin gizemli yaklaşımı ve bu malzemedeki mesajı anlamaya çalışması şekillendirmektedir. Bu safha eserin genel terkibi içinde "çekirdek" bölüm karakteri taşımakta; daha sonra cereyan edecek hadiselerin çıkış noktasını meydana getirmektedir.

Yakında Almanya'ya gidecek olan Aliye için İrfan Paşa köşkünün bir vedâ partisi hazırlığı içerisinde olması durumu, olay örgüsünün başlangıç noktasını oluşturur. Anne-kız arasındaki çatışma partide ortaya çıkar.

İkinci metin halkası Aliye'nin Almanya'daki durumu ile ilgilidir. Bu durum da, O'nun, pansiyon arkadaşı Feyzi'nin babası ile tanışması ve bu adamın kimliğinin İrfan Paşa malzemesine açıklık getirmesidir. Ne var ki genç kız Dr.K.'yı görür görmez ona âşık olmuştur. Bu noktada romanın konusunu oluşturan Dr.K.- Aliye ilişkisi başlar. Sonra Dr.K., İstanbul'a dönmek üzere iken Aliye'nin aniden hastalanması olayın akışını bir süre sekteye uğratmış görünürse de, genç kızın iyileşmesi ve kendisini ziyarete gelen babası ile İstanbul'a dönüşü bir başka durumu gündeme getirir.

A, Aliye'nin macera çizgisinde birinci merhaleye (arayış) B, ise, bu arayışın buluşla (mutluluk) sonuçlanması ikinci merhaleye işaret etmektedir. Bir an aşkın objesinden ayrılma durumu Aliye'yi mutsuzluğa sürükleyip hastalanmasına sebep olur.

Gerçekte her şey malzemedeki sırrın çözümüne hizmet edecek şekilde düzenlenmiştir. Dr.K.'nın kimliğini çözme çabası eserin genel yapısını yönlendirecek mahiyettedir. Çünkü genel terkip, Aliye'nin Almanya'ya gitmesinden önce tezahür eden hadiselerle şekillenmektedir.

Aslında Aliye, çarpık bir asrileşmenin kurbanı olan bir anne ile sathi bir babanın kızıdır. Ne var ki onu tatmin etmeyen bu anne-baba çevresinin oluşturduğu boşluğu, İrfan Paşa'dan intikal eden malzeme doldurur. Fakat Aliye, bu malzemenin ruhuna nüfuz edememektedir; sebep şu cümlelerle açıklanır: "Fakat ilim dünyası eline bu kâğıdı verirken, acaba onu İrfan Paşa'da tezkiye edecek, o da torununa bir gün olup: "Hayatın mânâsını buldun." diyecek miydi? Büyük babasının dünyâ görüşünün son noktası aşıktı.

İrfan Paşa'nın söylediği aşk nasıl bir aşktı?" (30) ilgili ifâde de görüldüğü gibi, İrfan Paşa mananın çözümü için "aşk"ı anahtar olarak göstermektedir. Denilebilir ki Aliye, bu

anahtarın arayışı içindedir. Ve anahtarı bulduğu anda da İrfan Paşa'nın malzemesinde gizli olan sır çözüme ulaşacaktır. Anahtar ise Dr.K.'dır. Aliye ile Dr.K. arasındaki ruhî aşk, genç kızı, defterler, tablolar ve fotoğrafta saklı olan sırrın çözümüne ulaştırır. Fotoğraftaki tıbbiyeli, Aşk ve Bakış tablosundaki genç adam ve defterlerde adı geçen Dr. K. hep, Feyzi'nin babası Dr. Kerim Bey'dir. Ayrıca ulaşılmak istenen mana da romanın bildirisi ile ilgili görünmektedir.

Aliye için Almanya, hayatında bir dönemece işaret eder. Çünkü o, aradığı aşkın objesi ile burada karşılaşılır. Bu aşkın mana ve mahiyeti ise genç kızın mektuplarında ifade edilir.

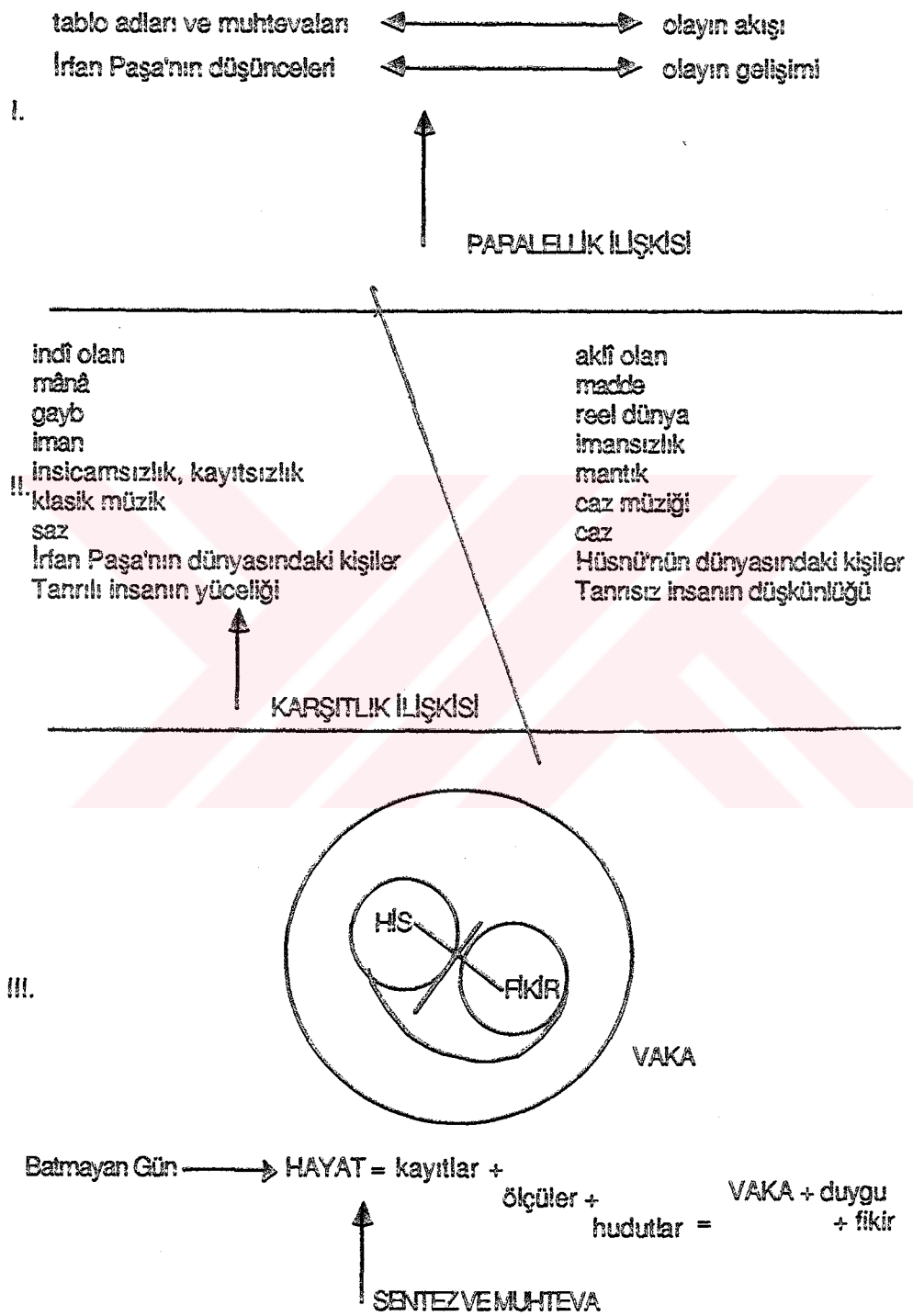
Aliye'nin Feyzi ve Dr.K. ile tanışması ve sırrı çözme umudunun doğuşu Aliye'yi rahatlatır. Bu tanışma hadisesi II. Kısmı diğer kısımlara bağlar; hem de olay örgüsünün ana eksenini oluşturur; Aliye-Dr.K. ilişkisinin doğmasına zemin hazırlar. Bu ilişkinin doğmasında, onun Feyzi ile tanışması önemli rol oynamaktadır. Ayrıca, İrfan Paşa'nın DR.K.'nın hocası, Aliye'nin de büyükbabası oluşu, onları birbirlerine daha da yaklaştırırken; genç kızın, büyükbabasının odasındaki genç tıbbiyeli fotoğrafına hayranlığı bu ilişkiye daha bir anlam ve yoğunluk kazandırır. Fakat Dr.K.'nın evli oluşu bu ilişkinin tabiî yönde gelişmesini engeller. Aliye İstanbul'a dönünce, genç kıza olan aşkı kara sevdaya dönüşmüş olan Dr.Hüsnü, bu evliliği bir koz olarak kullanır:, Aliye'yi tehdit eder; Selma ile evli olmasına rağmen, onunla evlenmeyi ister. Aliye'nin kendisini reddetmesi üzerine de onu zehirlemeye kalkışır; kurtuluşu da intiharda bulur.

Aliye, Dr. Hüsnü ile konuşurken, Dr.K.'ya olan aşkının beşeri olmadığını anlatmaya çalışmıştır ki, bu nokta, olay örgüsünü mistik bir vaziyetin eşiğine getirmiştir. Aslında daha romanın başlangıcında iken, kahramanların İrfan Paşa malzemesine yaklaşımları, eserin şahıs kategorisini ikiye böler. Maddeden yana olanlar ki bunlar: Anne-baba, Dr.Hüsnü, Kimyager Tosun, mananın yanında yer alanlar: İrfan Paşa, Dr.K., Aliye, Feyzi, Dr. Cevat, Bahçivan... Çatışma bu plan dahilinde cereyan eder ve sonuçta mana maddeye üstün gelir.

Böylece, arayış içinde olan insanın, sonuçta kendi manasına kavuşması, yani "aşk"a ulaşması söz konusu edilmiş olur.

Batmayan Gün romanının olay örgüsü, Aliye'nin "arayış" ve "buluş" durumlarına paralel olarak şekil ve anlam kazanmaktadır denilebilir.

BATMAYAN GÜN'DE KAVRAM - NESNE VE ŞAHIS İLİŞKİLERİ



	İRFAN PAŞA	DR. "K"
	İRFAN PAŞA	ALİYE
IV.	DR. "K"	TANRI

ÖZDEŞ İLİŞKİLER

Aliye, Dr. "K" nın kişiliğinde Tanrı'yı bulur, ona tapar, onun önünde secdeye varır.

II.10. ŞAHIS

Roman boyunca İnsan-ı Kâmil'in ölçüleri verilerek, aşk vasıtası ile ruhun tekâmülü macerası anlatılır; tekâmül eden ruh, bazı şahısları da beraberinde götürür.

Aslî şahısların beşerî olmaktan çok manaya yönelik psikolojik ve davranışları romanın şahıs kodrosunu iki gruba böler: Aliye'nin annesi, annenin arkadaşları, babası; kendi arkadaş çevresinden bazı kişiler bir grupturlar. Manaya, tefekküre yönelik olanlar da ikinci bir grup oluştururlar; bunlar, Aliye'nin inandığı ve İrfan Paşa'dan kaynaklanan tasavvufî değerleri temsil ederler; birinci gruba zıt davranış ve karakter tiplerini ortaya koyarlar. Çatışma bu iki grup arasında cereyan eder. Arada kimi kişiler de yer alırlar ki, onların rolü, bazen figüranlık bazen de dekoratiftir. Kahramanların hayatını doğrudan doğruya etkilemezler.

Grupları birer dünya olarak düşünürsek, kişilere bağlı olarak kavramlar da iki ayrı dünya oluştururlar. Karşıtlık ve çatışma bu dünyalar arasında vuku bulur.

Şahıslar Aliye ile münasebetleri açısından ele alınıp, onun fikirleri zaviyesinden tanıtılırlar.

Sâmiha Ayverdi'nin şahıs yaratma metodunda şahıslar hazır kalıplara göre inşa edilmişlerdir. Bu şahıslar canlandırılırken de kullanılan vasıtalar: tasvir, tahlil, diyalog, monolog, iç gözlem, hatırat, mektup tarzı ile işitsel, görsel ve duyusal sanatlardan yararlanma şeklinde sıralanabilir.

Romanların incelenmesinde kronolojik bir sıra takip edildiği için, şahıslar da romandaki zaman çizgisi üzerinde ele alındı. Fiktif âlemin dünyasında yaşayan şahıslar, kendi şartları içinde tanıtıldı.

Romanda, aslî şahıslar olan Aliye ve K. dan önce, onların üzerinde etkin bulunan İrfan Paşa tanıtılır. Bu sebeple şahıs kadrosunun anlatımında İrfan Paşa'yı öne almayı uygun bulduk. Aliye ve K.'dan söz ederken onları çevreleri ile birlikte ele alacağız.

Batmayan Gün romanında yardımcı durumundaki kahramanlar, aslî şahısları daha aydınlık kılarlar. Bu arada, batılılaşma döneminde Türk cemiyetinin kimi tip ve tabakalarının düşünce ve meseleleri; zihniyet ve temayüllerine de açıklık getirilir. Böylece Sâmiha Ayverdi'nin zihniyet dünyasını da ilgili şahıslar vasıtasıyla tanımış oluruz.

İRFAN PAŞA

Batmayan Gün adlı eserin şahıs kadrosu üzerinde durabilmek için İrfan Paşa'nın romandaki yeri ve değerinden söz etmeğe ihtiyaç vardır.

Yazar'ın: "Bence "Batmıyan Gün"ün "İrfan Paşa"sı ve "Yaşayan Ölü"nün "Gerçek Çelebi"si, üstlerinde durulacak birer tiptir."[1] ifadesi ile Batmayan Gün romanının aslî şahıs dairesinde merkezî bir yer işgâl eden İrfan Paşa; bir İnsan-ı Kâmil olarak san'atın itibârî dünyasında soyut bir şahıs konumu ile yer alır. Roman Aliye'nin hayat hikâyesi gibi görünse de; bu hikâye, yalnız ideallerin üstün dünyası üzerinde yükselen İrfan Paşa ve K. ile genç kızın kurduğu ilişkiden dolayı önemlidir. İrfan Paşa'nın tefekkür ve san'at malzemesi, yaşadığı mekân olan köşk ile birlikte, torununa kalıtımla geçen fizik ve mizaç benzerliği söz konusu olmasaydı, Aliye bir idealin üstün dünyası içerisine giremiyecek; böylece olgunluğa ulaşmış derunî bir dünyanın tadına varamıyacaktı. Çünkü Aliye'de iç dünyayı arayışın ilk uyarıcısı büyükbabasına ait olan köşkün kütüphanesindeki tefekkür ve sanat malzemesi olmuştur. San'at ve tefekkürden aşka yükseliş diye adlandırabileceğimiz bu yol Aliye'ye anlam kapılarını açmış, onu sahneden kulise geçirmiştir.

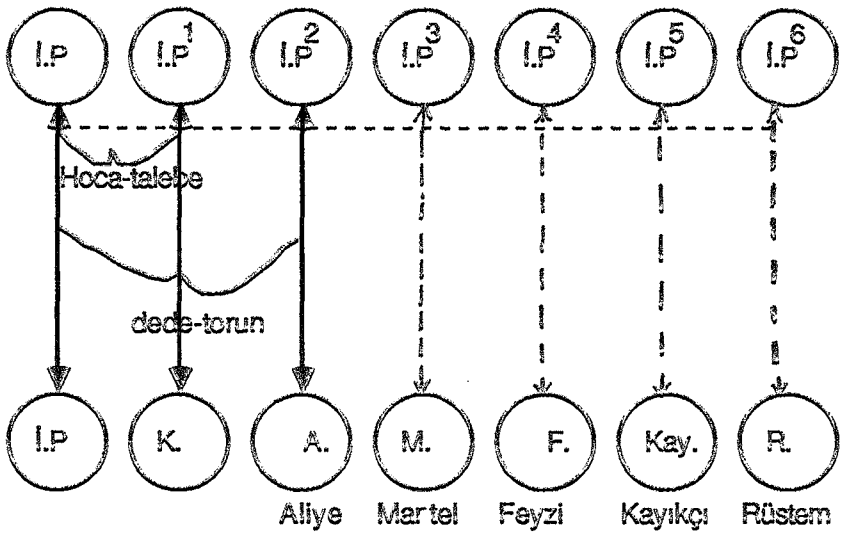
Öte yandan, İrfan Paşa, Aliye'nin ruhunun tekamülünde rol oynayan aşkın objesi olan K.'nın da hocasıdır.

Romandaki kahramanların İrfan Paşa ile bağlantılı kılınışı sonucu, onların hikayeleri aracılığı ile simgeleştirilir.

Bu durumda romanın itibarî dünyası ile çakışan İrfan Paşa'nın dünyasını çıkarırsak roman yalın kat bir hale gelerek boyutlarını kaybeder. Daha önce de belirttiğimiz gibi İrfan Paşa fiktif alemin dünyasında fiili olarak mevcut değil. Ne var ki, romanda onun çevresinde bir merkezileşme vardır. K., İrfan Paşa ve Aliye'nin dünyaları ortaktır. Bu ortaklığa tali derecede Feyzi, Dr.Cevat, Martel ve kayıkçı da katılırlar. Bu kişiler irfan Paşa'nın giderek silikleşen izdüşümleridirler. Bunu bir şema üzerinde gösterelim.

---

1 KOÇU, Reşat Ekrem: İstanbul Ansiklopedisi, İst. 1965, c.VI, AYVERDİ (Sâmiha) mad., s. 1664-1667.



İ.P ⟷ A ⟶ Doğrudan ilişki

İ.P ⟷ K ⟶ Doğrudan ilişki

Okuyucu, İrfan Paşa'yı : yazar-anlatıcı; Sezâî Nur Bey; Bahçivan Rüstem Ağa, Prof.Dr.Kerim Bey ve kendisinin tefekkür ve sanat stoffu vasıtası ile tanır. İlgili tanıtma vasıtaları ile İrfan Paşa'nın dünyasını tespit edecek olursak:

a- Yazar Anlatıcıya Göre İrfan Paşa

Yazar anlatıcı, İrfan Paşa'yı "müktedir bir devlet adamı, şöhretini ortaya koymamış bir ressam" olarak dikkatlere sunar. Halkın kâh vali, kân nâzır olarak tanıdığı İrfan Paşa'nın ruhî ünvanı "büyük insan" şeklinde tavsif edilir. İrfan Paşa, hayatının önemli bir dilimini, özellikle de karısının ölümünden sonraki emeklilik yıllarını köşkünde geçirmiş; tek oğlu Sezâî Nur Bey'i evlendirmiş, iki erkek bir kız torununu burada okşamıştır. Oğluna bıraktığı en büyük servet bu köşk ve kütüphanesinin muhtevasıdır. İrfan Paşa, derunî şahsiyetinin olgun çehresini muvaffakiyetle çevresinden gizlemesini de bilmiştir.

b- Sezâî Nur Bey'e Göre İrfan Paşa

"Babam çok derin adamdı, boş, manasız sözler söylemezdi (13) diyen Sezâî Nur Bey, Aliye ile İrfan Paşa arasındaki benzerliği : "Sen babama çok benzersin ... O da senin gibi

uzun boylu, koyu lâcivert gözlü, sarı saçlı, beyaz tenliydi." (15) sözleriyle dikkatlere sunarken, aynı zamanda İrfan Paşa'nın da fizikî portresi söz konusu edilmiş olur. Ayrıca "Mamafih kızım büyük babanı kaybedeli tam yirmi iki sene oldu, sen o zaman iki yaşında idin, seneler geçip büyüdükçe, bana, babamı unutturmayan en canlı hatıra sen oldun..."(15) cümlesiyle de büyük babanın temsilî bir kişiliği olarak da yorumlanır. İrfan Paşa, oğlu için sadece "ihtirama değer şerefli bir baba(dır)".

"Fikriye sen hiç o kütüphanenin yazıhanesinin içini açtın, orada gizli olan güzelliklerden istifade ettin mi? biz Aliye ile kırmızı döşemelere bakmaya gelmiyoruz. O güzellikleri bulup çıkarıyoruz." (20) derken de Sezâî Nur Bey, büyükbabanın odasını gizli güzelliklerin saklı olduğu bir mekân şeklinde algılarken, Aliye ile kendi arasında bir uyum, bir anlaşma olduğunu sergileyip; eşiyle arasındaki çatışmayı göstermiş olur. Fikriye Hanım ise kayınpederinden kalan malzemeyi, tozlu kağıtlar olarak nitelendirilir.

c- Bahçivan Rüstem Ağa'ya Göre İrfan Paşa

Büyükbabanın zamanından kalma, fakat yıpranmış bir hatıra olan ihtiyar ve emktar bahçivan Rüstem Ağa da İrfan Paşa'yı ihtiram ile anarken, Aliye ile büyükbabası arasındaki benzerlik bir defa daha vurgulanmış olur. Burada Rüstem, İrfan Paşa'yı ve Aliye'nin kişiliğindeki sırrı anlatmak için aracı durumunda bir figür niteliğinde okuyucunun karşısına çıkarılır. "... çenene bir sakal tak, Paşa Efendi'nin kendisi... Zâten seni onun için de çok severim ya .. ne büyük ağabeyin ne küçüğü, hiç biri büyük babalarına benzemezdi. Beyefendi bile rahmetli hanımefendiye benzer. Sen doğacağın zaman güzel bir rüya görmüştüm, Paşam'a anlatım "sakın kimseye söyleme!" demişti." (25)

İrfan Paşa Rüstem Ağa'nın nazarında kutsal bir kişidir:

"Rüstem Ağa, Aliye'i bahçede bulmak sevinciyle ona doğru gelerek elindeki fideleri çimenlerin üstüne attı ve elâstikiyeti kaybolmuş vücûdunu hızla toprağa bıraktı. İhtiyar bahçivan Aliye'yi her görüşünde yüzünde pek az tesâdüf olunan tebessümlerden biri uyanırdı. Fakat bu sefer gülmedi; gözleri iki mavi şuâ gibi, masada duran deftere takılıp kalmıştı. Yarı hayret, yarı tâzimle, oturduğu yerde doğruldu; lâubâli tavrına ciddiyet gelerek iki dizinin üstünde toplandı. Kumandanını gören bir nefer gibi kendine çeki düzen vermişti. Fakat bu ihtiram vaziyeti ne bir gösteriş, ne de mecbûriyetlerin îcâb ettirdiği merâsim şeklinden dolayı idi. Bu düpedüz derûnî zorlayışın îcâb ettirdiği hareketlerdendi." (24)

ç- Aliye'ye Göre İrfan Paşa

Torun Aliye, Büyük Babası İrfan Paşa'nın san'at ve tefekkür malzemesini, O'nun bir simgesi; iç dünyasını ise "taşkın bir ruh" olarak idrak eder. Aliye için büyükbaba "bir dünya"dır ki, ruhundaki boşluğu bu dünya ile dolduracak; görünenin arkasındaki âlemi bu dünyanın araladığı pencereden görecektir. Fakat ona bir klavuz gerektiğinin bilincinde olan Aliye bu yol gösterici varlığın arayışı içindedir sanki... Bu klavuz da "aşk"tır. Ne var ki, tek başına aşk kavramı bu yol göstericilik vasfına sahip değildir.. Aşkın objesi gereklidir; bu obje ise İrfan Paşa'nın talebesi K.'nın kişiliğinde kendini gösterecektir.

d- Prof.Dr.Kerim Bey'e Göre

İrfan Paşa'nın hatıra ve vecizelerinden ibaret olan defterinde "Beyrut Valiliğim esnasında" kaydıyla yer alan hatıralarında K. rumuzu ile yer alan Prof.Dr. Kerim Bey, hocası ile münasebetlerini anlatırken İrfan Paşa'nın bazı yönleri öğrenilmiş olur: "...biz üstadımızla daha ziyade İstanbul'dan başka yerlerde görüşmek fırsatını bulurduk. Meselâ kendisi uzun seneler Beyrut"ta vali idi; babamın da orada sayfiyesi olduğu için senede birkaç ayı beraber geçirirdik.

Kendisiyle ilk defa Farsça ders almak üzere çıktım. Bunu kendisinden babam ricâ etmişti. O zaman on bir yaşında idim. Terbiyeme o tarihten itibaren el koydu. Yirmi dört yaşına kadar da kesik kesik fırsatlarla hep görüştük. Bizim sevgimiz ne dile gelir ne hesaba ..." (123)

Kerim Bey, Feyzi ve Aliye arasındaki konuşmalardan ve Aliye'nin babasına yazdığı mektuplardan da anlaşılacağına göre, K. ile İrfan Paşa arasındaki diyaloglarda Paşa'nın Sokrat vari bir pozisyonla manaya dair tespitleri olduğu öğrenilir. Sonuçta denilebilir ki, İrfan Paşa, irşâd edici kişiliğe sahiptir.

e- San'at ve Tefekkür Malzemesine Göre İrfan Paşa

Bakış Açısı bölümünde de belirtiğimiz gibi "Batmayan Gün" İrfan Paşa'nın tefekkür ve san'at malzemesinin romana dönüşmesidir. Bu malzemeyi eserden çıkarırsak, Aliye'nin de K.'nın da kişilikleri yok olur. Vak'a da ortadan kalkar. Hatta, romanın özünü de daha doğrusu Aliye'nin tekâmül için yürüdüğü yolun duraklarını tablolar oluşturur. İç ve dış dünyaya dair soruların cevapları defterlerde bulunur. Otobiyografik bir eser diyebileceğimiz Batmayan Gün'ün İrfan Paşa'sını ve K.'yı okuyucu bu malzemeden tanır. İlgili malzeme İrfan Paşa'nın

"ben"ini oluşturur.

Aliye, büyük babasının hatıralarına "Batmayan Gün" adını koymuştur. Bu ad, söylenecek sözün, özlü olanının simgesidir. Aliye'de büyükbabadan bir hatıradır; o da simgedir.

Kendisini defterlerinden takip edeceğimiz İrfan Paşa'nın notları üç kısımdır: Birincisi kendi hususi düşünceleridir ki, büyük şarabî bir defterdir. İkincisi, kıymet verdiği kimselerin intihab edilmiş sözleri, bu da mavi defterdedir. Üçüncüsü ise kısmî hâturalar ve vecizelerden ibârettir.

1. Defter : İrfan Paşa'nın husûsî düşünceleri; Paşa'nın mizacı bu düşüncelerden çıkarılabilir.

"Tefekkür, benim güzel arkadaşım, sen beni bırakma, ben sensiz olamam! İrfan kendini bildi bileli tefekkürdedir. Neyi fakat, kendi hiçliğini ve bütün eşyâda, bütün mukevvenata gördüğü ilâhî şuûr, azamet, saltanat ve hikmeti!

Bir an, kendimin rabbânî kudrete karşı yokluğunu bilerek yaşamanın, beşeriyet kirleriyle yıllarca yaşamaktan daha âla ve daha faydalı olduğunu ...

Mamafih tefekküre nihâyet mi olur." (17) sözleriyle İrfan Paşa "Düşünen Adam" heykeline çağrıştıran bir imajla romanın dünyasında baş köşeye oturtulur. Bu düşünen adam neyi düşünür. "Hilkatın muammasını". İrfan Paşa'nın "benim güzel arkadaşım! dediği tefekkürle, yaradılışın sırlarını çözmeye, insan zihnini meşgul eden kavramlara açıklık getirmeye çalıştığı görülür. Dikktatimizi çeken, bu defterdeki notlarla İrfan Paşa'nın İnsan-ı Kâmil'i anlatmış olmasıdır. Kendisi de bu düşüncelerini eyleme dönüştüren bir İnsan-ı Kâmil olarak romanın itibâri dünyasında soyut bir şahıs varlığı ile yer almıştır. Tefekküre giden yolun da "aşk" olduğu tespit edilirken, romanın asıl teması ortaya çıkar. Aşk. Büyükbabasının yaşayan bir beni olan Aliye, ruhunda duyduğu eksikliği, boşluğu, ancak yine İrfan Paşa ile aynileşen ve aynı zamanda bir başka ben olan K.'ya duyduğu aşkla doldurur.

"... birlik güneşine bakmak için de ya kâmil insan olmalıdır, yahut da işlenmiş cam gibi kâmil insanın varlığını siper ederek bakmalıdır." (91) Aliye, kâmil insan İrfan Paşa'nın düşüncelerinde simgeleşen varlığın siperinde birlik güneşine bakarken bir başka kâmil insanla karşılaşır. Prof.Dr. Kerim Bey. Sonuçta diyebiliriz ki, İrfan Paşa, "ham ervah"ı kâmil insana doğru yolculuğa çıkaran bir kılavuzdur.

2. Defter : İrfan Paşa'nın kıymet verdiği kimselerden intihap edilmiş sözlerden oluşan "M. C. R. " rumuzlu mavi bir defterdir. "Büyüklerin sözlerinden kendim için topladığım öğütler" diye başlayan bu defter, yine Paşa'nın manaya dönük kişiliğini sergiler. "Sus ey sâfî söyleme, dudağını sözden bağlı tut ve denizin dibine imtisal etki, gürültü ve dalga, derinliklerde yoktur. Denizin yüzünü buruşturan rüzgârın, derin sulara hükmü geçmez." (29) sözü, O'nun vecizeler arasından seçim yaparken, yine kâmil insan özelliğini aksettiren düşüncelerden yana olduğunu gösterir. Bu defter İrfan Paşa'nın okuyan araşturan bir mizaçta olduğunun işaretidir.

3. Defter : Kısmî hatıralar ve vecizelerden ibaret olan defterdir ki, okuyucu K.'nın mazisini, İrfan Paşa'nınkiyle birlikte bu defterlerden takip etme imkânı bulur.

"K" odama neş'e ile girdi ve dedi ki: "Üstâdım, biz dün gece ne yaptık biliyor musun? (51) ifâdesindeki "üstâd" hitâbı, İrfan Paşa'nın lider kişiliğini sergilemektedir. "Beyrut Valiliğim esnasında" notlarında biz, İrfan Paşa'nın K.'nın hocası olduğunu öğreniriz. Ayrıca Lübnan'da da bulunduğunu gösteren bu notlarda, İrfan Paşa, K. ile Rahip Martel arasındaki münasebeti anlatırken, Paul Stuart, Leibniz, Sâdi, Muhiddin-i Arabî, Spinoza, Bayram Veli, Rodolf Steiner, Mevlânî Celâleddin'nin dünya görüşlerinden hareketle, Şark-Garp kavramlarını mukayeseli bir şekilde gündeme getirir. İrfan Paşa'nın bu tutumu O'nun diyalektik metottan yana olduğunu gösterir.

ALİYE

Aliye'nin ruh yapısını üzerinde etkin olan İrfan Paşa'nın san'at ve tefekkür malzemesinin kendisinde meydana getirdiği psikolojik değişmeler, belirli durumlarda gösterdiği kendiliğinden ya da tepki biçimindeki davranış tarzları, hayatından alıntıları onun karakter yapısında dikkat edilmesi gereken objektif vakıaları oluşturur; bunlara, Aliye'nin, özellikle mektuplarına döktüğü iç konuşmalarındaki duygu, düşünce, hayâl, rüya, heyecan, hatıra gibi subjektif vakıalara eklersek, onun karakter yapısı ortaya çıkar.

Batmayan Gün romanının öznesi Aliye'dir. Seçme ve sınırlandırmalar onun bilgisi, arzusu ile gerçekleştirilir gibidir: Prof.Dr. Kerim Bey'in Berlin'den ayrılacağı sabahın gecesi Aliye'nin aniden hastalanması, bir tesadüf değil, genç kızın iradesi ile oluşturduğu bir haldir.

Aliye'nin hastalanması (beklenilmeyen bir durum-sebepsiz görünür) konusuna (konusu: "K") dalış içinde tek başına kalan bir "Ben"in kendisinden geçişidir.

Aliye, dış dünyayı, kendisini ve sevgilisini fikrî bir ürüne dönüştürür. Çünkü Aliye, gözlemleyici bir öznedir. Tablo ve defterlerin konuları üzerinde uzun süre gözlem yapmış, sonra da, bu konuların objelerini dış dünyada aramıştır. "Arayış" ise eserin konusunu oluşturur. Arayışın son durağı aşktır. Aliye'deki, aşkın arayışı ile ilgili görülen her türlü anlatım, eserin konusunu tamamlar. Suje, objesini bulduğu anda onunla aynileşir; Aliye önce kendini sonra da ideal varlığı, "K" yı tanır. Onu ahlâka özgü bir özne olarak algılarız; çünkü içten gelen bir etki ile davranışa geçer.

Aliye kendi özünden yola çıkar. Özünün arayışı içindedir. Aliye'nin içinde bulunduğu gerçeklik (1. gerçek) yani dış-dünya, ona göre uyumsuzdur. Bu uyumsuzluktan giderek kendini tanıma yoluna seçer sonuçta kendini tanır, ideal varlığı bulur. Bu ideal varlık onun için hayatın anlamıdır; hayatındaki derûnîlikle (içkinlikle) aydınlanır; yine de dış dünya ile varlık arasında çatışmadan uzak duramaz. Hüsnü'nün davranışları bu çatışmanın somut bir örneğidir. Aliye derûnîliği yaşar. Böylece denge kurulur. Bu çatışmanın yok edilmesi de mümkün değildir. İçkinliği yaşamak yani anlamın salt görüşünün bilincine varmak, hayatın en yüksek gayesine -MUTLAK'a- ulaşmaktır. Böylece Aliye'nin savaşı değer kazanmış olur. Ne yazık ki, bu kısa sürmüş, zafer kolay kazanılmıştır. (çok çileden, çok töreden geçmeden) Aliye'nin kendisini tanımasına giden yolu gösteren kural koyucu İrfan Paşa'nın düşüncelerinin yönü, muhtevası ile birlikte eş-zamanda verilmiştir.

Yazar'ın sözcüsü durumundaki Aliye'nin kendi kişiliğini bölüştürdüğü kahramanlar, yollarında yalnız değillerdir, götürülürler: Bundan dolayı yolculuklarının derin bir güvenliği vardır. Aliye'nin iç yolculuğunda onun elinden tutan büyükbabası İrfan Paşa'dır, Fevzi'dir,"K." dır. Kahramanın yolu önceden belirlenmiştir. O'nun yolunu önceden belirleyen ve onun önünde giden Tanrısal bir hava vardır. Ona yol gösterenler de bu havaya bürünmüşlerdir. Gerçekte, Aliye'nin içine girmek istediği derûni dünyaya kavuşmak için bir dizi engellerle de karşılaşmış değil (Hüsnü'nün Aliye'ye duyduğu tabiî aşk ve onun karşısına bir engel olarak dikilişi ile Aliye'nin hastalığı dışında) Bu derûni dünyaya giden yol onun önünde cetvelle çizilmiş gibi düz ve engelsiz olarak uzanmıştır. İrfan Paşa'nın defterleri, "K." ile karşılaşması, K.'nın oğlu Feyzi'nin "Sühen" rölünü üstlenmesi onu hedefine tezce ulaştırmıştır. Batmayan Gün, kendi idesini bulmağa çalışan ruhun hayat hikâyesidir. Aliye Tanrısal gerçeklikte (2. gerçeklik) kendini yitmiş hissettiği için özgürdür. Görünen gerçek

dünyada onun sevgisi yasak bir sevgi şeklinde idrak edilir. Oysa ki o sevgisini saklamaz, bu saklamayış kendisini özgür hissetmesinden kaynaklanır. Nitekim Aliye, kendisine aşkını itiraf eden Hüsnü'ye şöyle cevap verir: " Ben aşk köprüsünden hakikate yol bulmuş bir insanım. Değil Doktor Hüsnü, cihan bir araya gelse beni oradan geri çekemez. Zira Aliye'nin vücûdu bu azamet içinde erimiş, silinmiş, yok olmuştur; onu ne kadar arasanız bulamıyacağınızdan emin olabilirsiniz." (249) Bu özgürlüğün niteliği de eldeki verilerle açıklanamaz. O'nun ilişkisi kurtuluşa yönelik yapıcı bir ilişkidir. Aliye, bir sanat eseri, ya da tanrısal bir varlık gibidir. Kendi içinde yetkinleşmiştir. Hatta onun bir yücelik saplantısı peşinde olduğu söylenebilir. Başkaları da Aliye'yi "yücelik" olarak algılarlar: Dr. Hüsnü için Aliye, tırmanılması hemen hemen imkânsız olan sarp ve yüksek bir zirve"dir (47) "Hüsnü, Aliye'nin karşısında, ancak temiz bir vücudla el sürülen mukaddes bir kitap hissini duyar, hatta biraz da ondan korkar." (59).

Emektar Bahçivan Rüstem Ağa ise Aliye'yi şu sözlerle anlatır: "Seni kimsenin kanatları çekemez, sâde benimki çeker.. bana fazlasını söyletme..işte o kadar." (25)

Sezâî Nur Bey, kızının beden yapısını bir fotoğraf realizmi ile, "uzun boylu, sarı saçlı, beyaz tenli" (14) diye tespit ederken; O'nun Almanya'ya yolculuğu sırasında vapurun yemek salonuna girişi gösterme tekniği ile verilip; genç kızın yabancılar tarafından algılanışı da yazar anlatıcının dikkatlerinden takdim edilir: "Lâcivert kostümünün inceltttiği bu kızın yemek salonuna girişi, bütün bakışları devamlı bir alâka ile kendi üstünde topladı. Zâten o, her girdiği meclise, hürmet zevk ve ızurâbın birbirine karışmış ifâde edilmez lezzetinden verirdi." (87)

Aliye-Cevat-Hüsnü arasındaki felsefî tartışmada genç kızın portresi izlenimci bir metotla yazar anlatıcı tarafından şöyle tablolaştırılır. "Aliye'nin Cevad'ı dinleyen başı, güneşin ufukla birleşen âteşin başını kapatmış, genç kızın sımsıkı taranmış saçlarının inzibatına isyan eden perakende telleri, bu batmak üzere olan güneşin arkadan gelen ışıklarıyla kan rengine boyanmıştı, sanki güneş bunları tutuşturmuş, alve alev yakıyordu." (62)

Aliye'nin büyükbabasından miras aldığı güzel fizyoloji, kendisine uygun bir mizaçla da bütünleşir. Aliye ruhları içinde başka dünyaları olan, hep o dünyanın yaşayan mana insanı yaradılışındadır. Hem fizikî hem de ruhî portresi ile İrfan Paşa'ya benzeyen "İrfan Paşa'nın torunu, İrfan Paşa'nın devamıdır." (128)

Aliye'nin ruhî portresi, çocukluk arkadaşı Selma ile mukayeseli olarak tanıtıldığı için,

biz, bu noktada, Aliye'yi Selma ile birlikte takip edeceğiz.

"Bu kızla arkadaşlıkları dört beş yaşından başlardı. Selma'nın âilesi o zaman, İrfan Paşa korusuna en yakın olan beyaz köşkün sâhibi idi. On beş on altı sene evvel evlerini satmış oldukları halde iki arkadaş birbirlerini kaybetmemişlerdir. Sezâî Bey'in seyahetleri onları haftalarca birleştirirdi. Mamafih çocukluk seneleri geçtikçe Selma ile Aliye, düşünce ve telâkki itibariyle ayrı ayrı istikametlere doğru birbirlerinden uzaklaşmaya başlamışlardı. Öyle ki, sathında görebildiği varlıklara kanaat eden, sade, dümdüz, tatmin olması kolay bir insan olmuştu.

Aliye ise, her nefes artan sıkı bir tecessümle hayatın iç yüzünü araştıran, hayat muammasını çözmek için bütün enerjisini kullanan ateşîn, yorulmaz, yalnız bir mahluk... Mamafih onların çocukluktan sürükleyip getirdikleri dostluklarında, o kadar temiz, o kadar sıcak bağlar hatıralar vardır ki, bu mâzi onları, iki ayrı yolun yolcusu olduklarını düşündürmeden eskisi kadar birbirlerine yaklaştırıyordu. Sonra birleştikleri noktalar da yok değildi. İkisinin de insanî hisleri kuvvetli, ikisinin de bedîî duyguları zengin, kültürlü, zeki ve zariftir." (37) Selma ve Aliye'nin mizaçlarının en çarpıcı yönleri yazar anlatıcının dikkatlerinden tespit edilirken, romanda iki grup oluşturan şahıslardan ikisi aracılığı ile bu gruplar arasındaki farklılık böylece gösterilmiş olur. Bu durumda Selma maddenin, beşerî olanın, Aliye, mananın, derûnî olanın sembolü olarak tekdim edilirler.

Dr.Hüsnü için Selma: yorulmadan, zahmet çekilmeden dolaşılabilen sathî ve beşerî bir tiptir." (4) Nitekim, mizacı Selma'ya benzeyen genç doktor: "böyle bir tepeciğin fatihi olmayı ilelebet eteğinde sürüneceği, berelenmesine, ezilmesine rağmen ulaşamıyacağı bir şahikaya tercih etmiş ve "Aliye'nin ağırbaşlı sözleri yanında Selma'nın daldan dala gezen hafif mevzuları, ona cazip avunulabilecek bir kıymette görün(müş): Aliye'nin kasırgalı ruhu yanında Selma'yı sakin ve mütedil bulmuş" (48) neticede Selma'nın, kendisi ile evlenmesini istemiştir.

Selma'nın : "Ancak benim gibi bir kızla evlenirse mesut olabilir" dediği Hüsnü'nün bu teklifi karşısında, Aliye'ye düşüncesini soran Selma'ya: "Bu genç doktorla senin benden fazla temâsın var. Hem benim böyle şeylere aklım ermez. Bu hususta yegâne fetfacı, kendi hislerindir. Binaenaleyh gönlüne danış." (48) cevabını veren Aliye'yi bu haber, hem düşündürmüş hem de üzmüştür. Bu noktada okuyucu Aliye'nin karakter yapısını, onun şu sözlerinden daha iyi tahlil eder: "İnsanlar doğuyor, büyüyor, mahdut bir çağa kadar sevişiyor, sonra yavaş yavaş eskiyor, yıpranıyor ve nihâyet ölüyorlardı. Halbuki bir hayvanın, bir

nebatın da geçirmekte olduğu bu ızdırârî merhaleler arasında, kendini bulmaya çalışan, kendi mânâsı ile anlaşan kaç kişi vardır? Fakat az da olsa gene vardı. İşte büyük babası, Cevad da bu yolun yolcusu sayılırdı." (48-49)

Aliye'nin Almanya'ya gidişinden kısa bir süre sonra evlenen Hüsnü-Selma çiftinin bir çocukları olmasına rağmen genç doktor bu evlilikte mutluluğu bulamaz; Aliye'ye olan tutukunluğu giderek merazî bir hal alır.

Ayrıca Aliye-Selma diyalogunda okuyucu, onların hayata bakışlarını öğrenir ve böylece iki grubun dünya görüşleri tespit edilir. Selma için hayat, "eğlenceli bir yolculuktur; onu hoş geçirmeye bakmalıdır." (71) Aliye'ye gelince: "Hayâtı bilerek, severek, onunla iki dost gibi anlaşarak yaşamalıdır." derken, "İşte ben, bu yolculuğun korkunç sürprizlerine karşı silahlanıyorum ve ölümden sonraki hayata hazırlanıyorum." (71) sözleriyle de "öte dünya" ya olan inancını belirtmiş olur.

Aliye'yi bu defâ da annesi Fikriye Hanım'ın gözüyle takip edelim: Anne-kız arasında bir çatışmanın olduğu hemen dikkatimizi çeker: "Ne ise şimdi sekiz on ay başımdan gideceğine memnun oluyorum. Arkadaşlarımı sevmez, dostlarımı, ahbaplarımı sevmez, soyetenden anlamaz. Ben monddan uzak yaşayamam." (34) "bilmezsin Nevzad, babısı bir türlü, kızı bir türlü. Bıktım bu kızın battal kafasından. Kırk yılda bir eğlenceye kalkarım, işte böyle burnumdan getirir. Dur bakalım nerede bulacağım? Mutlaka ya kendi budvarındadır, ya kaynatamın odasında okur, yâhud tek başına dağlarda gezer... bir Selma'yı bellemiş, ondan başka kimselere kulak asmaz." (34)

Yazar anlatıcının dikkatleriyle, Aliye'nin aile içindeki konumu verilirken, babanın kızına olan düşkünlüğü ifade edilir: "İrfan Paşa'nın oğlu için, hemen tek zevk, ve tek meşgale, kızı Aliye idi. Sezâî Bey çok kuvvetli bir sevgiden gelen bu alâkanın, her geçen gün-sene ile birlikte biraz daha ilerlemiş bulurdu.

Sezâî Nur Bey kızını oğullarından çok fazla sever ve karısının, sosyetisinden, kaprislerinden başka bir şeye alâkalanmayan kayıtsızlığı karşısında, çocuklarına, bilhassa kızına, hem analık hem de babalık ederdi." (6-7)

Aliye'nin kendisini yorumlayışı da onun mizacının kimi yönlerini okuyucuya tanıtır. Genç kız, kendinde olanlar ve olmayanları, heyacan, sitem, suçlama duyguları ile vurgulayarak sergilerken, büyükbabasının dünyasında yaşama isteğini gözler önüne serer. "-Bildiğim bir şey varsa, ne sen ne de annem, ruh hayatıma bir istikamet vermediniz. Sen sadece rahatımı ve sihhatimi düşündün. Disiplinli bir hayat içinde yalnız sistemli ve müsbet

bir zihnî terbiye verdin. Fakat maddenin mekanik hududunu aşamadın, bu suretle de ruhî bünyemin teşekkülü hasıl olmadı. Böylece de yalnız bilginin sathında kaldım. Kazandığım bu sermaye ile hayatta bir mevki sahibi olabilirim, fakat bir insan olamam." (12)

A- Aliye'nin Hayatındaki Aşamalara Göre Çevreler

Aliye'nin hayatı romanda dört aşamada dikkatlere sunulur. Bu aşamaları mekânları ile birlikte gösterelim.*

1. Romanda Anlatılmayan Çevre

"Aliye, tahsil senelerini Avrupa'nın muhtelif şehirlerinde yapmış, fakat babasının emekliye ayrılmasından dolayı, diploması geri kalmıştır." (7) ifâdesi Aliye'nin yirmi dört yaşına kadar babasının diplomasî mesleği dolayısıyla yurt dışında kaldığını göstermektedir. Sezâî Nur Bey'in: "Ancak mezuniyet aylarında ve memuriyet değiştirme zamanlarında âilesinin yanına gelir, ekseri zaman bu ihtiyar babayı memnun etmek için karısını, çocuklarını köşke yollardı." (6) sözleri de Aliye'nin vak'a zamanına kadar geçen hayat diliminde geniş mekân olarak Avrupa, dar mekân olarak da İstanbul'un yer aldığını öğreniriz. Bu durumda Aliye'nin çocukluğu aristokrat bir ailede geçmiştir. Bu yüksek tabaka ailesinde, özellikle de babası'nın yanında istisnâi bir yeri vardır.

2. İstanbul Çevresi (I)

Sezâî Nur Bey, tekaüt olup, İstanbul'a gelerek İrfan Paşa köşküne yerleşmiştir. Aliye İstanbul'a gelip de İrfan Paşa'nın dünyâsı ile karşılaştığı zaman ruhunda büyük bir inkilâp olur: "Hayâtın menfî., çetin, nahoş yüzünü ve zorluklarını mühimsemeyen bir kayıtsızlık, yahud da tabiîlik başlamıştı. Öyle ki, bulaşıcı hastalıklara karşı muâfiyet tedbiri alan kimselerin emniyet ve istirahatiyle, o da menfî hâdiselere karşı aşı tatbik etmiş gibi, onların elemlerinin sırayetinden bir nevi korkusuzluk duyar olmuştu." (9) "Bir derûnî istikrara doğru yol alış" diye adlandırılan bu değişme, büyük babasının felsefesinden kaynaklanıyordu.

---

* Bu aşamalar, ilerdeki sahifelerde, Aliye'nin Hayatına Giren çevreler (kişiler) açısından ele alınacaklardır.

Almanya'ya gitme hazırlığı içinde olan Aliye, zamanın büyük bir dilimini, İrfan Paşa'nın san'at ve tefekkür malzemesini inceleyerek geçiriyordu. Ne var ki o, büyükbabasının felsefesini çok arzu etmesine rağmen tam olarak anlayamıyordu: "Evet onun görüş ve inanışlarındaki olgunluk müsbet ilimler kulesini öylesine sarstı ki, bu çatlakların arasından kendi varlığı yüz gösterdi.

İşte ben kâinâtı, aralanmış bulunan bu pencereden gözlemek istiyorum. Fakat oraya tırmanıp çıkabilecek miyim? ne de olsa büyük babamın sözleri benim anlamam için çok kapalı çok muğlak...onlardan istediğim ölçüde istifâde edemiyorum. Eğer büyük babam sağ olsaydı ben böyle bocalamazdım. Meselâ o defterin birinde diyor ki:

"Dünyada her şey güzeldir. Çirkinlik yoktur. Madem ki her şey bir sebep ve maksat uğrunda, aynı kuvvet tarafından yaradılmıştır, o halde bu büyük kuvvetin fenâ ve çirkin bir şey icâd etmesi imkânsızdır."

İşte baba, ben daha bunun gibi, anlamakla, anlamamak arasında bocaladığım muâmmaların ortasındayım ve örümcek ağına düşmüş bir böcek gibi de, her hareketimle bu sözlerin delâlet ettiği mânâları biraz daha sarılıyor, dolanıyor, bağlanıyorum. Büyük babamın notları, diyalogları eski Aliye'nin düşüncelerini şaşırttı. Bu şaşkınlıktan kurtulmak için o dünyâ görüşünü yaşanan bir inanç hâlinde hayâtımın içine karıştıracak bir İrfan Paşa bulmak gerek. Ancak o zaman vicdânî istikrara kavuşur, mes'ud olurum...maddî bilgilerim bana yeter, artık vicdânî bilgiye muhtacım. Zira hayâtın, maddeden ibaret olmadığı muhakkak. Bizim gibiler yarım insanlarız. Bunu hissediyor ve tamamlamak istiyorum." (13-14)

Aliye'nin bu cümleleri, onun bir mürşide ihtiyaç duyduğunu açıkça ortaya koyar.

Aliye İstanbul'da geçen altı yedi aylık süre içinde, sık sık çocukluk arkadaşı Selma ile bir araya gelir; ayrıca, köşklerinde düzenlenen gecede Dr.Hüsnü ve Dr.Cevat Beyler'le tanışmış onlarla arkadaş olmuştur. Dr.Hüsnü, Aliye'ye bir gönül alâkası ile bağlanmaya başlamıştır.

Aliye, büyük babasının defterlerindeki "K." rumuzlu kişiyi merak etmektedir. Sonunda bu kişinin, "Aşk ve Bakış" tablosu ile genç tıbbiyeli fotoğrafındaki aynı şahıs olduğunu bilmiştir. Almanya'ya giderken, büyükbabasının defterlerini ve genç tıbbiyelinin fotoğrafını da beraberinde götürmeyi düşünmektedir. Sonradan fotoğrafı, köşktekiler fark ederler düşüncesi ile almaktan vaz geçmiştir.

Aliye'nin Almanya'ya gitmesine az bir zaman kalmıştır. Karısının sosyetesinden,

kaprislerinden başka bir şeyle alâkalanmayan kayıtsızlığı karşısında kızı Aliye'yi çocuksu bir alâka ile kuşatan Sezâî Nur Bey onu bir gölge gibi takip etmektedir. Aliye'nin çocukluğunda geçirdiği bir kalp rahatsızlığının tekrarı endişesiyle, Almanya'da kış sporu yapmamasını tembihlemektedir.

3. Almanya Çevresi

"Aliye, tahsil senelirinin Avrupa'nın muhtelif şehirlerinde yapmış, fakat babasının emekliye ayrılmasından dolayı diploması geri kalmıştı." (7) sekiz dokuz ay sürecek son tahsil mecburiyeti ile Almanya'ya gelmiş, Berlin'de Bornistein'lerin pansiyonuna yerleşmiştir. Bu pansiyonda bir Türk talebe ile karşılaşır. Bu, komşu köşkte oturan Prof.Dr.Kerim Bey'in oğlu Feyzi'dir. Feyzi "Ulviye Ablam" dediği üvey annesiyle, babasının sevgisini paylaşamıyacağından uzun seneler İstanbul'a uğramamıştır. Aliye, Berlin'de Feyzi'nin babası, İrfan Paşa'nın defterlerindeki "K." rumuz ile geçen Prof.Dr.Kerim Bey ile tanışır. Aliye onu "Aşk ve Bakış" portresinden tanımıştır. Bu tanışmanın izlenimlerini okuyucu, Aliye'nin Sezâî Bey'e yazdığı mektuplardan takip etmektedir. Yazar, Aliye'yi bu karşılaşmaya ruhen hazırlamıştır. Romanın yarısından sonra fiilen ortay çıkan İrfan Paşa'nın talebesi Aliye'ye büyükbabasının dünyasını acivermiştir.

Bir orman gezintisi sonunda genç kızın nükseden hastalığı sebebiyle Almanya'ya gelen Sezâî Nur Bey, kızını da beraberinde İstanbul'a getirir.

4. İstanbul Çevresi (II)

Aliye ile babası İstanbul'a dönerler, Kerim Bey onlardan önce İstanbul'a gelmiştir. Aliye'nin romanda anlatılan bu ikinci İstanbul hayatında da Berlin'de başlayan genç kızın aşk durumu'nu takip edebiliyoruz. K. ile yaptıkları "Dört Kardeşler" gezisinden sonra, Feyzi'nin İstanbul'a dönüşü münasebetiyle verilen ziyafet gecesi Aliye'nin hayatında bir dönüm noktası oluşturur. Hüsnü'nün ölümü, Selma'nın delirmesi Aliye'nin güveni için gereklidir. Çünkü, Hüsnü dengeyi, dingilliği bozan "kaos"u yaratır. Nitekim Hüsnü son davranışı ile bir kaos oluşturur. Sanki Hüsnü çifti "yitirilmiş cennet" için iki kurbandırlar.

Aliye, madde ile tatmin olmayan, kendi özünün ve ideal aşkın arayışı içinde olan, inançlı, kültürlü, zeki, zarif entellektüel bir tiptir.

B- Aliye'nin Hayatına Giren Kişiler Açısından Çevreler

1. Aliye'nin Aile Çevresi

Aliye'nin Annesi Fikriye Hanım

Romanda, Aliye Almanya'ya gitmeden önce ve İstanbul'a döndükten sonra anlatıma giren Fikriye Hanım'ın mizacı yazar anlatıcının dikkatlerinden tespit edilir: "Sezâî Bey'in karısı, ruh hâleti kolaylıkla öğrenilen basit tiplerdendi. Onun için, kocası , kızı da onun klişeleşmiş düşünce ve duygularını âdetâ ezbere bilirlerdi." (21)

İki oğlu hariciyede çalışan Fikriye Hanım, kızını her fırsatta üzüp hırpalamaktan adeta zevk alan, onu hem ihmal eden sahte ve boş hisleri olan bir kadındır.

Sezâî Nur Bey onu: "-Annenin işi gücü yok...tanıdığım günden beri eğlenmek giyinmekten başka bir şey düşündüğünü bilmem." (10) diye tanıtır. Fikriye Hanım için İrfan Paşa'nın san'at ve tefekkür malzemesi hiç bir anlam ifâde etmez: "-Ben deli miyim ki ölmeden kendimi tozlu kâğıtların içine gömeyim? Hayat beni çağırıyor; yaşamak istiyorum. Sen bu köhne düşüncelerinin içinde boğul kal. Aliye zaten doğduğu günden beri kimseye benzemeyen bir mahluktur; hele İstanbul'a geleli bir hâl oldu. Tam hayatın bitmez tükenmez zevklerini sürecek bir çağda nedir bu hâl? Anlamıyoruim vesselâm." (20)

Kızının, yedi sekiz ay içinde olsa İstanbul'da uzaklaşmasına sevinir. Köşkteki ziyafet gecesinde arkadaşı Nevzat Hanım'la onun hakkında konuşurlar: "Bilmezsin Nevzat, babası bir türlü kızı bir türlü. Bıktım bu kızın battal kafasından. ...

Ne ise şimdi sekiz ay başımdan gideceğine memnun oluyorum. Arkadaşlarımı sevmez, dostlarımı, ahbaplarımı sevmez, sosyeteden anlamaz. Ben mondan uzak yaşayamam. Vahşi kuşlar gibi altı aydır şuraya yerleştik, sıkıntıdan patlıyacağım. Tam hoş bir gün geçirmek için eşimi dostumu çağırdım, bu sefer de küçük hanım ortada yok." (34) bu konuşmadan sonra kızını aramaya giden anne onunla karşılaşınca sitem eder. Bu durum anne-kız arasınhdaki çatışmayı göstermektedir: "-Daha hazırlanmadınız mı küçük hanım Herkes aşağıda sizi sorup duruyor. Aleme ne söyliyeceğim bilemiyorum. Dostlarıma arkadaşlarıma beni rezil ediyorsun...

- Hangi dostlarına anne?

- O da ne demek-? Hepsi de dostum, ahbâbım, sevdiğim kimseler...

- Onların dost intinâb edilecek kimseler olduğuna kâni değilim.

- Şimdi de elâlemi mi kötülliyeceksin?

- Hayır maksadım o değil ... Ben seni daha yüksek kimselerin meclisinde görmek isterim de...

- Dostlarımı tahkîr etmek cür'etini de sana kim verdi?

- Dost dostu ile alay eder mi? Keşke az evvel benim yerime pencerenin önünde sen olsaydın da bu dostların söylediklerini duysaydın." (34-35)

Gerçekte Fikriye Hanım ne kızına ne de Sezâî Nur Bey'e iştirak edebilmektedir. Gönlü sosyete kaprisleriyle dolu bu kadın, gününü gün etmekten başka bir şey düşünmeyen "hedonist" bir tiptir.

Aliye Almanya'dan hasta olarak döndükten sonra, ona karşı biraz değişik, şevkatli görünmeye çalışan Fikriye Hanım'ın: "Aliye'yi teşyî edenler, aynen karşılamaya da gelmişlerdi. Fazla olarak hasta kızını merak eden anne rolünü oynayan Fikriye Hanım'la ..." ifâdesi kızını yolcu etmeğe gitmediğini göstermektedir.

Fikriye Hanım'ın romandaki pozisyonu, idealize edilmiş Aliye karakterini daha belirgin hale getirmektir.

Hayatta eğlenmekten başka bir şey düşünmeyen hedonist mizaçlı bu kadın romanda arkadaşlarıyla birlikte "sorumsuz, duygusuz, düz" tipleri temsil eder.

Fikriye Hanım'ın Arkadaşları Nevzat ve Ulviye Hanımlar

Fikriye Hanım ile aralarında mizaç benzerliği olan bu hanımlardan Prof.Dr. Kerim Bey'in eşi ve Feyzi'nin üvey annesi Ulviye Hanım, yazar anlatıcı tarafından Fikriye Hanım ile mukayeseli tanıtılır:

"Profesörün alımlı ve gösterişli karısı, Fikriye Hanım'ı imrendirecek kadar îtinâlı giyiniyor, atlas başlık gibi parlayan sarı saçlarını, kendisinin kurumuş mısır püskülüne benzeyen boyalı saçlariyle ve makyajlara estetik tabâbetin bütün devâlarine rağmen porsumuş, düşmüş çehre hatlarını, gene onun gençlik zaferi silinmemiş sîmâsiyle mukayese ettikçe, hased, azab ve ezginin karmakarışık ezasını duyuyordu." (32)

Kendisinden babasının sevgisini çaldığı gerekçesi ile sürekli suçlanan Ulviye Hanım'ın romanda vak'a açısından önemli bir fonksiyonu yoktur. Ancak, romana bir üvey anne sembolü olarak girer. Feyzi'de marazî kişiliğinin oluşmasının müsebbibi olarak gösterilir. Olayların akışı, onun, Feyzi'nin suçladığı kadar da kötü olmadığını kanıtlar: Üçüncü Kısım da, Feyzi'nin İstanbul'a dönüşü münasebeti ile, Ulviye Hanım'ın içten gelen bir davranışla

hazırlıklara giriştiği, onun için bir de süare hazırladığı görülür. Romanın üç kısmında da kendisine yer verilen bu şahıs, Aliye'yi karşılamaya gelenler arasında terbiyeli ve resmiyetle yolcuları selamlamasına dikkat çekilir. Romanda olumlu bir tip olarak takdim edilmiştir. Feyzi'nin ona bakışı geleneksel ve izâfidir.

Aliye'nin Babası Sezâî Nur Bey

Yazar tarafından : "Genç yaşında diplomasiye intisâb eden Sezâî Nur, temiz yürekli, uysal, hoş ve nâzik bir adam olmakla beraber, babasının san'at hassasâyetinden, vicdânî olgunluğundan, rûhunun derin ve âteşin kabiliyetlerinden hisselenmemişti. Esâsen memleket dışında geçen tahsil hayâtı, ilk gençliğinden beri muhtelif memuriyetlerle diyar diyar dolaşması, onu babasından da uzak tutmuştu. ...

Altmışını bulmasına rağmen mûnis ve uslu bir çocuk mizacına mâlik olan İrfan Paşa'nın oğlu için, hemen tek zevk, kızı Aliye idi." (6-7) şeklinde tanıtılan, Sezâî Nur Bey paşa babasının derûnî mizacına karşılık "dümdüz bir ruh" olarak dikkatlere sunulur.

Annelerinin ihmali yüzünden üç çocuğuna hem analık hem de babalık eden Sezâî Nur Bey; "kızının en gizli duygularını bile hissen tâkip etmek, bilmek ve öğrenmek isteyen bir babadır. Kızında babasını gören Sezâî Bey; "seneler geçip büyüdükçe, bana babamı unuttürmayan en canlı hâtıra sen oldun" (14) diyerek kızına olan düşkünlüğünün sebebini açıklar. Anne ile kızı arasındaki çatışmalarda kızının yanında yer alır. Aliye'nin Almanya'ya gitme hazırlığı içinde iken, baba-kız arasında geçen şu konuşma, ikilinin Fikriye Hanım'ı aynı şekilde değerlendirdiklerini göstermektedir:

"- Sana gelirken ne getireyim babam?

- Kendini?

Aliye tekrar babasına sarıldı.

- Anneme ne getireyim?

- Bütün Avrupa'yı...

- Çok doğru." (75)

Sezâî Nur Bey'in kızına olan düşkünlüğü, onu öldürmeğe kalkışan eli bile hoşgörmesine sebep teşkil eder: "Bu merhametli adam garip bir his asâletiyle Hüsnü'ye acıyordu. O Hüsnü ki, sekiz dokuz ay evvel bir akşam Selma'nın salonunda Aliye'yi ağır bir ithamın altında bırakarak, bu ihtiyar babanın yüreğine de ağır bir yara açmıştı. Sezâî Bey, kızını hem şiddetle sevdiğini hem de ayni derecede kıskandığını hissettiği bu adamın

hislerini, o günden beri bir peyk gibi tâkip etmiş, yazık ki her küçük hadisenin, her vak'anın dili, genç doktorun Aliye için en büyük tehlike olduğu neticesini söyletmişti. O hâlde, bu tehlikenin bertaraf olduğu şu anda ona niçin acıyordu? zira Aliye, etrafına şefkatli olan ve mâzînin kötü hatıralarına çarçabuk arkasını dönen kimseleri seviyordu. Kızının duygularını şiddetle benimsemiş olan Sezâî Nur Bey, şu dakikada bile, gene onun, hep onun arzuları semtine sevk olunuyor, dâimâ ayni cihetı işâret eden hassas bir pusula ibresi gibi, farkında olmıyarak, gene Aliye'nin mânevi tesiriyle sevmediği bir adama merhamet hissediyordu." (251-252)

Sezâî Nur Bey, çocuk ruhlu, hassas, samimi düz bir tiptir.

Aliye'nin Kardeşleri Sadullah ve "?" Beyler

"Sezâî Nur Bey'in iki oğlu ise şimdiden, biri Belçika'ya, diğeri de Tahran'a birer küçük hariciye memuru gitmek sûretiyle babalarının mesleğini tutmuşlardı. (Kardeşlerden yalnızca birinin adı verilir.)

"Sezâî Bey kızını oğullarından çok fazla sever." (7) ifâdesinden okuyucu, Aliye'nin iki erkek kardeşi olduğunu öğrenir. Vak'a içinde Sadullah'tan yalnızca iki defâ söz edilir. İlki Selma'nın Aliye'ye yazdığı mektupta geçer: "Geçen gün köşke gittik. Sadullah Bey bir ay izinli gelmiş. Senden uzun uzun konuştuk. Daha doğrusu yalnız seni konuştuk" (105) Bu ifâde, Sadullah'ın kız kardeşini çok zevdiğini, tatilini âilesinin yanında geçirecek kadar onlara bağlı olduğunu gösterir.

İkincisi, Sadullah'ın vak'a içindeki yerini belirler: Sadullah, Feyzi'nin İstanbul'a gelişi sebebiyle düzenlenen suarede, Aliye'nin giyeceği tuvaleti göndermişti. Elbisenin adı nedensiz değildir. Romanın adı ile tezat teşkil eder. Bu tuvalet, romanda bir varlık olarak algılanır; anlamlı, dekoratif bir simgedir.

Aliye, İrfan Paşa'nın hatıra ve düşüncelerini "Batmayan Gün" diye adlandırmıştır. Tuvaletin adı ise "Batan Gün"dür. Batan Gün'ün nasıl alındığını yazar anlatıcı Sadullah Bey'in dikkatlerinden şöyle anlatır: "Sezâî Bey'in büyük oğlu, mektupda kardeşinin sıhhatını uzun uzadiye soruyor, sonra da kısa bir dinlenme izni ile Paris'e gittiğini ve büyük bir dikiş evinin sergisini gezerken gördüğü bir tuvaleti kardeşi için satın alarak, gönderdiğini söylüyor. Ve şöyle diyordu: "Kardeşim, gönderdiğim elbiseyi manken üstünde gördüğüm zaman hemen seni hatırladım. Belki karım olsaydı onu da düşünürdüm; fakat gene seni unutmamak şartıyla...Zîra bu tuvalette, ne bileyim sana yakışacak bir husûsiyet var.

Elbisenin ismi, "Batan Gün"dür. Bundan başka pek çok modeller vardı: Bağ Bozumu, Colkan, Yağmurlu Gece, İlâ.. Fakat ben hepsinin arasında buna takılıp kaldım. Güle güle giy kardeşim..." (211)

Ne var ki, Sadullah yalnızca kardeşini değil annesini de düşünmüş, üzerinde "anneme" diye yazılı bir paket de annesine göndermiştir:

Sezâî Nur Bey'in : "-Lâkin kızım, bu bir san'at eseri, bu bir şiir..(212) diye yorumladığı tuvaletin tasviri yazar anlatıcı tarafından yapılır: "Elbise pembe şifondandı. Bir çadır gibi geniş ve uzun eteklere grub rengi pul ve ipekle işlenmş bir güneşin bulutlar arasında dolaşıp omuzlara kadar yükselen bin bir renkli şuaı, hakikaten, pembeleşmiş bir ufukta batan güneşten başka bir şey değildi." (212)

Aliye tuvaletin adına metafizik açıdan yaklaşıp yorumlar: "Mâna îtibâriyle de çok güzel. Batan Gün.. Evet bu güneş batar, bu güneş söner, zira maddi bir varlıktır.. Fakat hakikat güneşinin gurubu yoktur. O güneş batmaz. Aliye'nin de vücûdu güneşi bir gün olup batacaktır. Fakat mânası asla!"

Kardeşimin gönderdiği Batan Gün'ü seve seve giyeceğim baba.. Fakat hakikat ufkunun Batmayan Günü, ruhumun büründüğü, sarıldığı ezeli ve tek kaftandır?" (212)

Suarede Feyzi, genç kıza yaptığı iltifatla tuvaletle Aliye arasındaki uyumu vurgular. "Aliye bu gece seni ben bile kıskanıyorum. Bütün bakışları sen topluyorsun. Elbisen de bir şaheser..buna Batan Gün dememeli, Dünyayı Tutan Gün demeli." (244)

Sonuçta diyebiliriz ki, zevkiselim sahibi Sadullah'ın, kız kardeşi için seçtiği bu tuvalet, maddenin, "Batmayan Gün" ise mananın ya da ruhun göstergesidir.

Bahçivan Rüstem Ağa

Romanda "yardımcı şahıs" durumundadır. I. ve II. Kısımlar'da birer defa görünür. İrfan Paşa'yı Aliye'ye anlatması ile varlığını tanıtan Bahçivan Rüstem Ağa, güngörmüş , köşkte herkes hakkında kendine göre fikir ve tecrübeler edinmiş bir adamdır. İrfan Paşa'(nın hatıralarına sonsuz bir sevgi ile bağlıdır. Aliye'ye karşı da -büyükbabasına benzediği için- sevgi, şevkat, hatta saygı doludur. Yazar anlatıcı ihtiyar bahçıvanı gösterme tekniği ile tanıtır": İhtiyar bahçivan, konuşurken, göğsünü baştan başa dolaşan kalın gümüş kösteği ile oynuyordu. Mintanının yeninden dışarda kalan toprak rengi elleri, bu tabiatlaşmış adamın yegâne ziyneti olan köstekle niçin böyle dalgın oynuyordu? Belli ki bu sâde ve iptidai dimağ, cılız ve fersiz ziyası ile, mazinin karanlıklarını tarıyordu. Bu hafızada eski günleri

söyleyecek, oldukça dolgun bir yekûn vardı. Sırası gelmiş iken bunları İrfan Paşa'nın torununa sayıp dökmek, ona aynen geçmişin zevkini veriyordu." (28) Mâzi tahassürü içinde olan Rüstem Ağa vasıtası ile okuyucu, Anne Fikriye Hanım'ın da dost çevresini tanır: "Ziyafet gecesinde Aliye'nin annesine, dostlarına gizli gizli kendisi ile alay ettiğini söylemesi üzerine, Fikriye Hanım durumu Rüstem Ağa'dan öğrenmek ister. Bunun üzerine Bahçivan, Fikriye Hanım aleyhine söylenen şeyleri ona iletir." -Şu altın dişli yok mu, işte o evvelâ, şuna buna kusur buldu. Sonra, ben erkek olsam Fikriye'nin elinden su içmezdim, kadın değil değirmen taşı... dedi.

Sezâî Bey gibi kibâr bir adam, bu çene bezirgânı ile nasıl yaşıyor, zavallıya çok yazık, dedi. Daha bir şeyler konuştular ama o kadar gülüyorlardı ki anlayamadım. Ortaya çıkıp ağızlarının payını verecektim, düşündüm, ne de olsa misafir sayılırlar, dedim sustum." (38)

Aliye'nin Almanya'dan İstanbul'a dönüşüne çok sevinen Rüstem Ağa Aliye'ye olan vefasını gösterirken onun ne kadar sadık bir hizmetli olduğu belgelenir: "Köşke geldikleri zaman, Selma kadar Aliye ile, çoşkun ve yürekten gelen bir sevgi göstererek alâkalanan biri vardı: Rüstem Ağa! İhtiyar adam vazîfesinin selâhiyet hudûdunu unutmuş, onlarla beraber yukarı kadar çıkmış, hattâ Selma'nın hastayı şezlonga yatırışına, dizlerine örtüyü çekişine bile yardım edecek bir şaşkınlıkla benliğinden çıkmıştı. İlk heyecan anı geçtikten sonra, o, bu muhteşem odada kendi mevcûdiyetini yadırgayan ve bu cür'eti için kendi kendini muâheze eden bir ağırbaşlılıkla son defâ Aliye'ye yaklaştı ve:

Kasavetlenme küçük hanım, tez iyi olursun, derdi veren dermanını da vermesini bilir, paşam öyle söylerdi." (198)

2- Aliye'nin Almanya Çevresi

PROF.DR. KERİM BEY ("K." rumuzlu Kişi)

Ruhun tekâmülü yolunda "aşkın objesi" olan Kerim Bey, İrfan Paşa'nın hâtıra ve vecizelerinden ibaret olan ikinci defterinde kimliği saklanarak "K" rumuzu ile mevzubahs edilir. Aliye, büyükbabasının Aşk ve Bakış tablosu ve üniformalı ubbıyeli fotoğrafı ile K. arasında bir bağ kurar. Ne var ki, K.'nın, komşuları Prof.Dr.Kerim Bey olduğunu bilemez. Kerim Bey, "Moskova Tıp Kongresi"ne katılmak üzere yurt dışına çıkmıştır.

Biz Kerim Bey'i, romandaki sıralanış ve olayların akışı içinde, kimi şahısların intiba, hatıra, tanıtma, diyalog ve mektuplardan takip edeceğiz.

a- Fikriye Hanım'a Göre

Fikriye Hanım, ziyafet gecesi merakla beklediği köşk komşusu Prof.Dr. Kerim Bey'in eşini karşılarken; yazar anlatıcı tarafından Fikriye Hanım'ın bakış açısı ile, Kerim Bey'in fizikî ve ruhî portresi sosyal hayattaki pozisyonu şu cümlelerle özetlenir:

"İşte merakla beklediği köşk komşusu Profesör Kerim Bey'in karısı da geliyordu, karşılamak çaresizdi; yanında, Doktor Cevat, Doktor Hüsnü, diye tanıttığı iki erkek vardı. Doktor Kerim Bey'in birkaç gündür Moskova Tıb Kongresi'nde olduğunu duymuştu. Esâsen burada da olsa, her dakikası dolu olan bu profesörün dört beş saatini eğlenceye tahsîs edemiyeceğini de sağdan soldan kulağına gelmişti. Fikriye Hanım, mühitinde gerek mevkii, gerek serveti, gerek zekâsı ile ciddî bir alâka uyandırmış olan bu doktoru, aylarca tecessüm ettikten sonra bir gün otomobilden inerken görmüştü.

Uzaktan yüzünü pek farkedememiş olmakla beraber, uzun boyu, muntazam ve çevik hareketleri ile kibar bularak beğenmişti. Yalnız o sırada yoldan geçen bir fukaranın yanına kadar giderek, para verirken "buyurun" demiş olması, Fikriye Hanım'ı uzun uzun güldürmüştü. Halbuki kendisi, saydığı, mevkî sâhibi kimselere buyurun demeye alışıktı. Bir dilenciye uzaktan fırlatılan bir kuruş ne yetmemişti ki, koskocça bir profesör, hem de dilencinin ayağına gitmek sûretiyle, sadaka veriyordu? Kerim Bey'in yazı Lübnan'da, kışı sıcak memleketlerde geçiren çok zengin bir babası olmasına da Sezâî Bey'in karısı içtimâî bir meziyet addederek bu âileye büsbütün ehemmiyet veriyordu." (39)

b- Dr.Cevat'a Göre

Dr.Cevat Bey, Profesör hakkında, Aliye'ye bilgi verirken, yazar anlatıcının gözlemleriyle, onun o anda büründüğü hava şöyle tespit edilir: "Doktor Cevad'ın gözleri, bir hayâlin üstünde durmuş gibi daldı ve yüzünde, beşerî zevklerin ifâdesine benzemeyen bir mânâ dolaştı." (53) Devamla : "Profesör, benim kendimi bulduğum andan îtibâren hocamdır. Onun, hayâtımın üstünde 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 hiç birinde benzerine rastlamadım. Hocam, varlığımı mayaladı, yoğurdu. Sonra meslek hayatında da karşılaştık. Esasen aramızdaki karabet de bu sıkı temasa vesile olmuştur." (53) Hocası ile Sokrat arasında bir ilgi kuran Cevat Bey, Aliye'nin "Profesörün, hayâtımızda ne gibi bir rolü oldu? Ondan ne öğrendiniz? sorusuna karşılık : "-Kendimi. Bundan büyük ilim mi olur Aliye Hanım?

Bakınız Sokrat da "kendini bil" diyor, yâni insanın ancak kendini bilmekle cehaletten kurtulabileceğini söylemek istiyor." (54) sözleriyle de K.'nın hayatında oynadığı rolü ve ona öğrettiklerini dikkatlere sunmuş oluyor. Bu noktada İrfan Paşa, Aliye, Kerim Bey ve Dr.Cevat Bey'in manaya yönelik grup içinde yer aldıkları da gösterilir.

c- İrfan Paşa'nın Hatıralarına Göre

İrfan Paşa'nın : "Beyrut Valiliğim Esnasında" söz grubuyla başlayan, "hatıra ve vecizeler"den ibaret olan üçüncü defterinde : "K." iki ay istirahat etmek üzere Lübnan'a geldi. Bu gencin mücessem bir hakikat ve aşk ifâdesi olan varlığı, yalnız bana değil, cihana rahmettir. Sabahları geliyor, konuşuyoruz. "K" ile bugünkü konuşmamızı, daha doğrusu onun bir sel kolaylığıyla akan sözlerini hülâsa ediyorum:

"Üstadım, dün bir dostumla ölümden konuşuyorduk. Dedim ki, asıl ölüm, kalb habersizliğidir." (49) sözleri ile talebesinin manaya dair düşüncelerini özetlerken; defterin bir başka sahifesinde de "K"nın hocası tarafından idrak edilişi verilir: "İşte "K", rûhunun uzanan şuûrlu hamlelerine ve nice ak sakallılarda bulunmayan olgunluğuna rağmen, cismen de taşıp dökülmek, sağa sola savrulmak ihtiyacındadır. Bu tufan gibi ruh, her nefeste çoşup taşar, her vesile ile kendini meydana vurur. Belki, o bir çok kadınlarla da tanışacak, onlara iltifat edecektir. Fakat ona muhatab olabilecek vücut nerede? Eğer aşk, bir insan kalıbına bürünüp bütün azamet ve çıplaklığı ile karşısına çıkarsa "K" ancak böyle bir vücudla sükûn bulur, ârâm eder. Yoksa saçlarını okşadığı, ülfet ve ünsiyet ettiği her kadın, ona bir mânâ köprüsü kuramaz." (51)

Arayış içinde olan Rahip Martel'in : "Benim bir inkilabâ, bir ruh düzenine şiddetle ihtiyâcım var. Aradığım bu mânâdan, sade ve saf yüzlü hakikatten, sizde sonsuz bir sermaye görüyorum; benden onu esirgemeyin, yardım edin bana..." (109) sözleriyle de "K" nın "irşâd edici kişiliğini" tanımış oluruz. O, bir "ruh inkılâpçısı" şeklinde takdim edilirken; İrfan Paşa'nın O'nu bir "yücelik olarak yorumladığına işaret edilir:" "K" buraya on beş gün için gelmişti. Fakat şehirde kolera çıktığı için otuz sekiz gündür karantinanın kalkmasını bekliyor. Bu karantina meselesi benim için iyi oldu. Günlerim "K" ile dopdolu. Ben onunla bulunmaya doyamam ki,..Sanki İrfan, bu gencin rûhuna istikamet vermek için dünyaya gelmiş. Her ne kadar onun hocası olmakla iftihâr edersem de, ak sakallı ben ihtiyarın, manada hocası odur." (109)

Öte yandan K. arayış içinde olan Rahip Martel vasıtası ile "Diyojen"in fenerle aradığı

insan vasfı ile tasvir olunur.

d- Feyzi'ye Göre

Aliye'nin pansiyon arkadaşı, Kerim Bey'in oğlu Feyzi, babasını Aliye'ye şöyle tanıtır: "Babam her çeşit sevginin toplandığı anlatılmaz bir varlıktır. O benim hem babam, hem anam, dostum, arkadaşımdır. Babam hem bir noktadır, hem de bir cihan...

Ekseriye seyahetlerini evvelden haber verir, vaktim müsaitse gider görüşürüm. Bâzı yaz tâtillerini de büyük babamın Lübnan'daki sayfiyesinde beraber geçiririz; bu sene de gene oraya gideceğim. Büyük Babam, genç bir Fransız kadını ile evlidir, onun için aile ile alâkası gayet gevşektir." (104)

e- Kendini Anlatmalarına Göre

Kerim Bey'in kendi ifâdelerinden biz O'nun, uzun süre Avrupa'da kaldığını, sonra bir gönül dâvâsı için Medine'ye gittiğini (156); İrfan Paşa ile ilk defâ on bir yaşında iken babası vasıtası ile, Manastır'da görüştüğünü ve O'ndan Farsça dersler aldığını; Paşa'nın o andan itibâren terbiyesine el koyduğunu; yirmi dört yaşına kadar kesik kesik fırsatlarla hep görüştüklerini öğreniriz.

Aliye'ye Göre

Romanın ikinci bölümünde ortaya çıkan Kerim Bey, Aliye ile olan konuşmalarından ve mektuplarından tanıtılır: Aliye'nin "K" ile konuşurken "Bu kadar sıkı bilişiklik nasıl oldu?" (156) cümlesi ikili arasındaki "aşk durumunu" verirken; romanın bitimindeki Aliye'nin son cümlesi, "K" nın genç kızın hayatındaki yeri ve önemini gösterir: "Baban beni iki kere dirilti, iki ölümden kurtardı. kardeşim. .. Mânâma can veren o, şimdi de maddî varlığıma saldıran ölümü yendi." (254)

Aliye, K.'yı İrfan Paşa ile aynileştirerek, O'nu büyükbabası olarak idrak eder: "Baba kulağını bana ver. Büyük babamın dünyâsının paslı kilidleri, beni şaşırtan bir gürültü ile açılıyor, duy sen de duy.. bunu herkes duysun. Meğerse hayatta bir İrfan Paşa ile yüzyüze gelmeden bu kilidin açılmasına imkân yokmuş....büyük babamın mânâsı ve dünyâ görüşü, buluttan kurtulmuş güneş gibi karşımda.

Profesörün şu birkaç günlük refâkatinin sıcaklığı, İrfan Paşa"nın dünyasını örten sisli bir peçe gibi kolaylıkla çekip aldı." (122)

Doktor Kerim Bey, büyük babamın dünyâsını bir hamlede teşrîhi yaptı. İrfan Paşa'nın yıllardan beri defterlerin, kitapların sahifelerinde gömülü yatan görüş ve anlayışı dirilip canlandı, şekillendi.

Hayır, hayır...Dirilen, büyük babamın dünyâsı değil, kendisi! Artık İrfan Paşa yaşıyor ve benimle konuşuyor. Fakat ben öldüm, kızın Aliye'ye şimdi başka bir âlemin mutlak bir zevk diyârının kapıları açıldı. Artık beni eski hüviyetimle arama." (126-127)

Genç kız, babasına yazdığı bir mektupta, Kerim Bey ile tanıştıktan sonra ruhundaki değişikliği gördüğü rüyâ ile şöyle anlatır: "Büyük babamla hep konuşuyorum. Bana yeni, yepyeni, hiç işitmediğim şeylerden bahsediyor. Dur sana basit bir rüyamı anlatayım: Ölmüşüm. Fakat bu ölü o kadar güzel bir ölü ki, hayretten, zevkten karşısından ayrılamıyorum. Üstünde dantel gibi işlenmiş, oymalı, yumuşak güneşten bir örtü var. Belinde gene gümüşten çok geniş bir kemerin ortasında "K.İ." harfleri girift olarak yazılmış..

Ben bu harikulâde manzaraya, tâzimle karışık bir hayranlıkla bakarken, büyük babamın:

- Senin, rûhun çoktan aramızdadır, diyen sesi ile uyanıyorum." (159)

İlgili cümlelerde *ölmeden önce ölmek* ya da yalnızca, *ölmek* ifâdeleri hür adam karşılığında kullanılmıştır. *Hür adam* da sulh ve sükûnu bulan insandır. Ancak bu hürriyete erişmiş kişi kendi ile olduğu gibi âlem halkı ile de bilişiklik kurar. Aynı zamanda o kalp hayatına kavuşmuş kişidir de. Çünkü tasavvufta *insan aşka karargâh olmak* için yaratılmıştır. Hakikati tanıyabilmek, sırlarına aşina olmak aşkla mümkündür. Bu noktaya varmış insan ölmeden önce ölmüştür.

Dr.Hüsnü'ye Göre

Dr.Hüsnü'nün Aliye'den uzun süre mektup alamamanın endişesi içinde olan Sezâî Nur Bey'e: "-Müsterih olun efendim; Profesör Kerim Bey orada...Belki Aliye Hanım'ın mektuplarını ihmâl etmesinin sebebi budur. ....-Ben, profesörü on iki senedir tanırım; husûsî hayatını az çok bilmem tabiî değil midir?" (147) işareti, "K"nın karşı cinsi hemen etkisi altına aldığını göstermektedir.

FEYZİ

Feyzi, Prof.Dr.Kerim Bey'in Avrupa'da öğrenim gören oğludur. Romanın II.Bölümü'nde ortaya çıkar; Aliye'nin pansiyon arkadaşıdır. Genç kız babasına yazdığı

mektupta onu: "Burada Feyzi isminde bir Türk arkadaşım var... Yüzünü görmediğim komşumuz Profesör Kerim Bey'in oğlu! ... -Ulviye Ablam için ben âile kadrosunda sayılmam. Benden size onun için bahsetmemiştir dedi. Anlaşılan bu çocuk UlviyeHanım'ın değil. Onu rencide etmemek için bir şey sormadım. Belki de annesi ölmüştür. Aynı pansıyondayız Bornistein'ler ahlâkının çok mazbut olduğunu söylüyorlar. O da bu sene mezun olacakmış." (99-100) sözleri ile tanıtır. Feyzi'nin romandaki fonksiyonu Aliye ile Kerim Bey arasındaki rabıtayı sağlaması ve romanı sona erdiren ziyafet gecesinin O'nun İstanbul'a dönüşünü kutlamak için hazırlanmış olmasıdır.

Aliye, Kerim Bey'i Feyzi vasıtası ile tanır ve onun hakkında bazı bilgiler edinir: "Babam, her çeşit sevginin toplandığı anlatılmaz bir varlıktır. Babam hem de bir cihan." (104) sözleri "K" nın, oğlu tarafından en veciz şekilde yorumlanışıdır.

Aliye, Feyzi'nin hem ruhî hem de fizikî portresini kaynaştırarak anlatır: "Arkadaşım Feyzi bulunmaz bir çocuk..Hisli bir kız gibi öyle ince, derin duyguları var ki...Herhâlde bu kabiliyetini, anasız geçen zamanlarının elemleri olgunlaştırmıştır. Hattâ pek fazla işlemiş, derinleştirmiştir. Küçük mavi gözlerinden hiç eksilmeyen gözlüğü, genç yaşında ona bir ağırbaşlılık veriyor. Solgun renksiz yüzü, dalgalı sarı saçları, bir erkekten ziyâde bir kız çocuk başının uysal ve sevimli mânâsını hatırlatıyor. Bilmem, biz pek çabuk arkadaş olduk. Benden yedi ay küçük. O'nun için neşeli zamanlarında da Aliye Abla, diyor. Uzun seneler memleketini görmediği için başlıca mevzuûmuz İstanbul. O, memleketinin havâdislerini sorarken yüzü, bir âbid huşûu ile ciddileşiyor, hasretle zevkin birbirine sarılmış ifâdesi, bu içli çocuğu büsbütün sarartıyor." (103)

Dr.Cevat için "-Feyzi çok iyi bir çocuktur. Fakat Hanımefendi ile araları hoş değildir." (102)

Feyzi ise kendini: "Bazı yaz tatillerini de büyük babamın Lübnan'daki sayfiyesinde beraber geçiririz, bu sene de oraya gideceğim. Büyük babam genç bir Fransız kadını ile evlidir, onun için âile ile alâkası gayet gevşektir. ... zâten dedim ya ...babamdan başka benim için hayatta kimsenin yeri yoktur. Şimdi bende, aynı sevgi çeşnisi uyandıran sen varsın." (104-105) sözleri ile tanıtılır.

Bu açıklamalar Feyzi'nin kendi kendini bir çeşit sürgün hayatına mahkum ettiğini, yapayalnız olduğunu tek teselliyi zaman zaman karşılaştığı babasının sevgisinde bulduğunu gösterir. Feyzi'nin Aliye ile arkadaşlığı bir değer ifâde eder, "-Bu konuda, Aliye'nin hastalanması üzerine, babasına şöyle bir itirafta bulunur: "Aliye için her şey yapılır. O,

benim için sade bir arkadaş değil, sensin! Seni nasıl ihmâl ederim? Onu, seni sever gibi sevdim; babamın sevgisinin çeşnisini bana yalnız bu kız tattırdı." (164) Aynı değer Aliye açısından da söz konusudur: "Bu çocuğu şimdi eskisinden çok fazla seviyorum. Zîra İrfan Paşa - Kerim Bey râbıtasının bana kadar uzayıp gelen hareketini tabiî karşılıyor." (128)

Feyzi, marazi bir tiptir; "-Ben kanaatkâr yaşamak mecburiyetindeyim. Zira ne maddi ne de mânevi bünyemin fazla yüke tahammülü yoktur. Hemen yorulurum." (153) ifâdesi bunu gösterirken; onun çifte kişilikli olduğu yazar tarafından tespit edilir: "Bu genç çocuğun rûhunun bir cephesi ne kadar olgun ve kemâlli ise, diğer yüzü de o kadar kuru, vahşi hattâ ham ve ibtidâî idi. Onun için, duygularında muvâzene yapmayan, bu genç adam, hırçın bir telaşla cemiyetten kaçıyor, küskün ve menfî olmaktan âdetâ hoşlanıyordu. "Bu durumda birinci kişilik: olgun, hareketli; ikinci kişilik: anti-sosyal ve iptidâîdir. Onun bu çifte kişiliği anne sevgisi ve şevkatinden mahrum kalışı ile açıklanabilir. Yaşına rağmen çocuk kalan kişiliği, Feyzi'nin babası ile aniden karşılaşması sırasında Yazar-anlatıcı tarafından gösterilir: "Feyzi'yi babasını görmek sürprizi o kadar heyecanlandırmıştı ki, durmadan suâller soruyor, ne zaman geldiğini, bu seyâhatı evvelden niçin haber vermediğini, kaç gün kalacağını, daha ne bileyim hatırına ne gelirse soruyor, soruyor ve sokaktan gelip geçenlerin dikkatlerini çeken çoşkun, hattâ çocukca hareketler yapıyordu." (118)

Aliye, Feyzi ve K. pansiyonda sık sık biraraya gelip, "mana"ya dair konuşurlar. Feyzi'de Aliye ile birlikte yavaş yavaş ruhunun tekâmülüne doğru, babasının konuşmaları ve Aliye'nin kendisine okuduğu İrfan Paşa'nın notları ile yol alır. Feyzi'nin de küçücük bir vecize defteri vardır; zaman zaman bu defterden, babasına ve Aliye'ye vecizeler okur.

Aliye'nin K.'ya olan aşkını itirâf eden mektubu, Aliye'nin pansiyonda hastalandığı gecenin sabahı Feyzi'nin eline geçer. Mektubu okuyarak babasına verirken bu tutumunda bir suç olmadığını şöyle açıklar: "-Aliye'nin üstüne titrediği sırrı, hepimizden sakladığı gönlü, bu mektupdadır. Onu meydana çıkaran ben değilim, kaderdir. Belki arkadaşımın mektubunu okumam, gayrî insanî bir hareket oldu; fakat mâdem ki bu işi yaptım, onu sen de okumalısın, çünkü bu, doğrudan doğruya seni alâkadar ediyor. Esâsen ben öğrendikten sonra senin bilmem..." (164)

Feyzi, arkadaşı ile babası arasındaki alâkayı metafizik açıdan yorumlar: "Muhakkak olan bir şey varsa, o da bu bilişiklik, evvelden, çok evvelden, ezelden başlamış. Şimdiki tezâhürü, o başlangıcın devamı ve neticesi... Zira insan, geçmişi ve hukuku olmayan kimselerle bu derece anlaşamaz. Bu kızda bir kuvvet var..." (180-181)

Bu arada Feyzi, önemli bir kararını da babasına bildirir: "Bu yaz İstanbul'a geleceğim!" (181) ve devâmla bu kararı üzerinde Aliye'nin etkin olduğunu şu sözleri ile açıklar: "Şimdiye kadar memleketime kimler tarafından çağrılmadım? Hattâ Ulviye Ablam'ın bile dâvet mektubu halâ durur. Aile ile alâkası olmayan büyük babam da bu vaziyetten hoşlanmadığını kaç defâ söyledi. Yalnız beni kendi hâlime sen bıraktın, bu delice arzûma yalnız sen dizgin vurmak istemedin. Herkesten ziyâde benim hislerime sen hürmet ettin. Bu hareketimden hoşlanmamakla beraber, gönül yaralarımın iyileşmesini bekledim. Fakat baba, belki de bu yaralar pek geç kapanacak, belki de hiç iyileşmeyecek, kıyamet yarasına dönecekti. Halbuki şu her şeyden habersiz yatan kızın bir arzûsu ve bu arzûsunu müdâfaa eden sözleri, o, yaraları kuruttu yok etti.

Müsterih ol baba, İstanbul'a gelişim tabiî ve hâdisesiz olacaktır. Zira Ulviye Abla'ma bir üvey evlâd gibi değil, bir dost, mâziden tek kötü hâtırası olmayan bir arkadaş gibi geleceğim." (182)

Ne var ki, Feyzi, Aliye'nin babasına olan aşkının itirafını, Ulviye Hanım'ın kendisinden çalınan baba sevgisinin intikamı olarak yorumlayıp sevinir. "Ben kinciyim .... Kinim yalnız bir kişiyedir." (137) sözleri Feyzi'nin kendi kişiliğinin menfi bir yönünü açığa çıkaran bir itiraf gibi görünse de; İstanbul'a dönüş kararı onun özde hiç de böyle olmadığını gösterir. Yine de biz onun bu konudaki sözlerini buraya almayı uygun buluyoruz: "Şu on beş günlük harikulâde zamanı bu mektup hâdisesi zirveleştirdi. Bu aşk, belki de hayatta en ziyâde zevke boğan bir vak'a oldu. Zira Ulviye Ablam'dan şimdi intikam aldım. O nasıl seni benim elimden aldıysa.... Öç almak sefil bir his de olsa, ben şu anda onun zevki içinde sarhoşum." (166)

Fakat okuyucu bu noktada Ulviye Hanım ile Kerim Bey arasında bir çatışma olmadığını; ilgili konuda, Kerim Bey'in oğlunu suçladığını öğrenir: "Ortada bir suç varsa, bence bu, Ulviye Abla'na değil sana âittir. Herkese karşı tabiî bir insan olan sen, bu kadına karşı haşîn, küstah, bambaşka bir mahluksun." (167) Çatışma, oğul ile baba arasındadır.

Romanın sonlarına doğru, Prof.Dr.Kerim Bey K.'nın, Aliye'ye Feyzi'nin İstanbul'a dönüş haberini bildiren telgrafını göstermesi üzerine, ikili arasındaki diyalog, bu gencin vak'a içindeki yerini, pozisyonunu iyice belirler.

"-Aliye, cebimde bir kâğıt var, bil bakayım nedir?

-Feyzi'den telgraf....

-Evet, hareket etmiş...

Genç kızın yüzü sevinç dalgasiyle kaplanmıştı.

-Meğerse bu çocuğu ne kadar alışmışım. Mûtad mevsimlerde açmasına alıştığımız çiçekleri nasıl beklersek, ben de onu, bir gülü, bir sümbülü bekler gibi bekliyorum. Feyzi benim için arkadaştan çok değerli bir vûcud... O, seni bana buldurdu...

- Ama sen de onu babasına yaklaştırdın." (236)

Feyzi, öksüzlüğünden kaynaklanan hassas, marazi bir tiptir. Aynı zaman da varlığı ile sevilmeye layık, dostluğundan, arkadaşlığından zevk duyulan bir karakter yapısı gösterir.

Emilya

Aliye ve Feyzi'nin kaldıkları Bornsteinler'in Pansiyonu'nun sahibinin küçük kızı. Aliye bu kızdan babasına yazdığı mektupta şöyle söz eder: "Geceleri Bornstein'lerin küçük sarışın kızı Emilya, Feyzi ve ben, yatma zamanına kadar konuşuyoruz. Bu güzel kız galiba Feyzi'den bir şey umuyor. O da ona pek alâkasız değil. Fakat her ikisi de kibar ve terbiyeli." (106)

Yazar anlatıcının dikkatinden Emilya'nın olay içindeki yeri ve değeri değil de onun Aliye'nin hayatındaki yeri: "Emilya, dersleri, gündelik hayâtın zevkleri, üzüntüleri, basit birer teferrüat, hayâtında yer etmeyen gölgeler idi." (107) cümlesi ile tespit edilir.

3- Aliye'nin İstanbul Çevresi

Doktor Cevat

Dr.Cevat, İrfan Paşa'nın, dolayısı ile, Kerim Bey dairesi içinde yer alır. Dr.Cevat Kerim Bey ile olan ilişkisinin derecesini şu cümlelerle dikkatlere sunar: "-Profesör benim kendimi bildiğim andan itibaren hocamdır. Onun, hayatımın 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 hiç birine benzerine rastlamadım. Hocam varlığımı mayaladı, yoğurdu. Sonra meslek hayatında da karşılaştık. Esasen aramızdaki karabet de bu sıkı temasa vesile olmuştur." (53) Dr.Cevad'ın Kerim Bey ile olan yakınlık ve teması sebebiyle onunla aynı dili konuşur.

Ziyafet gecesi, kendisini Kerim Bey'in "hem muavini hem de akrabasıyım" diye Aliye'ye tanıtan Dr.Cevat'ın romandaki değeri: Kerim Bey'in yokluğunda onu temsil eden kişiliği; davranış ve düşünceleri ile Hüsnü karakterini daha belirgin hale getirmesi; Aliye

Almanya'da iken, Sezâî Nur Bey'in teselliyi onun eşi ve çocuklarına yaklaşarak bulması; ve kızının hastalık haberini Feyzi'nin Dr. Cevad'a yazdığı mektuptan öğrenmesi şeklinde tespit edilebilir.

Aliye'nin: "Bir kaç saatlik arkadaşlık Aliye'ye, herkesle rahat konuşan bu adamın, dostluğunu etrafını kayıtsız şartsız dağıtabilen açık yürekli bir kimse olduğu hissini vermişti." (40) şeklindeki intibası Dr.Cevad'ın olumlu bir tip olduğunu göstermektedir. Yine yazar-anlatıcı Aliye'nin dikkatlerinden O'nun iç dünyasını "Bu genç adamda olgun ve oldurucu bir ruhtan ziyâde, olgunlaşmaya haris, taşkın bir istidat seziyordu."(44) cümlesi ile tanıtır.

Genç adamın fizikî portresi çizilirken, mizacı da aksettirilir: Doktor Cevad'ın sarışın başı, saman rengine bakan gözlerinin, bilhassa söz söylerken heyecan ifâde eden kıvılcımlı hareketleri, yüzünün samimi ifâdesiyle karışmış asâbi, fakat dürüst tavırları, onun iyi bir dost, konuşulacak bir arkadaş olduğunu artık Aliye'ye öğretmişti." (53)

Profesörün Hanım'ı için Dr.Cevat: "fazla ciddi" idi. Fikriye Hanım'a göre ise: Hüsnü'nün sahip olduğu" inceliklerden mahrum, başı kitaplardan kalkmayan bir budala idi. İlmî, tıbbî eserlerinin, bu genç yaşında raflar doldurmasından kime neydi?

Kimyager Tosun

Kerim Bey'in "nevi şahsına mahsus adam" dediği Kimyager Tosun, Dr.Cevad'ın arkadaşıdır. Cevat'la Tosun arasındaki rabıta yalnızca aynı semtlerde doğup büyümeleri ve aynı mektepte okumuş olmalarıdır. Yoksa düşünce ve duygu noktalarından tamamen birbirlerine yabancıdırlar. Bu sebeple Dr.Cevat daima ondan kaçar.

Tosun'un romandaki fonksiyonu, şahsında "meterialisic" insa'nın realize edilmiş olmasıdır. Bu sebeple yazar, Kimyager Tosun'la Dr.Cevat'ı karşı karşıya getirip, "hayat, kader, aile, mantık, inanç ve inançsızlık, aşk ve ilahi şuur" kavramları üzerinde, özellikle de Cevat'tan yana görünerek konuşturur. İlgili diyalog, Tosun'un haftalık bir gazetede takip ettiği roman mevzubahs edilerek başlatılır:

"- ..... azizim, bu muhanarrirler ne dar düşürceli adamlar....

Ne gibi?

- Ne gibi olacak ... düşünceyi bir mevzûa bağlamak kadar gülünç şey olur mu?

- Hislere de fikirlere de bir şekil vermek, îcâb edince elbette onları vak'anın içine yerleştirmekten tabiî ne olur:

- Ne garib mütâlâa!

- Ne demek istediğin anlaşılmıyor ki...

- İşine gelmiyor da onun için...

- Saçmalamaya başladın gene. Ben muharrir miyim ki işime gelmesin?

- Değilsin ama, hepinizde de bir muharririn duygularını vakalar içine koyması, bağlaması gibi, hayatta kayıtlarınız, ölçüleriniz, hudutlarınız var.

Meselâ senin karın, çocukların, inandığın saçma prensiplerin var....

- Bu kayıtlara ben kendimi, seve seve bağlamışımdır. Onlar benim için yük değil zevktir. Esasen hayat demek kayıd demektir. Kayıtsız hayattan zevk alınmaz ki...." (77-83)

Bu ifâdelerden sonra da konuşma diğer kavramlara kaydırılır.

Tosun kendini: "Mantık .... Delilerin zinciri ... delileri bağlayan ve korkutan umacı... Benim hayatım kayıdsız intizamsız, başıboştur. Hayatımın mihveri intizamsızlık ve kayıtsızlıktır.... Bence aşk bir anlık zevkten ibarettir." (81-82) sözleri ile tanıtır; Onun, mananın temsilcisi "olan Dr.Cevat'ın dikkatlerinden, ruhî yapısı tespit edilir:"

"Ben seni dâimâ, aynı dâvânın içinde bocalar bir rahatsızlıkta görürüm. Sen, kendi kendinle mücadeleden bir an kurtulamayan 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 kendini inanmamaşsın ki başkalarını inandırabilesin. Sen inkâr ettiğin kaderden korktuğun için sağa sola çarpan, mezbûhâne neş'enle kaygusuz görünmeye çabalayan bir parazitsin. Ben seni bilmez miyim hiç?

Sen ve senin gibiler, geminin safrası gibisiniz. Hilkat sizi, muvâzeneyi temîn için tâ geminin dibine gömer ve üstüne çıkar, oturur. Siz hiç bir zaman bu hayat gemisinin sefâsını süremezsiniz. Düşün ki, dünyâ ve bütün kâinat, nizâmını bir lâhza şaşırsa, 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 mükevvenat makinasını tanzim eden kuvveti inkâr ediyorsun? Düşün bir kere... Dünyâya gelmek için bir irâde sarf ettin mi? Etmedin. Demek ki seni hayâta, haberin olmadan bir kuvvet attı. Bir aşk kuvveti." (79)

Uçarı-dissolute-ve aynı zamanda immoral bir tip olan Kimyager Tosun, Dr.Cevat ile ciddî mevzular üzerinde konuşurken, birden bu konuşmanın dışına çıkması onun şahsiyetinin bir başka yönünü tanıtır: "-Dur Cevat, dur...bırak artık bu yâveleri... şu karşıdan gelen

kırmızılı kadını görüyor musun? İşte ben onu tam bir aydır arıyorum. ... İstanbul'da bu bir tânedir nasıl güzel değil mi? Ama kahbeyi ele geçirmek güçtür." (82)

"-Kader ... Kader de ne demek? Benim kaderim iki dudağımın arasındadır. Hayatıma nasıl bir program çizersem kaderim odur benim..." (78) sözleri ile felsefesi özetlenen Tosun'un bir trafik kazasında öldüğü haberi, Kerim Bey'in : "- Cevad Bey, Tosun'u otomobil kazası öldürmedi, onu kendi fikirleri öldürdü. O, kendi kendini öldürdü." (204) cümleleri ile metafizik bir sebebe bağlanır.

DOKTOR HÜSNÜ

Dr.Hüsnü Batmayan Gün romanında bireyselliği sergileyen ikinci derecede bir şahsiyettir. O, Kerim Bey, Dr.Cevat, Aliye ve Selma ile ilişki içindedir: Kerim Bey'in talebesi, Dr.Cevad'ın arkadaşıdır; Başlangıçta Aliye ve Selma ile arkadaş pozisyonunda iken, sonra Selma ile evlenip; Aliye'ye karşılıksız aşk alâkası ile bağlanır. Dr. Cevat İrfan Paşa dairesinde yer alırken Hüsnü'nün konumu bu dairenin dışında kalır. Romanda çoğu defa Hüsnü ile Cevat birbirleriyle mukayeseli olarak tanıtılırlar. Başlangıçta silik olan bu şahıs olayların akışı içinde birdenbire belirginleşir. Hızlı bir değişme süreci geçirip; meş'um, trajik, entrik bir öğe durumuna geçer. İki yüzlü, riyakâr -hypocrite- bir tiptir. Kadınlar tarafından beğenilir. Bu sebeple biz onu önce kadınların algılayışları ile dikkatlere sunacağız:

Fikriye Hanım'a göre Hüsnü: "hayatı anlamış genç"ti. Hayatı anlamış olmak, onun ölçülerine göre, cemiyete sükse yapmak, hassâs bir terazi âleti gibi kadın duygularını dâima bir muvâzenede tutarak gaf yapmamak, muâsır sosyetenin icaplarıyla eklenmiş, yamanmış adam demekti." (57)

Ulviye Hanım ise Hüsnü'yü: "Dünyada olup biten küçük şeylerden, dedikodulardan haberdar ettiği için beğenir takdir ederdi: "Girip çıktığı salonların dilden dile gezen, hattâ elden ele intikal eden macera ve hikâyelerinin, Hüsnü'nün ağzında karikatürize edilmiş, hissi tahliller ve indi hükümler giymiş çehresini seyretmekten kim zevk almazdı ki?

Doktor Hüsnü, hemen her kadına eğlenceli, neşeli saatler geçirten, masallarını, içtimaî aksaklıklar, fazilet peçesi altındaki rezâletlerden toplayan mâhir bir tipti. Sosyetenin en temiz kolundan olan Ulviye Hanım için, salonların iç yüzünü ve dedikoduları Hüsnü gibi usta bir dudaktan dinlemek, itiyad hâlini almıştı." (57)

Gerçekte savaş ve yok ediliş ilişkisi onun davranışlarında biçimlenir. Hüsnü önce

kendisi ile savaşır. Aliye 'ye aşık olduğu halde ondan kaçar; Selma ile evlenir; savaşı kazandığını sanır. Ancak, ikinci bölümde Aliye'yi gizli gizli Almanya'da takip ettirişi, onun savaşının bitmediğini gösterir. Romanın bitiminde birdenbire ön plana geçer; kulisten sahneye fırlar, tek başınadır. Kendisini metafizik dünyanın taşıyıcısı olarak gören Aliye, insanın, aynı zamanda kendisinin dünyadaki konumunu aramaktadır. Bu arayış yolunda Hüsnü, bir engel olarak onun karşısına çıkarılır ya da çıkar. Aliye'ye duyduğu alâka onun şahsiyetini olumsuz yönde etkilemiştir. Düşmanı kendi içindedir. Ne olursa olsun Aliye ile evlenmeyi düşünür. Ona aşkını itiraf eder. Genç kızın Kerim Bey ile olan rabıtasını bizzat kendisinden : "Biz onunla, Allah'tan başka hiç bir kudretin müdâhale edemiyeceği sûrette birbirimize bağlıyız. O benim kendimdir Hüsnü Bey.. İnsan kendisi ile evlenebilir mi? sözleri ile öğrenince : "-Aşkınızı itiraf edecek kadar pervâsızsınız; fakat son olarak şunu söyliyeceğim: Bu aşk ya bana âid olmalıdır, yâhut hiç kimseye. Hattâ Allah'a bile" (248) diyerek, süratle genç kıza doğru yaklaşarak elindeki iğneyi koluna batırır. Ve umutsuzluğu bir ağıt gibi yaşar; bu yaşayış sonunda onun ağıtı olur. Öç almaya yöneldiği için Hüsnü'nün dünyası salt çocuk dünyasıdır. Sevgi, suçlama, üzüntü, alay, entrik, itirâf ve nihayet cinayet karmasından oluşan tutumu dünyevî ve liriktir. Hüsnü kendini yetkinleştirme yetersizliğinden kaynaklanan bir davranış biçimine yönelmiştir.: Cinayet! Sanki gizli bir el onu, dengeyi bozmak istediği için cezalandırır. Hüsnü'nün cinayete yönelmesi aşkının nasnelleştirilmesidir. Hüsnü Aliye'ye duyduğu aşk ile "yaşayan ölü" pozisyonundadır. Hüsnü'nün intiharı, Selma'nın delirmesi, Aliye'nin güveni için gereklidir. Çünkü Hüsnü dengeyi dinginliği bozan bir kaos yaratır. Hüsnü'nün son davranışı bir "Fırtına"*dır; bir kaos oluşturmuştur.

Batmayan Gün'ün dünyası, sanki "ahiret günü"dür. Bu dünyada Tosun, Hüsnü ve Selma cezalandırılmışlardır. Onların sonları romanda yüzeyselliğin yok edilişidir. Yüzeysellik burada üst-yapıdır, ortadan kaldırılması gerekir. Bu vazife de Yazar tarafından programlanmış olan Hüsnü'ye verilmiştir. -Tosun'un trafik kazasında ölümü hariç- Bitimdeki trajik son, romana bir dinginlik getirir. Kimseyi suçlayamazsınız; suçlu Hüsnü görünse bile.

* Fırtına, İrfan Paşa'nın tablolarından birinin adıdır.

Ressam Selim Haydar

Romanın III. Kısmın'da bir defâ görünen bu şahsın fonksiyonu İrfan Paşa'nın tablolarının selahiyetli bir ağızdan yorumlanmasıdır.

Selim Haydar, Fikriye Hanım'ın yakın akrabalarından genç bir ressamdır. Aliye İstanbul'dan Feyzi'ye yazdığı mektupta onun san'atçı yönünü ve itibarını ifade eder; sonra onun "İrfan Paşa Müzesi" dediği köşkün ruhunu oluşturan tabloları yorumlayışını gündeme getirir. "Selim Haydar'ın san'atına âdetâ içinin dışa vuruşu denilebilir. San'at aşkı bu genç adamın varlığını kaplamıştır. Daha Roma'da tahsilini bitirmeden sergiye konan bir tablosu san'at âleminin dikkatini çekmişti. Yaşının çok genç olmasına rağmen İstanbul Akademesi onu hoca olarak aldı. Annemin akrabaları arasında bu genç ressam gibi bir çok değerli kimseler vardır. Fakat ne annem onlardan anlar, ne de onlar annemden." (206)

DİĞERLERİ (DEKORATİF ŞAHISLAR)

Kayıkçı

İsmi verilmez. O yalnızca "kayıkçı"dır. Mesleğinin temsilcisidir. Yazar anlatıcı onun fizikî portresini özenle çizer: "Bu yıpranmış, çatlamış, ka rmış yüz, sanki Türk kanını katışıksız doğruluğunun, gür ve taşkın sâfiyetinin bir âbidesi idi. Kalın boynuna doğru inen beyaz sakalında, tertemiz, geçmiş bir hayatın tarihi okunuyordu.

Kayıkçının uzaklara dalan siyah duru gözleri, dağılmış hâturaları bir mıknatıs gibi topluyordu. Müşterisinin kendisini dinlemesi, onda konuşmak için cesaret ve heyecan uyandırmıştı. (238)

Kayıkçı kendisini şöyle anlatır. "-Evet dedi. Arkadaşlarım hem kayıkçılık ederler, ham de geceleri balığa çıkarlar. Sonra da durmaz yokluktan şikayet ederler. Ben hepsinden az kazanırım, öyle iken hepsinden rahat geçinirim. Çünkü benim gönlüm toktur." (238)

Kayıkçının romandaki pozisyonu, genç kızın ruhunun tekamülünde yol gösteren unsurlardan biri olmasıdır: İrfan Paşa'nın dünyasında yer aldığı görülür.

Bahçivan Rüstem Ağa gibi "mazi tahassürü" içinde olan kayıkçı Göksu Deresi'nin eski günlerini arar.

Kahveci

Mesleğinin erbabı bir kişidir; birkaç çizgi ile tanıtılır.

"Kayıkçı, onları ince bir toprak yola çıkardı. Birbirlerine tâ köklerinden kenetlenmiş gibi yapışık üç çınarlara varıncaya kadar aynı yol devam ediyordu. Bağların ortasında yeşil bir vadi. .. Bu yeşilliğin arasından sızan ince bir dere... Oracıkta bir kır kahvesi var, kahveci çömelmiş, çayırda otlayan bir kaz sürüsüyle ahbablık ediyor. Onları görünce yerinden kalktı, kazları da iki elini birbirine çarparak kovaladı. Fakat genç kahvecinin müşteriler, çayırın muhtelif köşesine serpilmiş masaların hiç birine iltifat etmediler, gidip çınarların akarken donuvermiş bir kurşun gibi toprağın üstüne yayılmış kökünе oturdular. Kahveci hâlâ ayakta, onların bu hareketinde, paradan kaçmak isteyenlerin kasdi olup olmadığın tedkik ediyordu. Fakat hayır, işte sesleniyorlardı. (239-240)

Ameleler

Aliye, K. ve Feyzi; Nisan sonu Treptovv Ormanı'nda yürüyorlar: "Ormanın sesini dinlemek için duruyorlar: "Böcek fısıltıları, tâ uzaklardan münferit balta sesleri, nihayet bir ağacın devrilişinin azametli çatırtısı...Başka hiç bir ses yok. Hemen hemen hiç konuşmadan tekrar yürüyorlar.....

Bir virajı döndükten sonra yol tâmir eden amelelere tesâdüf ediyorlar. Bir taş yığının yanıdan geçerken Kerim Bey gülerek o tarafa doğru gidiyor.

- Şuna bakın, şuna bakın. diyor.

El kadar bir köpek yavrusu onlara havlamaya başlıyor. Fakat o kadar acemi bir bağırışla bağırıyor ki, sabahtan beri sebepsiz bir durgunluk gösteren Aliye bile kahkaha ile gülüyor. Bu bir köpekten ziyâde bir köpek minyatürüne benziyor. Yattığı çuvalın üstünde, kesik kesik havlıyor ve onlara, başını çevirmeden bakmak istediği için gözlerinin siyahından ziyâde beyazı görünüyor.

- Kota, Kota sus.

Taş kıran bir amele, bu kadar alâka çeken sevimli mahlûkun kendine âid olduğunu ilân eden bir gururla tekrar sesleniyor:

- Bağırma Kota!

Kota henüz, emirden anlayacak çağda değil ki sussun...Bağırıyor, bağırıyor...Nihâyet yorularak ıslak burnunu, üstünde yattığı çuvalın kıvrımları arasına sokup, az evvel kıyâmet koparan sanki o değilmiş gibi uykuya dalıyor. Aliye de taş yığınına tırmanarak küçük Kota'nın sırtını çuvalla örtükten sonra yavaş yavaş yürümeye başlayan Kerim Bey'le Feyzi'ye sesleniyor:

- Dönelim mi? artık?" (138-139)

Yukarıdaki ibâre ile, eserin dünyâsına giren amele topluluğu içinden birinin hayvan sevgisi, Aliye'nin mizacının bir yönünün aralaması bakımından romanda bir değer ifâde eder.

Orman, ormandaki odun kıran amele topluluğu, Aliye, K., Feyzi üçlüsü, yavru köpek bir tablo oluştururlarken; bir film tekniği ile gösterilen bu tablonun olay içindeki yeri, "estetik bir unsur" olarak tespit edilebilir.

ATEŞ AĞACI

III.1. ROMANIN KİMLİĞİ

ATEŞ AĞACI, 1941, İstanbul, Gayret Kitabevi, 160 S.

Doç.Dr. Mustafa TAHRALI,[1] ATEŞ AĞACI romanından, Madam Moren'e söyletilen şu paragrafı alarak, Sâmiha Ayverdi'nin san'at ve roman anlayışını yorumlar:

"Bir romancı olsam, hayâta bir seyirci gibi bakıp, gördüklerimi yalnız san'at meftunlarını tatmin edecek ölçüler içinde gösteren bir "metteur en scene" (sahneye koyan) olamam. Ona korumak istediğim idealden bir çeşni karıştırırım. Bir ressam olsam, fırçamın diline içimin rengine duygumun levnini bulaştırırım" (101)

Neticede Mustafa TAHRALI, şu yargıya ulaşır: "Yazar romanın kahramanına "korumak istediğim idealden bir çeşni karıştırırım" dedirterek bir şeylerin mutlaka korunması gerektiği ihtiyâcını şiddetle duymuş ve roman nev'inde olan eserlerine de "korumak" istediklerini ziyâdesiyle ve çok kesif bir şekilde yerleştirmiştir."

Ayrıca M. TAHRALI, yine aynı makalesine, esere adını verdiren Hz. Musa kıssası ile ilgili incelemesinden sonra: "Vâdî-yi Mukaddes'te Mûsa'ya Allah'ın niçin ateş suretinde göründüğünü şimdi anlıyorum .... "cümlesi ile başlatılan metin parçasından hareketle, "Bu seçtiğimiz parça onun eserlerindeki "İrfan kesafetine" de bir örnek teşkîl edecektir." şeklinde, Sâmiha Ayverdi'nin eserleri hakkında bir genelleme yapar.

---

1 bkz.bibl.TAHRALI, Doç.Dr.M.

III.2. ÖZET

Cemil, çocukken ebeveynini kaybettiği için, amcasının himayesinde büyümüş; Avrupa'da doktorasını yaptıktan sonra, İstanbul'da bir bankanın şefliğine, amcasının arzu ve "şimdilik" kaydıyla yerleştirilmiştir. İlerde onu politikacı görmek isteyen amca, yeğenini sosyeteden bir gazetecinin kızıyla evlendirmek niyetindedir. Fakat bütün maddî isteklerini elde edecek durumda olan Cemil, tahsil ettiği ilimde ve çevresinde ruhî tatmini bulamayan, bu sebeple de mana ilmini öğrenmek, ben'in mücadelesinde zafere ulaşıp, ruh olgunluğuna ermek için, "hayattan ziyade gam almış kimselerin en kestirme, en tabiî temayülleri mürekkep eğlencelerden basite rücu etmek" (4) isteyen bir iç kuvvetle kaybettiği "top"*unun arayışı içinde kaçıp İzmir'e teyzesinin yanına gider. Orada eniştesinin : "Benim kızım görgüsüz bir vilayet çocuğudur." (19) dediği Kadriye ile evlenip İstanbul'a döner. Kendini Bursa'da bir ilkmektep muallimliğine tayin ettirerek, Kadriye'yi de, sonradan yanına aldırtmak kaydıyla, İzmir'e gönderir.

Cemil Bey'i Bursa'da tahrirat katibi dışında, herkes sever. Babasının arkadaşı olduğundan, Cemil'in kültür düzeyini iyi bilen Vali Rasim Bey'in kadınlı-erkekli meclislerine katılır. Çevrede bekâr bilinen Cemil'e, valinin yeğeni Sermin, ilgi duymaktadır. Valinin eşi de, Cemil'e beğendirmek için akrabalarından Nermi'yi getirtir. Durumu, Şermin'den öğrenen Cemil, eşinin bir kızları olduğunu bildiren telgrafını meclistekilere okuyarak, evli olduğunu belgeler.

Bu arada Cemil, zaman zaman Vali ve Kitapçı İzzet Efendi gibi sayısız dost çevresinden uzaklaşıp, kendi kendisiyle kalabilmek için tarihî değerlere sahip olan Konya'ya gitmeyi arzular.

Vali bir gün Cemil'i çağırtır. Mudanya'dan vapurla gelecek Fransız Jeolog âlim ve gazeteci Maurain'e mihmandarlık yapmasını ister. Karşılaşma anında, Maurain'in genç, zarif bir bayan olduğunu gören Cemil, önce şaşırır, sonra onu trenle Bursa'ya getirip bir otele yerleştirir. Mm.Jülyette Maurain, Bursa'da bir hafta kalacaktır. Cemil'in : "Niçin jeolog oldunuz?" sorusuna: "Eski ceddimle alâkamı ziyâdeleştirmek için ... Fakat burada asıl mütalea olunacak mevzu siz Türklersiniz." (91-92)şeklinde karşılık veren Mm.Jülyette ile genç muallim arasında madde-mana ve 'aşk' üzerine bir konuşma geçer. Aralarında

---

* Eserde sembolik anlamı olan bu kavram için bkz.III.10. Şahıs Kadrosu.

birbirlerinden sakladıkları bir gönül alâkası başlar. Mm.Maurain'in Bursa'dan hareket edeceği gün, birlikte bir at gezintisi yaparlar. Genç kadın attan düşer; kısa bir baygınlık anında Cemil onu dudaklarından öper. Mm.Jülyette, yaralı olmasına rağmen gitmek ister ve gider. Fakat yolda hasta olur. Bunun üzerine onu götüren şoför, yarı gecede genç kadını Cemil'in evine getirir. Sevgililer, geceyi birbirlerine aşklarını itiraf ederek geçirirler. Genç kadın, Kadriye'nin sabah geleceğini haber veren telgrafını görür; O'nunla karşılaşmamak için İstanbul'dan ayrılır.

Böylece Cemil, alınyazısının karşısına çıkardığı kadın yardımıyla kaybettiği 'top'unu bulup, ruhî tekâmülünü tamamladıktan sonra, yeniden "mürekkep hayat"a, İstanbul'a, hukuk müşaviri olarak döner.

İki sene sonra, Julyette'nin Cemil'e hitaben yazdığı hatıra defterini dayısı getirir ve genç kadının öldüğünü bildirir. Defterde Julyette: "Musa'ya talebi suretinde tecellî eden Ateş Ağacı'nın, kendi talebine uygun olarak "insan" (Mihmandarı Cemil) şeklinde göründüğünü yazmış, bu timsalin yorumunu da kendi macerası olarak şu cümlelerle özetlemiştir: "Ben de büyük ve yakıcı bir aşka şiddetle muhtaç olduğum gün, talebimi insan suretinde gizlenmiş görerek ona koştum ve atıldım. İşte bu hengâmedir ki, insan aşkı ile Allah aşkını birbirine karıştırdım, bir bardak suyu denize döktüm." (155)

III.3. ROMANIN TERTİBİ

Roman, Ateş Ağacı ve Zeyl olmak üzere iki ana bölümden oluşmuştur. Romanın adını taşıyan I. Bölüm 24, Zeyl 9 ara bölümdür. Eserde toplam, üç yıldızla birbirlerinden ayrılan 33 ara bölüm vardır. Her ara bölüm kendi arasında bağımsız bir yapıya sahiptir. Ateş Ağacı'nın 13. ara bölümünde karşımıza çıkan Mm.Maurain, Zeyl'de yeniden görünür. Julyette Maurain'in Dayısı Max Amca ve Cemil'in kızı Cihan, romanın itibarî dünyasına fiilen bu bölümde katılırlar.

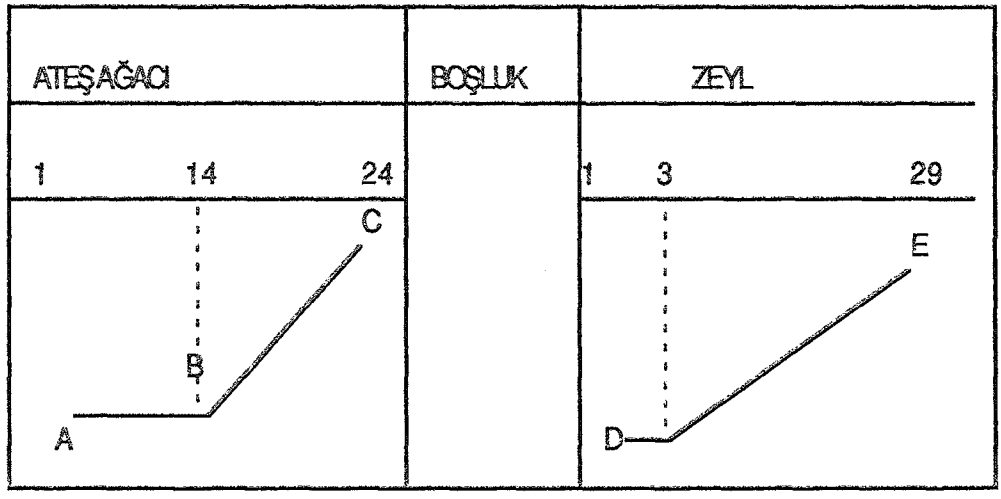
Ateş Ağacı'nda olaylar Cemil'in mânen yükselişi çizgisine uygun olarak gerilimli bir atmosferde cereyan ederken; Zeyl'de Cemil'in Mm. Maurain'in hayatındaki yeri değerlendirilir. Romana fikrî planda asıl anlam kazandıran Zeyl'dir. Olaylar ve olayların akışı bakımından bir birikimi, yoğunlaşmayı ve düğümü ifâde eden Ateş Ağacı'na kıyasla Zeyl, bir çözülüş hatta bir rahatlama ve gerçek bir bitiştir.

Bu manzara, maddî bakımdan doygunluk noktasında olan bir kişinin sonuçta mistik bir hâle gidişine de uygundur. Ateş Ağacı'nda ara bölüm sayısı daha çok tutulmuştur. Çünkü bir çok kişi, bir çok olay ve birkaç mekân söz konusudur. Bu sebepten dolayıdır ki, I.Bölüm romanın bir ağaç gibi görünen yüzünü, Zeyl ise görünmeyen iç yüzünü, manasını ihtiva eder.

Ateş Ağacı'nda romanı meydana getiren kategoriler düzenli bir şekilde birbirlerine bağlanırlar; böylece süreklilik ya da akış sekteye uğramaz. Zeyl'den öğrendiğimize göre, ana bölümler arasında iki yıllık bir boşluk vardır. Bu iki yıl sonrasında Cemil'in aile hayatı bir tablo arzederken, birdenbire çıka gelen bir ziyaretçi, Julyette'nin Dayısı Max Amca, bu tabloyu gölgeler. Cemil'in yüreğinin derinliklerinde gizlenmiş olan hüzün bulutu esrarlı bir teessür halinde ortaya çıkar: Bu hüzün şu cümlelerle ifâde edilir: "Zaman, her teessürü tadil etmiyor; iki sene evvel o benim için ne idise, tereddüt etmeden söyliyebilirim ki şimdi daha şumullü bir saltanatla bende gizli. Fakat bütün bu aşırı ve sonsuz tehassüre rağmen nasıl olur da cebimde gezdirdiğim esrara iki gündür el uzatamıyorum?" (146)

Ziyaretçinin verdiği mektup ve getirdiği, Jülyet'in Cemil'e dair notlarını içeren hatıra defteri, genç adamınkini tamamlar. Bu durumu Cemil'in ifâdesinden takip edelim: "Karar verdim bu defter benimkinin devamı olsun. Hem zaten öyle de. Bunların ikisi, iki ayrı meşalenin birbirine karışmış ziyası gibi tek." (146) Bu cümleler "Zeyl'i, aynı zaman da, genel terkibe bağlamaktadır:

Romandaki tertibi bir şema yardımıyla açıklayalım:



A-B aralığında (1-13), mananın arayışı içinde ruhunu eğitmeye çalışan Cemil, kendini tanıyabileceği denemelerle karşılaşır. Bunlar tıpkı Hüsnü Aşk'ın Hüsn'e giderken karşılaştığı engellere benzer: şeref, şöhret, unvan, dostluklar, düşmanlıklar, kadın hayranlığı ile kuşatılma gibi... Ancak 13. ara bölüme kadar otokontrolü elinden bırakmayan Cemil, birden kendini aşkın elinde bulur. Bu durum C noktasına kadar devam eder, ve biter. Arada bir boşluk oluşur. D çizgisinin başlangıcı bu boşluğun Cemil açısından, aile mutluluğu ve huzurun simgesi olduğu görülür. Genç kadın için ise bu boşluk buhranlı bir zaman dilimini aksettirir. Jülyett'in Cemil'den sonra yaşadığı hayatı anlatmaya başladığı noktada gerilim başlar ve genç adamın mutluluğu gölgelenir.

C-D mesafesinde Jülyette'in şahsında gerçekleşen yükseliş, Ateş Ağacı'nı bir gelişme romanı yapar.

Roman Zeyl dışında tek bölümdür. Zeyl'in genel terkiple çok yakın bir ilişkisi vardır; romandan müstakil bir parça değildir. Öyle olsaydı Yazar bu kısmı eklemizdi. Hatıra şeklinde yazılan romanı Zeyl tamamlar. Cemil'in ruhî tekamülü verilmek istenirken, birdenbire Zeyl ile Jülyette'in ruhî tekamülü ağırlık kazanır. Zeyl romana enerji veren bir sırrı gizlemektedir ki, bu sır Jülyette'in Cemil'e duyduğu aşk ile manaya erişidir. Cemil, bu

ana bölümde öğrendiklerini ömrü boyunca hatırlayacak, hayâtında hiç bir zaman ruhî esenliği bulamıyacaktır. Zeyl'i okumadan Jülyette'in kimliğine tam anlamıyla açıklık getirilmediği gibi Yazar'ın romana yüklediği misyon da anlaşılmamış olacaktır.

Din, milliyet, çoğrafya bir insanın hayatında izafî şeylerdir. "Aşk" insanların birleştikleri ortak noktalarıdır ve bu noktada, kişiye, mana kapıları açılır. En önemlisi romanın adı Zeyl'de verilip, değerlendirilir. Bu tertip, romanda anlatım tekniği ile ilgilidir.

III.4. ROMANIN KONUSU

Hayatını doyasıya yaşamış, bütün maddî şeyleri elde edecek şartlara sahip kültürlü bir gencin, "mana ilmini tahsil" için önce Avrupa'dan, sonra da İstanbul'dan kaçıp Bursa'da bir ilkmektep muallimi olarak vazife yaptığı esnadaki özel hayatı ile ilgili olaylar ve ruhî durumu, romanın konusunu oluşturur.

III.5. ROMANIN TEMASI

Ateş Ağacı romanında, tesadüfen karşılaşan bir müslüman Türk erkeği ile, Hıristiyan Fransız kadının, birbirlerine duydukları *aşk vasıtasıyla manaya ermeleri* teması işlenmiştir.

III.6. ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI

Ateş Ağacı romanı, *hatıra defteri* biçiminde yazıldığından, olaylar, kahraman anlatıcının bakış açısı ile nakledilmektedir. Romanda birbirini tamamlayan iki ayrı hatıra defteri vardır. Bu sebeple, romanın bakış açısında da iki ayrı kahraman anlatıcı görülür. Ayrıca bir de, *"aracı rolünde anlatıcı"* söz konusudur.

Bu anlatıcılar yaşadıkları vak'ayı değerlendirerek anlatırlar. Anlatıcıların, vak'anın asıl kahramanlarından olmaları onların vak'a zincirinin oluştuğu andaki düşünceleri, neler hissettikleri; çevreyi ve bu çevre insanlarını nasıl değerlendirdiklerinin bilinmesine imkân vermektedir.

Vak'anın anlatımında bakış açısına uygun yöntemler seçilmiştir; bunlar: hatıra defteri, mektup ve aracı olan anlatıcıdır. Ayrıca bu kahraman anlatıcıların her biri, kendi hatıra defterlerinde, birbirlerini de tanıtmışlardır. Çünkü, asıl vak'a bu iki şahıs arasında cereyan eder. Romandaki hissi diyalog ve aşk kavramına yönelik konuşmaların naklinde, kahraman anlatıcıya ait seçme ve değerlendirme kabiliyeti ile vak'anın kahramanı olma vasfı birlikte gelişir.

Okuyucu, onların bakış açılarından olaylara ve kişilere bakar. Kültür düzeyleri ve gördükleri eğitim özellikleri, meslekleri sebebiyle onların bakış açıları çok boyutludur. Bu noktada romanı bakış açılarına göre değirlendirelim:

Romanın aslî iki kahramanından biri olan Cemil, muhteva bakımından Zeyl'den daha geniş tutulan Ateş Ağacı'nın anlatıcısıdır. Bu sebeple onun eserde ağırlıklı bir yeri vardır. Otobiyografik karakterli bir bakış açısı ile yazılmış eserde, Cemil'in hem vak'anın yaşandığı dönemdeki durumu, hem de ferdî geçmişi anlatılmaktadır.

Roman, Cemil'in "muhit değiştirme" halindeki his ve düşüncelerini ifâde eden cümlelerle başlar: "Muhit değiştirmeyi ben, resimli bir kitabın sahifelerini çevirmeğe benzetirim. Bakan göz hep aynı göz çevrilen sahifeler hep aynı kitabın sahifeleridir. Fakat manzaralar ve dolasiyle intibalar başkadır." (3)

Yukarıdaki ifâde ve devâmında anlatılan his ve düşünceler, onun eğitim ve öğretimini bitirip hayata atıldığı gençlik dönemine aittir. Burada vak'a zamanı ile anlatma zamanının çakıştığı gözlenir: "Kaçtım. -Belki pek erken, belki pek vakitsiz. Zira çok gencim, fakat böylesi daha iyi değil mi?- Ailem, daha doğrusu amcam, istikbalime, emniyetle bel bağlamıştı. Öyleya, terbiyesine, kültürüne hırsla alâkadar olarak yetiştirdiği yeğeninden,

idealini tahakkuk ettirecek bir istikbal beklemek, pek tabiî bir hakkı idi. .... Bursaya kaçtım. Hem de parlak işimi terk edip, basit bir ilkmektep hocası olarak." (4-6) Cemil, Bursa'da başından geçenleri anlatır. Bu da bir yıllık bir zamanı kapsarken anlatma zamanının da bir yıl olduğu görülür. Bursa'da yerleşme ve aranan top, aşkın bulunuşu, bir yıl içinde gerçekleşir.

Cemil, vak'anın cereyan edeceği mekânı: "Bursaya ilk geldiğim hafta yeşilde bir ev tuttum. Fakat nedense bu semte ısınamadım ve gerek şehre, gerekse mektebime uzak olmasına rağmen Çekirgeye geçtim." (10) cümleleri ile verir; sonra da kendisinin vak'a zamanındaki mevkiini belirtir; Cemil'in bu durumu amcasının dikkatlerinden anlatılır: "-İşte Cemil, şimdi hem iktisad, hem de hukuk doktorusun; hayatın en çetin safhasını yendin, büyük mevkiler, şan, şeref seni bekliyor. (.....) bankası mürüdü Cezmi bey, mühim bir servisin değerli bir şefe ihtiyacından bahsederek kaç defa ağzımı aradı. Senin gibi liyâkatlı bir genci kim istemez? Şimdilik oraya yerleşte." (6)

Cemil, yaşına, bilgi ve görgüsüne, kısaca sosyal statüsüne uygun bir pozisyonda okuyucunun karşısına çıkarılmaz. Meslek ve mesleğini icra edeceği yerin seçimi, evliliği, onun kariyerine ve mensup olduğu cemiyet katmanına uygun olmamakla beraber; nedenini : "... ben bir bakıma konfor ve ihtişamdan usandığım için buraya kaçtım,..." (12) düşüncesinde açıklamış olması, okuyucuda, "tuhaf bir tip" duygusunu yaratır. Durum böyle olunca da okuyucunun ilk andaki yargısı değişebilmektedir. Çünkü o, "nevi şahsına münhasır" bir tip olarak romanın itibarî dünyasında yaşatılmıştır. Cemil'i böyle bir tip olarak yaş ve sosyal statü açısından yeniden değerlendirelim. O, yirmi dört yaşında bir gençtir. Yorum, tahlil, anlama, anlatma ve kültür birikimine sahiptir.

Cemil yorumcu kişilerin bakış açısı ile dikkat çeker. Kendini ve diğerlerini, olayları, mekânları yorumlar. Yazar'ın sözcüsüdür. Belli bir misyonla okuyucunun karşısına çıkarılmıştır. Yazar'ın sözcüleri hem Doğu'yu hem de Batı'yı tanırlar, hem maddeyi hem de manayı bilirler. Bunlar, etraflarında kendilerine saygı duyulan, bilgili, zeki kişilerdir. Yükledikleri misyonları sebebiyle, telkinci ve didaktik davranırlar. Bu yönleri yüzünden de felsefi ve hatibane çıkışlar yaparlar; kendi adlarına konuşur ve yargılarlar: 'Biz insanlar, her şeyi bildiğimizi zan ve iddia ettiğimiz için hiç bir şey bilemiyoruz. Amcamın mensub olduğu sınıf. "İki doktorası olan adamın başka bilgilere ne ihtiyacı olur?" diyor. Ben ise; "Hayır, asıl muallim ruhtur, fakat o, kendisine karşı bilgiçlik gösterenler için dilsizdir. Hasta olan kimse, hekime: "Hastayım, beni tedavi et." demedikçe, hekimin ondan ilâcını

sakladığı gibi, mahsus olmıyan dertlerimiz için de merhem ve şifa aramadıkça, müzmin ve mizîç marazımızın afetine derman bulamamaktayız.

Hayat bambaşka bir şey..o, bizim bildiğimiz gibi, doğmak, büyümek ve ölmekten ibadet değil." (9)

Cemil'in bir de tek cümlede üç şahsın mizacını birden özetleyişine dikkat edelim: "Vali hoş bohbet, mizacgir, cevval ve becerikli bir adam, Müdür, durgun fakat derin bir su gibi sesesizliği altında zekâsını saklıyan hareketsiz ve neş'esiz bir tip, Salih, zevahiri bir hiç; fakat cevherî kıymeti gibi vasî bir vücud." (74)

9 ara-bölümlü ve 37 sahifelik Zeyl, üç ayrı bakış açısı ile Ateş Ağacı bölümünü tamamlar. Bu üç bakış açısından ilki yine Cemil'e aittir: Cemil, aktüel zamandaki aktüel durumunu: "Kızım Cihan etrafımda dolaşıyor:

Artık amcam müftehir ve mağrur. Ziri (.) bankasının hukuk müşaviriyim. Evim, İstanbul'un en güzel yerinde. Karımı başta amcam ve yengem, şimdi herkes beğeniyor. Artık o, görgüsüz bir vilayet kızı değil, İstanbul'un bütün kadınlarına meydan okuyan bir güzel. Herkesin onu gördüğü gözden bende de olmasını ne kadar isterdim; yazık ki benim için Kadriye, hep o Kadriye.." (143-144) cümleleri ile ifâde eder; sonra da garip bir ziyaretçi onun dünyasına birden giriverir: Bu ziyaretçi kendisine bir tomar kâğıt ve bir mektup bırakıp, bir süre sonra geleceğini söyleyen Max Amcadır. Mektup da Amaca'ya aittir. Cemil bu mektubu okuduğu anda, anlatıcı, Max Amca olur; O mektubunda yeğeni Jülyette'in: "İstanbul'a sizin için geldim. Getirdiğim pakette, Jülyette'in size hitaben yazdıktan sonra yırtıp sepete atmış olduğu kağıtları gizlice toplayıp birleştirmek sureti ile vücuda getirdiğim defterçik vardır. Gerçi bunları okumakta müşkülat çekeceğinizi biliyorum; fakat bütün zahmetine rağmen Fransa'dan gelirken sizin için daha değerli olabilecek bir armağanı bulamadım." (145) cümleleri ile vasfı bildirilen defterini Cemil Bey'e getirdiğini yazmıştır.

Bu mektuptan sonra yine Cemil , anlatma fonksiyonunu yüklenir; ve Jülyette'in defterlerini açmadan önceki ruh halini sergiler. Ve genç kadının defterinin Cemil tarafından okunmaya başlanan Zeyl'in 4. ara bölümünde, olanlar Mm.Jülyette Maurain'inin bakış açısı ile anlatılır. Julyette Maurain, defterindeki anlatma yolunu şu cümlelerle açıklar: "Ben defterime böyle başlamıyacaktım. Kendimi ve muhitimi hiç tanımadığım bir kadının hayatını anlatır gibi söyleyecektim.

Defterimi seninle konuşur gibi yazmak istiyorum. Gerçi seninle konuştuğum muhakkak. Öyle olmamış olsa, bu yanıklığı, bu sonsuz şevk ve ateşi nasıl bulurdum."

(148) Halbuki Mm.Jülyette, defterine yukarıdaki ifâdelerinin aksine : "Zevkler, ıztıraplar, azablar, beklenmedik hadiseler, seyyahatler, hasılı gündelik hayatın tabiî şartlarını her hangi bir suretle aşan vakalar, ruhta vakitsiz bir olgunlaşma ve hisleri çabuk çabuk işleyip istikrara götürme yolunda en kavî amiller, en mahir unsurlardı." (147) cümlesinde görüldüğü gibi bir yargı ibaresi ile başlamıştır. Genç bayan macerasını, romanın itabarî dünyasına bu şekilde bir anlatma yöntemi ile aksettirdikten sonra, Max Amca'nın kimliğini ve kendi hayatındaki rolünü tespit eder. Sonra da Cemil'e duyduğu aşkın boyutlarını anlatır : "Seni beklemek seni istemek, öyle bir tehassür ki, ben bu hasreti, her bir damarıma takılmış bir diken gibi feryadlarla çekiyor; çekiyorum.. Fakat kopmuyor." (153)

Gazeteci, Jeolog Mm. Jülyette'nin de Sâmiha Ayverdi'nin sözcülerinden olduğu söylenebilir. Jülyette'de "Toprağın Dili" adlı bir kitap yazacak, memleketini yurt dışında temsil edecek kadar mesleğinde temayüz etmiş bir kişidir. Cemil ile Jülyette'in Yazar'ın sözcüsü olarak benzeştiklerini onların şu tespitlerinden çıkarabiliriz:

Cemil'in hayat felsefesi kendi bakış açısından anlatılmaktadır: "Görüyorum ki yaşamak ne bankadan evine gidip gelmek, ne şeflikten müdürlüğe sıçramak, ne salonların, kadınların gözbebeği olmak ne de bir zenginin kızı ile evlenmektir. Şu halde insan, yalnız his ve grizeye malik bir mahlûk ise, ağzındaki cevizi damın üstüne fırlatarak kıran kargadan, tavukları için döğüşen horozdan, geviş getiren, çirkef deliğinde fare bekliyen kediden ne farkı kalıyordu? (8-9)

Mm. Jülyette'nin hayata bakışı da şu cümlelerde açıklığa kavuşturulur. "Şöhret nedir? Dünyada o kadar meşhur insan var ki, hesabı tutulmayacak kadar çok. Fakat çok defa bu iştiharın saikleri de o kadar yavan basit ve çocukca şeyler ki, insana gülmek değil, teessür ve elem veriyor. Meşhur olmak sevdası, tıpkı bir çocuğun babasının sırmalı üniformasını giydiği zamanki zevkini andıran bir gurur tecellisi .... (154-153)

Anlatma tekniği içinde Cemil'in çocukluğu kısa çizgilerle ve evliliği geriye dönüş metodu ile verilirken; Avrupalılar'ın Türkler'i algılayıp yorumlayışları da diyalog vasıtasıyla anlatılır; ilgili yorum Mm. Maurain 'in dikkatlerinden yapılır: "Siz Türkler içinizi tezyin ettikten sonra haricî kıymetlerle meşgul olan insanlarsınız" (97)

Cemil'in hatıra defterinde en çok baş vurulan teknikler: iç monolog ve iç çözümlemedir. Mm.Maurain 'in anlatımında ise, zaman zaman bilinç akımı görülür; şu ifade bunu belgelenmektedir: "Ben de ne tuhaf konuşuyorum." (153)

Batmayan Gün'de çok sık baş vurulan mektup ve diyalog, bu romanda asgari düzeye

indirilmiştir. Bunlar Max Frapie'nin, roman ölçülerine göre dört sahifelik mektubu dışında, Kadriye'nin Cemil'e İzmir'den yazdığı ve muhtevası yine Cemil tarafından özetlenip dört sahife olduğu söylenen mektup ve iki telgraf ile, Jülyette-Cemil ikilisi arasındaki birkaç küçük haberleşme notundan ibarettir.

Romanda kullanılan hatıra defteri tutma yöntemi içinde yer alan aracı vasıtasıyla anlatıcı, iç monolog, iç çözümleme, mektup ve bilinç akışı metotları, romanda kullanılan bakış açılarına uygundur.

III.7. ZAMAN

Otobiyografik tarz etrafında anlamını bulan bakış açısından yazılmış Ateş Ağacı romanında, vak'anın, yaşandığı zamanla, anlatıldığı zaman dilimlerinin çakıştığı gözlemlenebilmektedir.

Cemil'in İstanbul'dan Bursa'ya gidişi esas alınırsa, "Bursa'ya geldiğim hafta Yeşilde bir ev tuttum... bol yeşilliği ile burası beni ne çabuk aldı." (10); "Git gide kış bastırıyor." (16); "bir haftadan beri başlayan bahar" (82) işaretleri birleştirildiğinde bir sene -ki, Cemil'in Jülyette'den ayrılıp yeniden İstanbul'a dönüşü arasında da birkaç ay geçmiş olmalı- Bursa'dan İstanbul'a döndükten sonra Max Amca ile karşılaşma arasındaki süre ise iki senedir; Bu durumda toplam zaman üç sene eder. Avrupa'dan İstanbul'a geliş, esas alındığında: - Bu dönem geriye dönüş ve geriye bakış teknikleriyle anlatılır- Cemil'in işe başlaması, işinden ayrılışı, evlenmesi, çocuğunun dünyaya gelişi ve Bursa'da muallimliğe atanması, iki sene içerisinde gerçekleşir. Böylece anlatılan vak'anamı süresi beş seneye yakın olur. Geriye dönüşler dışında vak'a zamanı ile vak'anın anlatılma zamanı birbirleriyle denkleşir. Okuyucu hadiseleri geçtiği zaman içinde idrak eder. Zaman, konu ve şahıs kategorileri arasındaki uyum, esere gerçekcilik niteliği kazandırır.

Roman, hatıra defteri tarzında yazılmış olmasına rağmen somut bir tarihe raslanmaz. Bursa'da Vali Rasim Bey'in kadınlı-erkekli, sazlı-sözlü-içkili meclisleri; İstanbul'un salonlarından kısa çizgiler; sonra dönemin karakteristik özelliklerinden olan" eşraf-köylü" çatışmasını gösteren bir olay, günün sosyal hayat seviyesinde anlatılmıştır.

Öte yandan, bir ilkmektep muallliminin genç bir ecnebî bayana kılavuzluk etmesi; olay kahramanının, akraba kızı da olsa, evleneceği kızı kendisinin seçip onu tek başına istemesi; Osmanlı ya da İslam değil de 'Türk' kavramının birkaç defa Jülyette tarafından değerlendirilmesi; trenle, vapurla ve istenildiği anda otomobille yapılan yolculuklar gibi işaretlerden aktüel dönemi tespit edebiliriz. Bu dönem, romanın yazılış tarihi olan 1941'den önce, Cumhuriyet'ten sonradır.

Ateş Ağacı romanı, zaman tablosunda yapılan dört geriye dönüş, bir geriye bakış, iki de özetleme ile şekillenmektedir.

Yapılan geriye dönüşlerle kahraman anlatıcıların ferdî geçmişleri anlatılır; daha açık bir söyleyişle, Cemil'in ve Jülyette'nin hayat çizgileri esas alınır. Bu çizgiler üzerinde yapılan atıflarla hem Cemil'in hem de Jülyet'in psko-sosyal durumlarına açıklık getirilir. Vak'a

zamanını da belirlenmesine yardımcı olunur. Ayrıca çok az da olsa romanın hacmi genişletilir. Geriye dönüş yöntemine baş vurulması, hem anlatım hem de zaman problemi ile ilgilidir. Bu teknik de romanın bütünü içine çok tabiî olarak yerleştirilir. Cemil ile Jülyette'nin çevresinde gerçekleşen geriye dönüşler, aynı yöne doğru ilerleyen -manaya ulaşmaya- maceranın öğrenilmesine vesile olur.

Birinci geriye dönüş, (4-7) Cemil'in kimliğini açıklar. Böylece Cemil'in ailesi, eğitim ve öğretim durumu, ilk işi, hayatında amcasının yeri, aynı şekilde amcanın hayatında Cemil'in değeri öğrenilir

İkinci geriye dönüşle de Cemil'in izdivacı hadisesi, Cemil'in anlatmaları ile gündeme getirilir. İlgili geriye dönüşte Cemil'in hayatında annesinin rolü; Kadriye'yi eş olarak seçiş sebepleri; amcanın seçtiği kızla neden evlenmek istemediği açıklanır. (18-19). Üçüncü geriye dönüş, -bunu geriye bakış şeklinde düşünebiliriz- (102-103): Jülyette aşık olduğunu fark eden Cemil, Kadriye'nin kendi hayatındaki yerinin muhasebesini yaparak, çocukluklarındaki müşterek hâturaları yeniden yaşar.

Dördüncü geriye dönüş, Zeyl'in kendisidir. (143-160) Bu, roman da ağırlığı olan geriye dönüştür. Vak'a zamanından iki yıl geçmiş olmasına rağmen yeniden vak'a zamanına dönülür. Okuyucu, Jülyet ve Cemil'in birbirlerinden ayrıldıktan sonra hayatlarını öğrenmiş olur. Böylelikle de, zihinlerde şekillenen: "Acaba on günlük beraberlikten sonra ikilinin hayatı hangi mecrâya doğru yol aldı?" sorusu karşılık bulur.

Zaman grafiğinde yaşanan olayları kümeleştirecek olursak : eserde,vak'a zamanı ile zaman grafiği arasında uyumlu bir birliktelik görülür. Romanda, Cemil'in çevre değişikliği sebebiyle, oldukça gerilimli bir akışla başlayan hadiseler, bir ara rahat bir tempo ile sürer; daha sonra, on gün gibi kısa bir zaman aralığında gittikçe artan bir tempo ile hız kazanır ve biter.

"Tam iki sene evvel tahsilimi bitirip Avrupa"dan döndüğüm zaman" ifâdesi, Cemil'in hatıra defterini tutmağa bağladığı zamana işaret eder. (6) "Vakit vakit alevlenen, vakit vakit yavaşlama edası gösteren mücadeleleri tam bir buçuk sene devam etti." (8) sözü ise, amca'nın Cemil'i evlendirmek istediği zamanı gösterir ki, bu noktada Cemil, İzmir'deki teyzesinin kızı Kadriye ile evlenip, Bursa'ya yerleşmeye karar verir, bu kararını gerçekleştirir. Cemil'in evliliği, Bursa'ya gidişi "bir kaç ay" "iki üç ay" işaretleriyle verilir. Bu durumda Cemil'in iki yıllık hayat grafiği anlatılmış olur.

II. Kümedeki olaylar: "Bursa'ya geldiğim hafta yeşilde bir ev tuttum." (10) ibaresi ve

devamı Cemil'in Bursa'ya yazın geldiğini belgeler. Bu durumda ikinci kümedeki olayların mekânı Bursa'dır. Yani I. kümedeki İstanbul'un yerini Bursa almış, mekân değişmiştir. "git gide kış basıyor" (16), "İstanbuldan ayrılalı hayli zaman oldu." (33), "bir haftadan beri fasılasız yağan kar" (40), "Artık yerde hemen hiç kar kalmadı." (48) "dün", "bugün", "birkaç gün" "dün akşam", "sabahki vak'a" "bu gece", "yarın", "ertesi gün" ifâdeleri zamanı yoğunlaştırmakla beraber, belirsizleştirir de. "Bir haftadır yağan karlar iki gündür gevşemeye başladı." (40), "Artık baharın yaklaşmasından korkmuyorum." (53) gibi mevsim bildiren sözler üzerinde düşünülürse, Cemil'in psikolojik bir gerilim içinde olduğu bu sebeple de bahardan kaçtığı dikkat çekmekte; fakat baharın gelişi ile ruhunda bir rahatlamanın varlığı sezilmektedir. Bu küme içinde yer alan küçük olaylar, Cemil'in hayatına girmek isteyen iki kadın; emekliye ayrılmak üzere olan mektep müdürünün, müdürlüğü ona teklif edişi; İstanbul'da iken emrinde çalışan bir memurun onu ilkmektep hocası olarak görünce selam vermeyişi, hizmetlisi Salih Efendi ile ilişkileri... olarak sıralanabilir ki, bunlar Cemil'in hayat grafiğinde önemli bir sekmeye sebep olmazlar. Ama Cemil'in bir kız çocuğunun olduğunu haber alışı ilgili grafikte bir sıçrama noktası oluşturur.

III. Kümede yer alan olaylar: "Bir haftadan beri başlayan bahar sıcaklarının bu en sessiz ve en yaza benzeyen günü" (82), Cemil'in hayat grafiğinde bir dönüm noktasıdır. Nitekim: "Fakat kim ne derse desin, ben, baharın ve muzaffer ve başı yukarı saltanatında, bir aşk acemisinin helecansız toyluğunu bulurum. Tabiatın bu mevsimi, aşkı tebessümle başlayıp tebessümle devam edecek zanneden bir yeni sevdalı gibidir. Nasıl ki gün olup bahar, çamurlarla karışan çiçekleri, sararan, cilasını kaybeden yaprakları ile meyve mevsimine istidad hazırlarsa, ilk aşk ta ızdıraplar hasretler, elem ve göz yaşları ile oyula oyula baş döndürücü bir derinlik ve zevke yaklaşmaz mı?

Geçtiğimiz yollar, lirik bir şiirin mısraları kadar belig ve zengin. Erişemeyeceğimiz bir güzel bulduğumuz efsane, esirî ve tayfî bir şaşaa ile zinetlediğimiz hülya, bu günden, şu içinden geçtiğimiz levhadan daha güzel olamaz. Güneş tedevvürlerle birbirinin içine girmiş uzak dağlar ve bir yeşillik ummanı." (82-83) ifâdesindeki bahar yorumu ve intibaları, okuyucuya, Cemil açısından bir gönül alâkasının başlangıcını sezdirirler. "Biz sadece elele bile tutuşmadan dağ bayır gezecek olan on günlük arkadaşız." (103) cümlesi ile Cemil ile Jülyette'nin birlikte geçirecekleri zaman sınırlandırılmış olur. Bu on gün romanda, en çok anlatılan bir zaman dilimidir, bu süre yoğunlaştırılarak, Cemil tarafından anlatılır. Ölçekleyelim: İlk gün: Cemil, Mudanya'ya vapurla gelecek olan gazeteci, âlim Jeolog Mm.

Jülyett Maurain'i karşılayıp, trenle Bursa'ya götürüp bir otele yerleştirir. Akşam yemeğinde birliktedirler. Ertesi gün şehirde dolaşılır; akşam çayında ve akşam yemeğinde beraberdirler. Sonra "bir kaç gün" (113) ifâdesi ile, on gününün ilk günlerine işaret edilirken, bu süre içinde muhitte olanlar, okul müdürü tarafından Cemil'e özetlenir (113) Bir ara, Cemil'in Mm. Maurain ile konuşurken zamanı bir jeolog gibi yorumlayışı, zamanı tasavvufî zamanla aynileştirir: "Fakat bir memleketin sınırlarının bozulması, yerini değiştirmesi, bir gün meselesidir. Karaların deniz, denizlerin kara olması gibi uzun zamanlar istemez."

Hilkat için zaman mefhumunun ne kıymeti var? Bizim binlerce senemiz onun bir saniyesi .. ... Her seyyarenin çocukluğu, gençliği, ihtiyarlığı ve ölümü var. Bir gün gelecek ki bir seyyah Roma, Viyana ve Nevyorku, bu gün bir arkeologun Ninvayı, Sidonu Menfisi aradığı gibi arıyacaktır. (93)

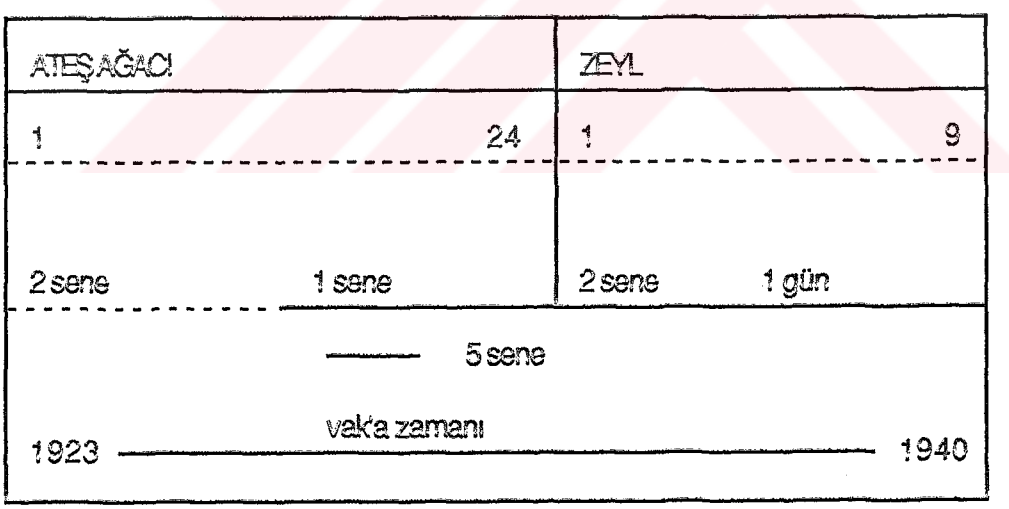
Zaman ölçümü saat 10 gibi daha kısa ve kesin birimlere dönüşmeye başlar. İkili Çongra'ya atlı bir gezinti yaparlar. Bu anda önemli bir zaman diliminin anlatıma girdiğini görürüz. Romanın sosyal yönü ile karşılaşılır: Bir köy ve köylüler Cemil'in dikkatlerinden gözlemlenerek anlatılır. Cemil bu geziden sonra Jülyett'e aşık olduğunu farkeder; ondan iki gün süreyle kaçar. Bu iki günü Jülyette psikolojik olarak yorumlamış, onu "günlerce" sıfatı ile nitelemiştir. Artık iki gün süreyle Mm. Maurain Uludağ ve diğer gezilere Cemil'siz gider. Cemil'in özlemi ve sabrı taşmıştır. Maurain ile yeniden buluşur. İkinci bir atlı gezinti yapılır. Bu gezi saat yedide İstanbul'a gidecek olan Maurain bu saati sekize ertelemesi ile gerçekleştirilmiştir. Mevsim bahar ve yollar çamur içinde, kaygan.. Mm.Maurain attan düşer. Akşam yemeğinde yine beraberdirler. (131) Yemek sonrası Jülyet İstanbul'a gitmek üzere yola çıkar. Gece yarısı, hasta olarak geri getirilir. "Saat bir", "Saat beş" "bu gecenin sabahı" bir aydınlığın bir beraberliği de birlikte getirdiği salı sabahı, Kadriye gelecek, Jülyette gidecek. İkili yaşanmayacak bir soyut zamana sahip olma kararı alırlar. Kadriye'nin geleceği haberi bu zamanı yaşanmadan yok eder. Mm. Jülyette Maurain'in gidişinden sonra zaman Cemil için önemini yitirir: "Geceyi tekrar görmek ister gibi dışarı bakıyorum; gerçi şu doğmak üzere olan günün de bir gecesi olacak; fakat bu geceden ve onu takip edecek sonsuz gecelerden bana ne? Mademki ömrümün tek ve hakikî gecesi bitti; isterse bundan sonra dünya, sabahı olmıyan bir gece ile devam etsin, yahut gecesi olmıyan bir günden ibaret olsun, benim için hepsi bir." (141) "Hiç olmazsa Bursa'da geçirdiğimiz uykusuz gecenin sabahı olmasaydı." (157) sözleri de Jülyette'de bu bu gecenin, Cemil'de olduğu gibi bir sabit fikir haline geldiğinin işaretidir. Bu zaman ve olayları romanın üçte ikisini

oluşturur: Yani 33 ara bölümden 24'nü.

IV.Küme : Bu kümede, Jülyette Cemil'den ayrıldıktan sonra geçen iki senenin Jülyette'in hayatındaki yeri anlatılırken, atlanmış zaman özelliği de kaybolur: bilinmezliğin bilinir hale geldiği anda, Cemil'in içinde bulunduğu aktüel zamanın iki günü ve halihazırdaki hayat grafiği kendisi tarafından dikkatlere sunulur. Jülyett'ein notlarının Cemil'e getirildiği gün ve notlar elinde iken, onları okumaya cesaret edemediği iki günde onun hakkında okuyucu yine onun vasıtası ile şunları öğrenir. O, görünüşte mutlu bir yuvanın erkeğidir. Gerçekte ise: "Kadriyecik beni kendisine aşık zanneder; böyle görünmiye söz verdim ne yapayım?" (114) cümlesinde de itiraf edildiği gibi onun, yalnızca rolünü iyi oynayan bir oyuncu olduğu ortaya çıkar.

İlgili iki seneyi Jülyet'in zaman grafiğinde takip edecek olursak, bu geriye dönüşte anlatıcıların vak'ayla ilgili münasebetleri açısından ele alındıkları görülür. Anlatıcılar, Max Amca ve Jülyette'dir. Jülyette'in Cemil'e olan aşkı ve çektiği acılar, ölümü atlanmış zaman iki sene içinde mütalea edilir.

Zaman grafiğinde cereyan eden olayların mekânı: I.Küme'de İstanbul, İzmir; II.Küme'de Bursa, Mudanya; III. Küme'de Bursa; IV. Küme'de İstanbul, Fransa, Cenubî Vilayet'lerdir.



Romanın Zaman Tablosu

III.3. MEKAN

GENİŞ MEKANLAR -ŞEHİRLER-

1. BURSA

2. MUDANYA

3. İSTANBUL

4. İZMİR

KAPALI MEKANLAR

1. BURSA'DA

a- Cemil'in Evi

b- Vali'nin Evi

c- İlkmektep

ç- Kitapçı

2. İSTANBUL'DA

a- Cemil'in Amcası'nın Evi -Babaevi-

b- Cemil'in İstanbul'a İkinci Gelişinde Oturduğu Evi

c- Bir Banka -Cemil'in İlk İşyeri-

ç- Bir Başka Banka -Cemil'in İstanbul'da İkinci İşyeri-

3. MUDANYA'DA

a- Vapur

b- Tren

4. İZMİR'DE

- Cemil'in Teyzesi'nin Evi

AÇIK MEKANLAR

1. BURSA'DA

a- Yeşil

b- Çekirge

c- Çongra

3. MUDANYA'DA

- Mudanya-Bursa Arasındaki Tren Yolculuğu -Ara Mekân-

TURİSTİK MEKANLAR VE YURT DIŞI

Gemlik-İskenderun-Toroslar-Marsilya-Cenup Vilayetleri-Fransa

İDEAL MEKAN

-Konya

VARSAYIM'DA YER ALAN MEKANLAR

Roma-Nevyork-Ninvana-Sidon-Mengfis

Ateş Ağacı romanı'nda hadiseler, Cemil'in Avrupa'dan İstanbul'a dönüşü ile başlar, İstanbul'dan Bursa'ya gidişi ile gelişir ve burada bitmiş görünür. Gerçek bitiş, Cemil'in Bursa'dan İstanbul'a dönüşünden iki yıl sonradır. Bu durumda romanın "olay örgüsü"nün şekillenmesinde rol oynayan asıl mekânlar, Bursa ve İstanbul olur. Mudanya ve İzmir, ikinci planda kalan ara mekân rolü oynarlar.

Mekânlar, anlatıcının bakış açısından, içinde bulunduğu haletiruhiyeye göre mana ve mahiyet kazanır. İzlenimci karakterli mekân anlatımlarında, tasvirden çok dış çevre vasıta kılınıp, kahramanın ruh hali verilmek istenir. İlgili mekânlar kahramanın Cemil'in durumuna bağlı olarak karmaşık, basit zıtlığıyla dikkatlere sunulur. Böylece de vak'a için gerekli atmosfer sağlanmış olur.

Yeşil, Çekirge, Çongra, Uludağ, Sedbaşı ve atlı gezinti mahalleri ile, romanda ağırlıklı bir yer işgâl eden Bursa, fonksiyonu ve olay örgüsünün şekillenmesinde ön planda yer alır.

Avrupa'yı ve İstanbul'u maddenin karmaşası içinde idrâk eden Cemil, basit, fakat manaya yönelik, aynı zamanda tarihî bir şehir olan Bursa'da bir süre yaşamak ister.

Avrupa ve İstanbul ile buralarda yaşadığı hayat Cemil'in "eski dünya"sını oluştururken Bursa ve Bursa'daki hayatı da onun "yeni dünyasıdır. "Yeni dünya"sında çok hızlı bir ruhî tekâmüle gittiğini farkeden Cemil, (16-17) "Gitgide kış basıyor.. Oturduğum yerden Bursanın hayatiyeti kaybolmuş yarım çemberini görüyorum. Bu gün hava rüzgârsız.. İri iri kar taneleri, adeta yırtılmış bir mektubun parçaları gibi ağır ve sessiz düşüyor. Kış uzasa çok uzasa.. baharı hiç istemiyorum. Zira içimde filizlenen öyle nüveler var ki, ben bunların ağır ağır olgunlaşması için, hiç olmassa tabiattan yardım bekliyor gibiyim. Hayır, bu kadar süratten korkuyorum. Her bir yanımdan fışkıran bu kudretli varlık ne de çabuk gelişip

büyüyor.. onları yazmak, söylemek te istemiyorum, beni önüne katıp götürmesinden korkuyorum.

İstanbuldan ayrılalı hayli zaman oldu. Fakat bu ayrılışın intibaını henüz kaybetmedim; etmek te istemediğim için onu arasıra, fersude ve yıpranmış kâğıtları çekmeceden çıkarır gibi, hafızamda zaman zaman uyandırıyorum. Yarı okunan yarı okunmıyan bu hatıralar silsilesini, kâh kâh uyandırışım, eski dünyam ile yeni dünyam arasında bir müvazene yapmak kaygusundan, kendimi bu günkü hayatımın seline büsbütün kaptırmamak endişesinden gelen hileli bir tedbir." (17) sözleri ile bu iki dünya arasında bir denge kurmağa çalıştığını itiraf eder.

Bursa, asıl vak'ayı oluşturan Mm. Maurain-Cemil alâkasının merkezi mekânı durumunda olmasına rağmen, Cemil'in ruhî tekamülünde bir ara mekân fonksiyonunu yüklenmiştir. Çünkü Cemil bu tekamülü, aşk, meslek ve evi vasıtasıyla gerçekleştirdikten sonra, yeniden İstanbul'a mürekkep-konforlu hayata, dönmüştür.

Bursa, bazı semtleri ve mevsimden mevsime değişen görünüşüyle tanıtılır. Romanın bildirisini yüklenmiş olan bu şehir, Cemil için bir çeşit *"tekke çilegâhı"* dır. Cemil, Hüsn'ü Aşk'taki "kimya" ya benzer bir şeyin arayışı içinde, mücadele hayatından kaçıp, ruhi tekâmülünü gerçekleştirmek için buraya gelmiştir: "Kaçtım, zira hem dinlenmem, hem de bir kayıbım var, onu bulmam için." (6)

Bursa'da olaylar, beş ayrı kapalı mekânda cereyan eder. Bu mekânları önem ve değer sırasına göre tanıtalım:

1. Cemil'in evi, Cemil'in bakış açısından : "Kış geldiğine ne kadar memnunum. Etrafımda gözümü alacak ne bir çiçek ne de bir yaprak var.

Bursa'ya ilk geldiğim hafta yeşilde bir ev tuttum. Fakat nedense bu semte ısınamadım ve gerek şehre, gerekse mektebime uzak olmasına rağmen Çeğirgeye geçtim. Sıva evleri, akar suları bol yeşilliği ile burası beni ne çabuk aldı. Hele Bursa Ovasına bakan şahnişinli odam geniş bir solukla kabarmış bir göğüs gibi evden ileri doğru şişkin ve dışarı.. bu şahnişin bir ortada, iki de yanlarda üç penceresi var. Ben bu üç camın ortasına bir sedir yerleştirdim; arkama gelen pencereyi de uşağım Salihe yapıştırttım ve rüzgârı büsbütün kesmek için büyük kilim perdeler taktırdım. Zaten odanın içindeki eşya, sayılabilecek kadar az. İki tahta iskemle, bir yazı masası, gene küçük bir masa-bunun üstünde traş takımım, fırçam, tarağım ve bir de küçük ayna vardı. -Tam karşıma gelen duvarda da, Salih'in

sonbaharda bahçeden topladığı nar hevengi asılı. Nihayet kapının yanında, odanın son eşyası Salihin üstünde otura otura bir hayli çökerttiği bavulum durur. Salih iskemlelere oturmayı saygısızlık adettiği için, bavulu kendi mevkiine daha uygun bularak daima onun üstünde oturur.

"Salih, odamın en sık ziyaretçisi." (10-11) cümleleriyle tanıtılıp, iç düzeni hakkında bilgi verilir. Bu ev, romanda, dekoru oluşturan eşyalarıyla anlatılan tek mekândır, denilebilir. Odanın dekoru, Cemil'in mizaç ve felsefesini gösterir. Çünkü o, başka türlü yaşamak için Bursa'ya gelmiştir: "... ben bir bakıma konfor ve ihtişamdan usandığım için buraya kaçtım." (12) demektedir. Cemil'in evinde eksik olan eşyalar, hizmetindeki Salih Efendi ile aralarında çıkan hoş bir tartışma sırasında, Salih Efendi'nin dikkatlerinden öğrenilirken; eşyaların basitliğini onun bile yadırgadığı görülür: "Ona yatak odamın bir karyola ve bir dolaptan ibaret olan eşyasını bir türlü beğendiremiyorum..

Beğim, kendine bir koltuk, bir de kilim al.. istersen ay başında aylığımı verme de sana Koza hanının ordan kullanılmış ucuz bir minder alıvereyim, üstüne de temiz yaygı çekeriz, olur biter..diyor" (11-12)

Alıntılarda da görüldüğü gibi, birinde Cemil'in, diğerinde de Salih Efendi'nin kaldığı iki odalı bu basit evde, eşya sayısı sınırlıdır. Bunların da belirli fonksiyonları vardır. Sedirin birkaç defâ anlatıma girmesi, ona özellikle dikkat edilmesi, anlamlıdır. Cemil için bir değer ifade eden sedir, romanın dünyasına bir figür olarak katılır. Jülyette ile başbaşa geçirilen bir gecede burası, genç kadının makamı olmuş; yaşanılmayacak bir soyut zamana sahip olma kararı bu sedirde alınmıştır. (135) Cemil'in evi, defteri ile başbaşa kaldığı mahrem bir yer olduğu gibi genç adam, Bursa'nın mevsim mevsim değişen çehresini, dış dünyayı, çoğu defa bu sedirden ve evinin penceresinden seyredip, psikolojik durumunu aksettirir bir tarzda izlenimci tablolar çizer. Çünkü Cemil'in değişen mevsimlerle birlikte ruhî dünyası da değişmeye uğramakta ve ben'in beklediği ruhî inkılâp çok çabuk gerçekleşmektedir.

Bursa'nın mevsim mevsim değişen manzarasını, peryodik olarak, Cemil'den öğreniriz. Cemil, sedirinde Bursa'nın profilini seyretmekte: odasının duvarını süsleyen, Salih Efendi'nin son baharda astığı nar hevenginden bir nar düşüp tanelerine ayrılır; bu küçük olay, Cemil'i felsefî düşüncelere yöneltir: "Bir haftadan beri fasılasız yağan karlar iki gündür gevşemeye başladı. Her buyruğunu bir itaatla karşıladığımız tabiat, şimdi de beyaz temiz kaftanını atarak çamurlanacak. Hatta bu beyaz lekesiz örtü, şimdiden yer yer yırtılmaya bile başladı. Maamafih hava gene soğuk. Gerçi yokuştan nazlı bir su şırıltısı geliyor, fakat

havanın yüksek rutubeti sivri bir çivi ucu gibi insana batıyor.

Bursa'nın profilini gören sedirimdeydim. Salih gelip gidip sobaya odun koyuyor. Bir seferinde kapıyı o kadar hızlı çekti ki, sarsıntı ile duvardan bir şey koparak yere düştü. Bunu evvela birçok yerleri çatlamış sıvalardan bir parça zannettim. Fakat dikkatle baktığım zaman duvardaki nar hevenginden bir tane koparak yere düşmüş ve üç parça olmuş olduğunu gördüm, hatta düşen narın taneleri ta sedirin önündeki halıya yuvarlanarak dağılmıştı.

Dışı birlik içi çokluk gösteren bu meyvenin manidar görünüşünde, ben her zaman dünyanın mahiyetile sıkı bir benzeyiş bulurum. (40) Bu düşüncelerin devamında o, Fisagor'un üç rakamının teslis kanunu hakkında yorumlar yapar. Bu yorumlarda, evin sade ve basitliğinin etkisi düşünülebilir.

Cemil'de felsefî düşüncelerin uyanmasında bir başka unsur da penceresinin önünü süsleyen dişbudak ağıcıdır. Bu ağaçdan iki dalın kırılışı sebebiyle yine o, felsefî yorumlara gider: "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.

Hadisat fırtınaları, insanları da bunlar gibi kâh sağa, kâh sola takib ediyor..." (73) bu sözlerde ve bu sözlerin devamında kendi durumunun bir yorumu sezilebilir.

O, bir kızı olduğu haberini Salih Efendi'den evinin önünde alır. Ve kapısının önünde her zaman Salih Efendi'nin oturduğu iskemlede oturur ve mistik bir an yaşar (66) Zaten Salih ona bir haber vereceği zaman onu sokak kapısının önünde karşılamaktadır.

Eve değer kazandıran en önemli hadiselerden biri de; yine Cemil, bir gece penceresinin önünde Bursa'nın yıkanışını seyrederken karşıdan yaklaşan tek gözlü bir otomobil görür. Bu an daha sonra, hem Cemil'de hem de Jülyette'de sabit fikir haline gelen birlikte geçirecekleri gecenin başlangıcı olur.

Sonuçta diyebilirz ki, Cemil'i anlatan bir anlatıcı durumundaki bu ilkel görünümlü mekân, Cemil'deki değişmenin gözlenmesi yönünde kullanılmıştır: Bir kış gecesinin dekoru içinde Cemil yine felsefî düşünceleriyle başbaşadır; uzak geçmişin insanı ile bugünün insanını karşılaştırmakta, evine duyduğu sempati ile, ruhundaki inkılâbın muhasebesini yapmaktadır: "Kırk asır evvelki insanla bu günkü insan yalnız zevahir bakımından müterekkidir. O, pösteki ile örtünürdü; bu palto ile ısınıyor. O tırnaklarını taşla keserdi, bu manikür yaptırıyor. .....

Hakkın var Salih, hakkın var.. Biz behanecu insanlarız, gözümüz var körüz, kulağımız

var sağırız, dilimiz var dilsiziz.

Salih, çömelmekten yorulmuş olacak ki şimdi nebâti, hayvanî hiç bir sese benzemiyen, yanan odunların seslerini dinler gibi başı önünde sobaya karşı bağdaş kurmuş oturuyor ve sükûtunda, istediği cevabı bulmuş gibi müsterih ve dalgın ateşe bakıyor.

Çoktan gün kararmış gece olmuş ta haberim yok.. Pencerenin çok yakınında olduğum için ancak defterimi görecek kadar ışık bulabiliyorum. Salih'in oturduğu köşe ise kapkaranlık. Odanın bütün eşyaları vüzuhunu kaybetmiş, yalnız bu karanlığı şimşekleyen, sobanın deliğinden dışarı doğru akan kırmızı alev.. Bu alev kilimin üstünde bir boydan bir boya oynak bir hat, bir sevda ilânı gibi hale hale, renkten renge giren seyyal, sekran bir çizgi çekiyor ve sönmesini parlayış sükutunu feryad takip ediyor. Sevdalı bir sesin inadı itaattan daha gerçek daha müsbet olduğu gibi, ateşteki feryad ve şekvadâ da sarhoş bir mutavaat, elez bir mestî vardır.

Artık defterimin satırlarını göremiyecek kadar ortalık kararmıştı. Salih bile karşımda, siluetten daha ifadesiz bir yığın haline inkilâb etti. Elim bir şeyler kaydediyor, fakat bu gün yazdıklarımı belki de yarın okuyamıyacağım. Lâkin bu da bir zevk. Zaten şu çatının altında herşeyde bir hoşluk duyuyorum. Ne iyi ettim de mürekkeb hayattan basite rücu ettim. Buraya kaçmam tıpkı, selin önüne bir kayaya tutunarak sahile çıkışına ve dinlenişine benziyor." (46-47) Cemil'in, evi ile bir uyum içinde olduğunu gösteren bu ifadelerin devamında okuyucu, asrî hayatın yaşandığı Avrupa ve İstanbul salonları ile Cemil'in evi ve Bursa'daki hayatının mukayesesi ile karşılaşır: "Dinlendin mi? Belki henüz, evet diyemiyeceğim; fakat ne Avrupada ne de amcamın Avrupaî salonlarında, bu basit ve sade hayat çevresi içinde bulunduğum keskin ve tabiî zevke raslamadım. Gülhanenin bir kapısından girip bir kapısından çıkan kimsenin bu kokudan dimağında kalan intiba, belki de gülhanede olan kimseninkinden daha canlıdır.

..... İşimin başına, muasır sosyetenin icabları arasına avdet etsem bile bu kokuyu unutamıyacağım." (46-47) Bu sözlerde dikkatimizi çeken bir başka nokta da, Cemil'in önceki satırlarda da ifade ettiğimiz gibi, Bursa'yı, ruhî tekamulü için bir ara mekân olarak seçmiş olmasıdır. İnkılâbını gerçekleştirdiği anda, İstanbul'a dönecektir.

Vali Rasim Bey'in Evi : Fizikî yönü değil de, içinde yaşanan asrî hayatın gösterildiği bu ev, insan manzarasıyla birlikte verilir. Ancak, aristokrat kesimde anlatım bulan aktüel zamanın yaşandığı *Bursa Valisi* Rasim Bey'in evi, Cemil'in İstanbul'daki amca evi ile

benzeşir. Bu benzeşme çizgisi Avrupa salonlarına kadar da uzar. Cemil, babasının arkadaşı Vali Rasim Bey'den hoşlandığı için, onun meclislerine de katılmaktan sıkılmaz; bu meclislerin özelliği Cemil'in dikkatlerinden takdim edilir. Bu takdim ediliş altı ayın intibalarını ihtiva eder: "onun meclislerinde, eski İstanbul'un sazlı, nükteli rind karakterine açık kalmış bir pencere vardır... Bu toplantıları, eski zevk âlemlerinden ayıran hususiyet, meclisin kadınlara açık olmasıdır." (22-23)

Bu meclislerde valinin yeğeni Şermin, Cemil'in yanından hiç ayrılmaz. Valinin eşi Cemil'e beğendirmek için İstanbul'un en tehlikeli kadınlarından olan akrabası Nermi'yi özel olarak Bursa'ya getirtir. Görülüyor ki; Cemil bu meclislerin insan manzarasında yer alan merkezdeki kişisidir. Kadınların Cemil'e karşı davranışlarında tespit edilebilen, renkli ve eğlenceli bir hayatın yaşandığı bu meclislerde ahlâkî bir çöküntü söz konusudur.

Bu mekânın fonksiyonu, Cemil'in sosyo-ekonomik seviyesine işaret etmesi, kadınlar tarafından algılanışını vermesi bakımından önemlidir. Aynı zamanda ilgili mekân, Cemil'in evi ile de mukayese edildiğinde, onun ne kadar ilkel bir evde yaşadığını göstermesi yolunda kullanılmıştır.

Öte yandan ilkmektep, otel ve kitapçı, bazı küçük hadiselerin sahnesi olan mekânlardır.

İlkmektep : Bu mekânın romanda önemli bir fonksiyonu olduğu söylenemez. Burası, Cemil'in tahsil seviyesine, sosyo-ekonomik düzeyine uygun düşmeyen basit bir işyeridir. Hatta onun buradaki görevi Mm. Maurain'in yaklaşımı ile anlamına kavuşur: "-Bu kadar tahsilden sonra bir ilkmektep muallimliği mi?" (90) Gerçekte Cemil'in seçtiği iç ve iş mekânı, onun denemek istediği hayat tarzına uygun düşmektedir. Bu mektep, müdürüyle değer kazanır. Müdür Cemil'i çok sevmekte, hatta yakında emekliye ayrılacağını söyleyerek, onu kendi yerine atamaya ikna etmeğe çalışmaktadır. Bu durumda Cemil'in mekteple ilgili bir problemi olmadığını göstermektedir.

Otel : Ara mekândır. Cemil-Jülyette alâkası burada içilen akşam çayları ve yine birlikte yenen akşam yemekleri ile gelişir. Mm. Maurain bu ötelde on gün kalır.

Kitapçı : Bu dükkan Cemil'in sık sık uğradığı sahibi İzzet Efendi ile sohbet edip tartıştığı bir yerdir ve Cemil için önemli bir mekândır. Cemil'in gözünde ihtiva ettiği kitaplarla ayrı bir değer taşır. Bu mekânda ağırbaşlı bir kütüphane edâsı vardır. (54) Bu elalındaki zengin kütüphane sebebiyle de o, İzzet Efendiye minnettardır.

İstanbul'daki kapalı mekânlardan *Cemil'in amcasının evi*, asrî hayatın yaşandığı bir mahal olarak geriye dönüşlerde kısaca anlatılır; bu anlatımda yine Cemil'in dikkatleri söz konusudur, değerlendirmenin bir yönü de yengesini ilgilendirir: "Ha bir köy hocası olmuşum, ha bir başvekil. Fakat asabi ve telaşlı görünerek, neticede salonuna canlı bir mevzu bulmuş olmak şetaretile zevkli. Halbuki ben bu salonların, bu salonların pespaye mevzularla ömürlerini harcayan zavallıların arasından kaçmak için biçare amcamı bu kadar üzdüm." (6)

Cemil'in İstanbul'a dönüşünden sonra oturduğu ev ve *İstanbul'daki işyeri olan bankalar* hakkında bilgi verilmemiştir. Yalnızca Cemil, ilgili evden; "Kızım Cihan etrafımda dolaşıyor." ibaresiyle söz eder.

Cemil'in hatıra defteri'nin Ateş Ağacı bölümünün son satırlarının Mudanya'da yazıldığını öğreniriz; ne var ki, Cemil'in kendi kendine verdiği "defterini bir daha açmama" kararı iki sene sonra İstanbul'da bozulur ve Maurain'in hatıra defterini de eklemek üzere yeniden açılır.

Mudanya'da Mm. Jülyette'yi karşılamaya giden Cemil, *rıhtımda bir yolcu vapurunun* alışıla gelmiş manzarasıyla karşılaşır; bu tabloyu insan manzarasıyla birlikte Cemil'in dikkatlerinden takip edelim: "İskeledeki kalabalık, benim gibi tek tük yolcu bekleyenler, çoktan beri yüzünü görmediğim deniz, geride bıraktığım levhanın üstüne, buhardan ince bir örtü çekti.

Vapur gelipte yanaşıncaya kadar sahilde dolaştım ve herkes yolcusunu almaya girdiği zaman ben de içeri girdim.

Vapur, İstanbul'dan benim kaçtığım şehirden sitemkâr bir selâm getirmiş gibi içime hafif bir heyecan verdi.

İstanbuldan bu gün kimse gelmemiş gibi içerisi tenha idi. Misafiri aramak için birinci sınıf yolcuların arasına girdim. Temiz giyinmiş iki erkek var. Belki bunlardan biridir, diyorum; fakat yanlarına gittiğim zaman fasih türkçe ile konuştuklarını duyuyorum. İlerde, orta yaşlı bir adam daha duruyor ve küpeşteye dayanmış sarışın genç bir kadınla gene aynı sırada, ağlıyan çocuğunu susturmaya uğraşan bir kadın daha, hepsi o kadar.

Orta yaşlı, kibar tavırlı adamın yanında konuşacak kimse olmadığı için milliyetini tayin etmek kabil değil. Maamafih aradığımın o olması en yakın bir ihtimal. Ancak memura sorduktan sonra kendimi tanıtmak hepsinden iyi diyor ve ıslak elini önlüğüne kurulayarak hızla geçen genç kamrota sesleniyorum.

Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi

- Bana baksana arkadaş.. Bu postada Müsyö Maurain isminde bir Fransız seyyah var mı?

Kamarot kayıbını bulmuş bir adam gibi sevinerek:

- Evet efendim.. Fakat Müsyö Moren değil Madam Moren" (83-84)

Cemil'in Mm. Maurain ile karşılaşması, hayatının önemli bir dönüm noktasını oluşturduğundan, vapurun, romanda bir değer ifade ettiği söylenebilir.

İlk karşılaşma ve tanışma mekânı olan vapurdan sonra, olayların antre mekânı Mudanya ile Bursa arası yolculukta *tren*, dar, kapalı ve seyr halinde bir kapalı mekân olarak, Cemil ile Mm.Maurain ilişkisinin kısa bir zamanda yoğunlaşmasına sebep olur. Mm.Maurain'in fizikî portresi bu mekânda dikkatlere sunulur.

Romanda asıl anlatılan tren güzergahıdır. Cemil'in dikkatlerinden, bu güzergâh, peysaj olarak tablolaştırılır. Bu anlatılışta Cemil'in psikolojik durumunun yansıtıldığı görülür. Çizilen peysaj, taşkın bir sevincin mutluluğun ifadesidir: "Yolun iki tarafındaki ağaçlar hep birden çiçeklenmiş, namütenahî bir gelin duvağı gibi kopmadan uzayıp gidiyor. Bir haftadan beri başlayan bahar sıcaklarının bu en sessiz ve en yaza benzeyen günü. Kabil olsa treni durdurup ineceğim denizde yüzer gibi, bu rengârenk otların üstüne yatıp, toprağın, çimen ve çayırın hususî, bakir kokusunu koklayacağım. Şeftali fidanlarının baharları o kadar diri, o kadar canlı ve teravetli ki, sarssam dökülmiyecek, kırsam kopmıyacak, ezilmeyecek gibi.. (82-83) Mudanya'ya gidişte çizilen bu peysaj, aynı zamanda birazdan, muhtevasına uygun bir olayın, bir aşk olayının başlıyacağını sezdirmektir.

Cemil'in alelacele karar verip, Kadriye ile evlendiği zaman dilimine yıldırım hızıyla giren İzmir, İstanbul ile Bursa'yı birbirine bağlayan bir ara mekân konumundadır; romanın itibarî dünyasına yalnızca, "görgüsüz bir vilayet" olarak girer. Bu şehirde yer alan Cemil'(in teyzesinin evi -Aynı zaman da Kadriye'nin babaevi- nin özelliklerinden söz edilmez. Önemli olan bu evdeki insan unsurudur. Cemil'in teyzesi, eniştesi ve teyze kızı Kadriye bu evde oturmaktadırlar. Kadriye evlendikten sonra da bir süre, kızını dünyaya getirinceye kadar, burada yaşamıştır.

Bursa'daki açık mekânlar tablosunda yer alan semtlerden *Yeşil*, Cemil'in Bursa'ya ilk geldiği hafta tuttuğu evin bulunduğu ve nedense sevip ısınamadığı bir semtir. (10) *Çekirge*, "gerek mektebe, gerekse şehre uzak olmasına rağmen" Cemil'i kendine çeken,

---

* "Giriş mekânı" anlamında.

bol yeşilliği ile tanıtılır. (10) *Uludağ*, yalnızca, Mm. Jülyette'in gezinti programında yer alan isimden ibaret bir mekân şeklinde geçer.

Sedbayı, Mektep Müdürünün evinin bulunduğu semttir. Bu semt küçük bir vak'aya sahne olur: Cemil, İstanbul'da mâiyyetinde çalışan bir memurun kendisini görmemezlikten gelişine, onun hesabına üzülür. Daha sonra da bu adamla valinin evinde karşılaşır. Memur, ondan özür diler. (29-30)

En çok anlatılan semt *Çongra*'dır. Burası, estetik bir mekân özelliği ile Cemil tarafından dikkatlere sunulurken, bu anlatışta onun psikolojik durumunun etkin olduğu görülür. Jülyette ile birlikte yapılan bir atlı gezinti sırasında Çongra'nın bir köyü insan manzarasıyla sergilenip, sakinlerinin şahsında köylünün ve köy çocuğunun özellikleri anlatılır. Bir köylü portresi, köy kahvecisinin basit bir davranışı ve iki küçük köylü çocuğu tablolaştırılır. (115-117) Bu köyde, rustaî dekorun tabiatlaşmış nüshası olan toprağını çapalayan adam ve köy çocukları Cemil'in ilgi alanını oluşturur; onlarla diyalog kurmayı dener. "Şehirli ve köylü davasını deşifre ederken, salim bir hüküm verebilmek için, köylünün sade ve basit ruhunda tazyik, zulüm, istismar, hakaret izleri aramak, göz önünde tutulacak ilk esaslar değil midir?" (117) şeklindeki ifadesi de onun köylüden yana olduğunu gösterir. Bu mahallin romandaki fonksiyonu, romanın sosyal yönünü gündeme getirmektir.

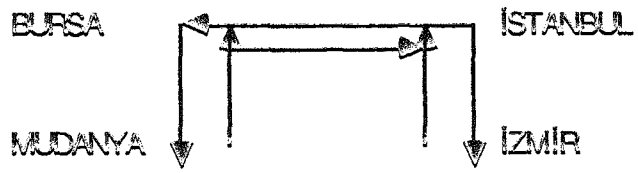
Gemlik, İskenderun, Toroslar, Marsilya, Cenub Vilayetleri; Fransa, Jülyette'nin gezi programında yer alan mekânlardır; bunlardan Fransa, genç kadının memleketi olduğundan gezisinin noktalandığı yer olacaktır. Ayrıca Cenubî Vilayetler, romanda iki defe anlatıma girer. İlki gezi programı dolayısıyladır. İkincisi ise, Jülyette bu vilayetlerin birinde hastalanıp ölmüştür. Vilayetin adındaki belirsizlik, vak'anın gerçekliğine biraz olsun gölge düşürmektedir.

Roma, Viyana, Nevyork ve *Ninvana, Sidon, Menfis* şeklinde sayılıp adları iki küme halinde verilen mekânlar: "Her seyyarenin çocukluğu, gençliği, ihtiyarlığı ve ölümü var. Bir gün gelecek ki bir seyyah Roma, Viyana ve Nevyorku, bu gün bir arkeologun Ninvayı, Sidonu, Menfisi aradığı gibi arıyacaktır." (93) cümlesinde de görüldüğü gibi, "Mekânların ölümünü ifâde eden bir varsayım" dolayısıyla romanın dünyasına Cemil vasıtasıyla girerler.

Romanın mekân tablosunda yer alan bir başka şehir de *Konya*'dır. Burası, Cemil'in kendi kendisiyle başbaşa kalabilmek için, "vakit vakit validen, sayısız dostlarından kaçıp nakletmek istediği tarihî şehirlerden biri" olarak yalnızca tasarılar dünyasında yer alan *"ütopik mekân"* niteliği ile anılır.

Ateş Ağacı romanında mekân unsuru kahramanın ruhî değişmesinin oluşması yolunda değerlendirilmiş; Bursa'nın mevsim mevsim tasvirlerinde, vak'ayı sezdirmek yolunda kullanılmıştır. Mekân moral gerçekliği ortaya korken, mekân unsuru böylece tecridi* bir özellik kazanmış olur.

Eserin mekân kategorisinde görüldüğü gibi, vak'anın akışı içinde muhit değiştirmeler var. Bu muhit değiştirmeler, romanın asıl kahramanı Cemil'in kaçış projesine uygundur. Bursa'nın şahsında, özellikle de Salih Efendi'nin ve köylülerin simgeleştirilen karakter yapılarında "taşra", bariz bir şekilde insanın özellikleriyle birlikte tanıtılır.



Cemil'in şehirler arası gidiş gelişlerini gösteren şema.

* "İtibarî mekân, harici âlemi aksettirme endişesiyle tanıtılıyor ve tasvir ediliyorsa "mimesis"e bağlı yapma ve yaratma tarzına uygun bir esere vücut veriliyor demektir. "Tecrit" esası çevresinde kaleme alınan metinlerde ise, mekâna ait hususiyetler, bir intibayı sezdirecek tarzda dikkatlere sunulur. Birincisinin resmini yapmak mümkündür, ikincisi ise, resim yerini minyatüre bırakır. "AKTAŞ, Doç.Dr.Şerif, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, s.125.

III.9. OLAY ÖRGÜSÜ

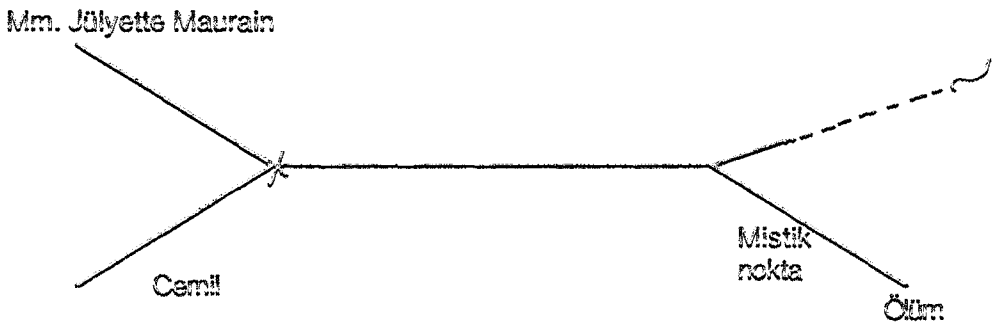
Ateş Ağacı romanın olay örgüsü, bir "ikili ilişki" çevresinde anlamını bulan hadeselerle şekillenir. Gazeteci Jeolog Jülyette Maurain - İlkokul Öğretmeni Cemil arasındaki ilişki gündeme gelmeden önce tezahür eden hadiseler, hep ilgili ilişkiye zemin hazırlar mahiyettedir: Cemil'in, İstanbul'un karmaşık hayatından kaçarak, Bursa'nın sade hayatına sığınması; Vali Rasim Bey'in meclislerine alınışı; bekâr sanıldığı için çevrenin onu evlendirme teşebbüsleri ve Vali'nin Cemil'i Mm. J. Maurain'e turist rehberi olarak görevlendirmesi, hep bu türden hadiselerdir.

Romanda asıl vak'a ile ilgili ilk metin halkasını 14. ara bölümde (I. Kısım (Ateş Ağacı) / 83) Cemil'in Mm. J. Maurain'i Mudanya'da karşılaması oluşturur. Cemil bir bay turist beklerken, yirmi altı yaşında güzel bir bayanla karşılaşır. Çok kısa bir süre içerisinde "turist-rehber ilişkisi" renk değiştirerek, gizli bir aşk alâkasına dönüşür. Romanın temel vak'asını da bu aşk meydana getirmektedir.

Bir gezi sırasında Mm. Maurain'in attan düşüşü ve kısa süren bir baygınlık anında Cemil'in kadını dudaklarından öpüşü, ikili arasındaki gizli aşkı gün ışığına çıkarır. Onların beraberlikleri kritik bir mahiyete bürünürken; Cemil'in eşi ve kızının Bursa'ya gelişlerini haber veren telgraf üzerine Mm., Bursa'dan hemen ayrılır. Ve Cemil, yeniden eski tekdüze hayatına döner.

Romanın asıl konusu da bu noktada anlatıma girmiş görünür. Aradan iki yıl geçmiştir. Ansızın çıka gelen bir yabancı, Mm.'ın Türkiye'den ayrıldıktan sonraki duygularını anlatan bir defteri Cemil'e verir. Defterde yazılanlara ek olarak yabancının verdiği bilgilere göre, Mm. J. Maurain, Cemil'e olan aşkı vasıtası ile ruhî inkılâbını tamamlamış ve sonra da hayattan göçmüştür.

Zaten önemli olan da, eserdeki tezin mahiyeti değil, bu tezin nasıl takdim edildiğidir. Romanda hakim çizgi Cemil'in gönül macerası gibi görünürse de, verilmek istenen, Hıristiyan bir kadının Müslüman bir erkeğe duyduğu aşk vasıtasıyla mistik bir noktaya ulaşmasıdır. İkilinin çizgileri başlangıçta çakışır görünür. Fakat Mm.'ın Bursa'dan ayrılışı ile birlikte çizgiler paralel duruma geçer; ve hemen akabinde Cemil'in çizgisi silikleşir; hatta görünmez hale gelir; Mm.'ınki bir süre belirginliğini koruyarak ileriye doğru uzanır ve mistik noktaya ulaştıktan sonra, ölüm hadisesi ile kaybolur. (bkz. Şema)



Şema

III.10 ŞAHIS KADROSU

Mekân tablosundan anlaşıldığı üzere, romanın birinci derecedeki kahramanı Cemil, eser boyunca beş çevre içinde görünür. Bunlar: Avrupa, İstanbul, İzmir, Mudanya, Bursa'dır. Roman, hatıra defteri tekniği ile yazıldığı için, bu çevreleri kuran ikinci ve üçüncü derecedeki kişiler ve dekoratif şahıslar ile kimi kavramlar, genelde Cemil'in bakış açısından görülmüş; onun hayatında oynadıkları role göre değerlendirilmişlerdir. Bu nedenle de, incelemede, şahıs ve çevre münasebetlerine, romanın ana fikri olan "ruhun tekamülü için mürekkebden basite rucû etmek gerektiği"ne bağlı olarak birinci derecede yer verilecektir.

CEMİL

1. İstanbul ve İzmir Çevresi

Cemil'in çocukluktan bu yana içinde bulunduğu İstanbul çevresi, romanda, "karşı güç" ya da "yönlendici çevre" olarak düşünülebilir. Çünkü bu çevre onda gelişen kişiliğe ters düşmektedir. Buna rağmen romanda hayatının anlatılmağa başlandığı zaman dilimine kadar onu yönlendiren bu çevre olmuştur. İstanbul çevresi aynı zamanda onun aile çevresidir de.

Eserde, Cemil'in çocukluk ve ilk gençlik yılları Kadriye ile ilgili müşterek bir çocukluk hâtırası ve birkaç ana çizginin dışında müphem bırakılmıştır. Yalnızca şimdiki zaman durumuna birlikte oturduğu amcası, yengesi ve çevresi dolayısıyla kısaca temas edilmiş, aile muhiti bir iki kalın çizgi ile özetlenmiştir.

Cemil'in de mensubu olduğu aristokrat çevrenin insanları tanıtılırken bu çevre insanının, "muhiti tezahürlerine takılıp, zuhurata tekaddüm eden manadan habersiz" (4) ve , "... doğumla ölüm arasındaki kısacık ömrü, süflî ve cüzî kıymetlere bağışlayan insanlar oluşları (7); zamanlarını, "Salonların, bu pespaye mevzularla ömürlerini harcayan zavallılar" (6) diye değerlendirilişi, Cemil'in bu çevreyi, karşısına aldığını göstermektedir.

Cemil, İstanbul çevresinde, özellikle de aile içinde, sürekli amcası tarafından yönlendirilen biri durumundadır. Bu çevre ona "Sen de bizim aynı kalıplı ve kısır dünyamızda yaşa" der gibidir. Bu durum: "Lâkin amcamın emellerine karşı koymak yorgunluğu, beni kendi seciyeme uygun bulduğum hayat yolunu tutmama mani oluyordu. Mütemâdî bir müdafaadan, kendi his, hars ve ruh şartlarıma uygun gelecek mesleğe taarruz ve ele geçirmeğe fırsat bulamıyordum." (7) sözleriyle anlatılırken, Cemil'in şimdiki

durumuna kadar geçen süre içinde onun hayatına hep amcasının tasarruf ettiği görülür. Çünkü Amca Şevket Bey, onun ailesini temsil etmektedir. Babasını üç, annesini de on iki yaşında kaybeden Cemil, hiç evlâdı olmayan amcasına mal olmuştur. Bunun için de: "terbiyesine, kültürüne hırsla alâkadar olarak yetiştirdiği yeğeninden idealini tahakkuk ettirecek bir istikbâl beklemek, pek tabiî hakkı idi." (4) "Can oğullarının tek evlâdı Cemil'in "şimdilik" ve ilerdeki mesleğini, evleneceği kadını da amcası seçmek durumunda idi. Cemil bu noktada "yaşamak" kavramı üzerinde düşünür: "Görüyordum ki yaşamak ne bankadan evine gidip gelmek, ne şeflikten müdürlüğe sıçramak, ne salonların, kadınların gözbebeği olmak ne de bir zenginin kızı ile evlenmekti." (8) yorumunu yaptıktan sonra, kendi hayatına kendisi tasarruf edip, başkalarını devreden çıkarma ve çatışma halinde olduğu muhitini değiştirme kararını alır. Bu tavır onun kişilikli -amorphes- biri olduğunu gösterir.

Amca Şevket Bey

"Cah harisi" bir tip olan Şevket Bey, yeğeni Cemil'in ifâdesi ile, "Oldukça hodbin ve tamamen mekanik bir adam olmasına rağmen, Cemil'i yetiştirmek için, kabiliyetlerinin, istidatının çevresini aşan hususî bir seciye ile hareket etmişti. Cemil onun için hem tek evlâd, hem tek akraba hem de üstünde durduğu tek ciddî mevzu idi. Bu çok zengin adam, gençliğini, servetinin verdiği rahatlıkla çalışmadan geçirmiş, gezmiş, eğlenmiş ve tabiatile bu varlık onu, büyük ve yüksek mevkilerin riyaset zevkinden, câh ve idarî ihtiraslardan müstağni kılmıştı. Fakat onun para ile tatmin olmayan haris tab'ı, gençlik senelerinin zevkleri tüketindikçe, bu istiğnayı, bir mahrumiyet şekline kalbetti. O ki âmir olarak onbeş yirmi kişinin önündeden geçmek gururunu, kasasındaki para istiflerinin cansiz iltifatına tercih eder, hele siyasî mücadelelerinin en ham ve sade örneklerinden bile en derin bir haz temettü bulurdu. İşte artık bizzat tahakkuk ettirmesine imkân bulamadığı bu hayata (Cemil'i) itip şeref hissesine ortak olmak sureti ile avurmak istiyordu." (5-7) Bu içten çok dış kabuğu, şekli gören bir hazcı-hedonist- fikrî mesaiden çok eğlenceyi, gösterişi seven, siklotim mizaç ve aynı zamanda ihtiraslı -possioned- tip, Cemil'i, politik hayatta sivrilebilmesi için zengin bir gazetecinin kızı ile de evlendirmek istemiştir. Romandaki, fonksiyonu hem "yönlendirici" hem de "karşı güç" olan Amca, yeğeninin "kendi hayatına kendisinin tasarruf etmesi" kararını alınca da birden kabalaşıp, öfkelenerek onu: "akılsız, nankör, hain, düşüncesiz ve budala" sıfatları ile tavsif etmiştir. Gerçekte Amca, Cemil'in

bakış açısından değerlendirilecek olursa, Cemil'e karşı davranışında, aldığı kararlarda, haklıdır. Ne var ki, onun vak'a içindeki pozisyonu, yeğeni ile çatışma halinde olmasıdır. Bu çatışma sebebiyle Cemil, "kaçış psikosu" içinde; muhit değiştirme gereği duyar. Ve böylece de asıl vak'a tezahür eder.

Amcasının, "İçtimaî tasnifin fantezi kolu" olan Cemil'in İstanbul'daki muhitine uygun bir kızı Cemil'e eş olarak seçmesi üzerine Cemil Kadriye ile evlenme kararı alır. Bu kararını uygulamak için de, İzmir'e gidip, ailesi ile birlikte oturan teyzesinin kızı Kadriye'yi ister. Hayatının bu aşamısında Cemil'in kadın anlayışı ile karşılaşırız. Onun kadın anlayışında ölçü annesidir. Bu sebeple, yenge ve teyzesinin portrelerini annesi ile birlikte tanıtacağız.

Yenge, Anne, Teyze

Yenge, yaşadıkları muhit gereği, bazı yönlerden eşi Şevket Bey ile benzeşir. Fakat bir salon kadını olarak ondan ayrılan yönleri vardır. Amca, Cemil'in, kendi çizdiği hayat çizigisinden ani bir kararla çıkması üzerine, "bihakkın hiddet"lenir. Fakat yenge, işin alayındadır: "Zira onu, kendi eğlencelerinden, kaprislerinden başka hiç bir şey alâkalandırmaz." (6) Aslında Cemil hayatında "anne" durumunda olan bu kadını sever de. Yengesini, annesi ile mukayeseli olarak şu cümlelerle tanıtır: "Nitekim yengem fena bir kadın olmamakla beraber, o benim zekâ, kemâl, bilgi ve irfan numunesi olan annemle ölçülemiyecek kadar hiçti. İkisinin arasındaki fark, güneşin zeytin yağ kandiline olan nisbeti kadar hudutsuzdu." (18) Cemil'in tanıtmalarından bu yengenin, aşırı gösteriş meraklısı, eğlenceyi seven-ostentation ve sikloţüm- bir tip olduğunu öğreniyoruz.

Cemil, yengesini değerlendirip, annesi ile aralarındaki farkı gösterirken, idealindeki kadın portresini de verir: "Ben etiyle yaşayan bir kadınla değil, içile yaşayan bir kadınla evlenebilirim. Fakat bu yüksek kadın tipi, bizim muhitimize sokulamıyor, onu daha doğrusu içimde, evlenmeğe tekaddüm eden derin zevkler, annemin kemâli dünyasına doğru kanat açan mukavemet edilmez istekler uyanmıştı. İşte bu yüzdendir ki bir müddetten beri mürekkebten basite rücu etmek isteyen iç kuvvetlerim şahlanıyor ve amcamın etrafımı muhasara ettirdiği kadınlara şiddetle karşı koyuyordum. Fakat ne de olsa zaif bir anımda onlardan bir tanesinin öksesine yakalanabilirdim. İşte bu yüzdendir ki, sene mezuniyetimi sebep göstererek bir hafta için sessizce İzmir'e, teyzemin yanına gidiverdim." (18)

Sözlerin devamında okuyucu Cemil'in idealindeki kadın tipinin annesi olduğunu

teyze-anne mukayesesinden çıkarır. Ne var ki: "Deniz ortasındaki bir adanın içinde tatlı su çıkıyor, denizin tuzlu suyu ile karışmıyor ve bu iki su birbirinin tasına geçmiyor. İki ayrı manadan kimsenin de aralarında öyle aşılmaz bir berzah vardır ki ne kadar yaklaşsalar birleşemez, ne kadar söyleşseler anlaşamazlar.

Sen tiraşide, mutena bir kadehsin; fakat boş, bomboş bir kadeh..Ben, yanan ve kuruyan dudaklarımı bu boş kadehle avutacak adam değilim. Sen hilkât şaheserlerinin en sanatkârane düzülmüş bir örneğisin; fakat ben bir sanemin yalnız gözlerimin ihtiyacını doyuran sanat kıymetile kanacak adam değilim." ifadesinden de anlaşıldığı üzere Kadriye'de onun ideallerindeki kadın tipi değildir. Ama, "Annem, hiç bir ifade kudretile vasfedilemeyicek olan bu büyük kadın.. ona, bir çocuk gibi, bir kardeş, bir arkadaş, bir dost, bir mabud gibi müsehharım..

Bu izdivaca amcam şiddetle mani olmak isteyecek, yengem kıyameti koparacak, eş dost şaşırıp kalacakmış.. bana ne? Annem istemiş, onun dudaklarından böyle bir temennî çıkmış ya.. daha ne isterim." (19) sözleri Cemil'in bu izdivaca karar vermesinin kökenindeki sebebi açıklar.

Cemil, romanın üçüncü ara bölümünde bir defâya mahsus olmak üzere teyzesinden, annesi ile mukayeseli olarak söz eder: "Teyzemle, annem, dünyada en birbirine benzemiyen iki kardeştir. Biri ne kadar derin, baş döndürücü bir vüsat ise, öteki o kadar mahdud, silik, dümdüzdür. Bildim bileli, basit bir memur olan kocası ve tek kızı ile vilâyet, vilâyet dolaşır durur. Beni hiç beklemedikleri bir zamanda karşılarında görmek, onları şiddetle müteheyyir etti ve ben hemen o gece, bu hayret fırtınasının esişi devam etmekte iken eniştemi bir köşeye çekerek :

- Kızını bana verir misin dedim." (18) Bu cümleler aynı zamanda Kadriye'nin ailesi hakında da, okuyucuya bilgi vermektedir.

Enişte Şevket Bey

Cemil'in Kadriye'yi istemesi üzerine Şevket Bey'in "-Oğlum benim kızım görgüsüz bir vilayet çocuğudur. Gerçi rahmetli annen, daha Kadriye ufacıkken böyle bir arzuda bulunurmuş, ama ben hiç münasip görmem. Sen münevver bir gençsin; kendi dengini alsan daha iyi edersin." (19) uyarısı onun şöhret, servet, meslek düşkünü biri olmadığını samimi-sincere-ve şahsiyetli-amorphes- bir tip olduğunu gösterir.

KADRİYE

Cemil'in "Teyzemin kızı Kadriye, çocukluk arkadaşım Kadriye, nişanlım, karım ve nihayet çocuğumun anası Kadriye..." (104) dediği romanda, "alıcı"* rolünde olan masum-innocent- bir genç kız ve kadın tipidir. Cemil'in, muhiti ve amcasıyla çatışmasından Kadriye alıcı çıkmış, genç adam sosyal ve ekonomik statüsüne denk düşen bir kızla değil de Kadriye ile evlenmiştir. Bu evliliğin birtakım zahiri sebeplerini açıklayan Cemil, sonunda, asıl sebebi: "Biz insanlar, evvelden çizilmiş bir yolun yolcusuyuz; hangi istikamete sevkedilmişsek onun dışına çıkmamız muhal." (105) cümlesi ile alınyazısına bağlayarak kaderci-fatalist- bir tavır almıştır.

"Hüzne mütemayil" olan mizacı ile genç kadın, eşine, "müşkül zamanlarında yardım edecek bir parçacık kuvvet ve iradeye sahip olsa"(104) idi, belki de Cemil'in aradığı top'un, yani aşkın objesi olacaktı. Oysaki o, Cemil'in nazarında, güzelliği ve safiyetine rağmen kocasını tatmin etmeyen, ruhunu doyurmayan bir kadındır. Cemil, Kadriye'nin eksik yanını şu yaldızlı sözler arkasında gizleyerek verir: "Kadınlığında beni dört başı mamur bir sevgi ile kavrayan, anlayan ve cevab veren şümullü ve şuurlu alâkayı bulamadığım için mi? Niçin onun fazilet ve meziyet cephesi bana yetmiyor? Kadriye o kadınlardandır ki, mevsimin ilk serin rüzgârlarıyla yaprakları kavrulan, kuruyan nebatlara benszerler; ben ise tabiatın hoş nahoş bütün cilvelerine karşıkoyan, her mevsimde hayatdar bir ağacın gölgesinde yaşamak istiyorum; ki her el uzatışımda, bana yeşil ve taze bir dal versin....

Şu muhakkak ki, bin bir elyaftan örülmüş bir şebeke mahiyetinde olan kadın evsafından, Kadriye de ancak bir iki tel mevcud.. O, ateşli sırlı mütelevvin ve alıcı kadın tipinin mukallidi bile olamaz; zekâ, irade, kudret ve aşka asla bir remz teşkil edemez. Mevsimlerin en güzeli olan bahar, yazık ki, on iki ayın en ibtidâî devresidir. Çiçeklidir, kokuludur, süslü ve şaşaalıdır; fakat olgun ve oldurucu değildir. Kadriye'nin göz kamaştıran güzelliğinde de, bahar mevsiminin ihtişamı gizli..halbuki ben onda dört mevsimin birbirine

---

* "Alıcı" : Vak'anın neticesinde, her zaman, birinci derecedeki kahraman, asıl kahraman kârlı çıkmaz, endişe duymaz. Tesadüfen de olsa bu netice başkalarının işine yarar, sebep olan arzulanan veya endişe duyulan nesneden başkaları da müteessir olur. Asıl kahraman kendisi için olduğu kadar, başkaları için de endişe duyabilir. Vak'a zincirine böyle bir alâkayla bağlanan şahısları bu grup dahilinde ele almak gerekir." AKTAŞ, Doç.Dr.Şerif: Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, 136.

zıt. birbirinin hasiyetini nakszeden tenevvüünden bulmayı ne kadar, ne kadar istedim." (51) Öte yandan da Cemil Kadriye'nin kendisi için ifâde ettiği mana ve değeri de vurgular: "Kadriye, benim müşfik dostum, arkadaşım." Okuyucu; Kardiye'nin Cemil'e yazdığı dört sahifelik bir metubun intibaları Cemil tarafından dikkatlere sunulurken, Kadriye'nin bir başka yönünü öğrenir, bu onun, "edebiyat yapmak isteyen santimantal cümleler" söz grubunda dile getirilen-sensitive-duygulu yönüdür.

O'nun fizikî portresi, Cemil'in kendisine evlenme teklif ettiği anda yine Cemil'in dikkatlerinden ruhî yönüyle birlikte anlatılır: "Ben şimdi bu hayret baskını altında büsbütün masumlaşan, çocuklaşan şu kızı, hemen ilk defa alıcı gözü ile seyrediyorum: Ufak taptaze bir yüzü keskin bir tezadla büsbütün ağartan simsiyah kaşlar... ağız küçük ve güzel, fakat hemen hiç bir mana ile kudretlenmemiş. Esasen çok güzel denilebilen bu çehrenin tek kusuru, bir bebek şahyisetsizliği. Maamafih harikulâde güzel olan gözlerinde öyle temiz ve duru bir ifâde var ki, insan gayri ihtiyarî "bu bana yeter." dedirtiyor. Bilhassa aralarından kaçtığım kadın karikatürlerine bakınca, bu nefis bir sanat eseri." (21)

Ne var ki, her şeyi kabul eden bir tavır içerisindeki bu masum-innocent-tip, Cemil'in Bursa dönüşü İstanbul'a yerleşmelerinden sonra değişir.

Amcada yengede artık onu sevmektedirler. Çünkü: "Çocuğuna iyi bakan, evini iyi idare eden, nezaketi ve sokulganlığı ile muhitine hulûl ve intibak eden bir gelin sevilmez mi?" (144)

Cihan (çocuk)

Romanın "Zeyl" bölümünde babasından yazı yazmak için kalem isteyen çocuk, ilgili davranışı ile ilk defa fiilen ortaya çıkmış olur. İki defâ da vak'anın seyri içinde görünen Cemil'in kızı Cihan'ın bu görünüşleri Cemil'in muhayyilesinde gerçekleşir. Bunlardan ilki Cemil'in, çocuğun doğum haberini alması üzerine, kendince "mistik hal" olarak yorumlanan görüntüdür. Çocuk annesi ile birlikte görüntülenir: "Gözümün önünde bir telgraf değil, solgun, zambak yüzlü genç bir lohusanın, çocuğunun üstüne kapanan başı vardı. Halbuki ben bu başı kaldırıp o yeni doğmuş başı görmek istiyordum. Çocuğumu, çocuğumun taze yüzünü görmek için yalvardıkça, lohusanın başı büsbütün eğiliyor ve kızımın yüzünü büsbütün kapatıyordu. Yaklaştım: bu birbirine kaynaşmış iki güzel başa yaklaştım. ve tıpkı gene lohusa gibi ben de küçüğün üstüne eğildim: o kadar ki başım lohusanın başına

değdi. Anlaşılan çocuğumu görmem için evvelâ başımın, karımın başı ile birleşmesi lâzımdı.

İşte ancak o ittisal anında çocuğumu, büyük ve esrarlı âlemlerin bu küçük yolcusunu görebildim." (66-67)

İkincisi ise Mm.Jülyette ile Cemil'in konuştukları bir anda görünür: "Çocuğumun yüzünü görmediğim halde bana herkesten yakın olan kızım. .. Küçük, yumuk bir el yüzümde dolaşıyor, saçlarımı karıştırıyor, beni kendine çekiyor.. Onu sevmek, okşamak, yahut da itip ağlatmak lâzım." (104)

Cemil'in doğumundan önce adını Ayşe koymak istediği bu çocuğun romandaki fonksiyonları: eşleri birbirlerine bağlayan en güçlü bir bağ oluşu; ve babanın onu imagination yolu ile görüntülemesi neticesi karakterine açıklık kazandırmasıdır. Cemil'in spritüalist tavrı ve işlek muhayyilesi O'nun imaginatif bir tip oluşunu kanıtlamaktadır.

Cemil dış dünya ile yoğun bir bağlantı içerisinde iken birdenbire iç dünyasına kapanarak, dışla bağlarını koparır. Bu durumu biz, "Şimdiki zamanı dondurup bir başka zamanda yaşama" diye yorumlayabiliriz. İlgili durum da Cemil'in karakterinde bir başka özelliktir.

2. Bursa Çevresi

Cemil'in hayatında yönlendirici bir mekân olan Bursa'yı değerlendirişini, onun şu sözlerinden takip edebiliyoruz: "Şu karşımda serili yatan Bursa ovasına bakmak, geçmişin fersiz ve zevksiz günlerine baş çevirmekten daha hoş.

Bana bu vilayette iş verdikleri ne iyi oldu; tarihî şehirlerle aramda bir akrabalık hissederim ve tıpkı görmüş geçirmiş kimselere karşı beslenen saygıdan duyarım. Esasen mazinin dolgun senelerini beraberinde sürükleyen her şeyde az çok bir temayüz yok mudur. " (27) Aynı zamanda bu sözlerinden Cemil'in tarihe tutkunluğu, geçmişi hâle taşıyan şeylere saygısı sebebiyle, Yazarın "sözünü emanet ettiği kişi" olduğu sonucunu da çıkarabiliriz. Zaten roman boyunca Yazar, duygu ve düşünceleriyle bu merkezî kahramanın yanında yer alır.

"Ne iyi ettim de mürekkeb hayattan basite rucü ettim." (47) şeklindeki tasvip cümlesi, onun Bursa'daki hayatının genel vasfını özetlerken; vakit vakit bu çevrenin de, Cemil'in, sürekli değişiklik arayan, tatmin olmayan ruhunda yeniden bir kaçış arzusu uyandırdığı gözlenir. Ondaki bu "kaçış psikolojisi" kendi kendisiyle başbaşa kalmak işleyişi ile ilgilidir.

Ne var ki, "... hele o müdür, asıl belimi büken bu adam işte. Bazan niyetimi karar haline sokayım diyorum, fakat mektebe gidipte, onu, korkulu rüya görerek başını anasının göğsüne saklayan bir çocuk gibi mahzun mahzun beni bekler bulunca "bu adamı nasıl bırakacağım diyorum. Fakat vali, onun bana bağlılığı bir kriz halinde. "Oğlum Cemil, sen güzel bir bestenin nakaratı gibisin dilimden düşmüyorsun vesselam.." diyen sesini, ben de bu nakarat gibi sık sık tekrar edip duruyorum." (48) ibaresinde de görüldüğü gibi, Cemil'i Bursa'ya bağlayan dostları vardır.

Muhit değiştirmenin kökeninde yatan gerçek Cemil tarafından "motivation" (sebebilik) yolu ile açıklanır: "Eğelenceden, zevkten, gençlik ihtiraslarından işba haline gelmiş, kanıksamış bir kimse, bunlardan üstün bir zevk âlemi bulamayınca, muhtelif his buhranlarına çığır açan bir kesele düşüyor ve ruhî teşevvüşlerinin cezr ve meddine avare bir çöp gibi çalkalanıp duruyor." (4) ifadesindeki psikolojiye sahip insan, muhit değiştiriyor. Cemil eser boyunca hep bu türden iç konuşma ve tahlil tarzında derin ruh çözümlemelerine, felsefî ve sosyolojik tenkitlere girişir. Böylece de kendisini ve çevresindekileri anlatır. Bu tavrı onun "supearieur intellectual" bir tip olduğunu belgeler.

"Sırtındaki elbisesini gereğinde bir talebeye, bir köylüye veren, herkese iyilik yapmak arzusu ile dolu olan Cemil'i Bursa'da tahrirat kâtibi istisnâ olmak üzere herkes sever. Cemil iyiliğe kötülükle karşılık veren bu insana yalnızca acır ve güneşin onda siyah renkte görünmek istediğine inanır. Yine, İstanbul'da maiyetinde çalışan bir memurun kerdisine selam vermemesine üzülmez." (29-30) "Vilâyetin en büyük memuru benimle, mektebin müdürü benimle, kitapçı, talebe, hademe benimle.. herkesi çok sevdiğim için mi nedir. herkeste de bana sonsuz bir sevgi ve alâka var." (31) tespiti de onun sıcakkanlı-extraverti-bir tip olduğunu gösterir.

Mm. Maurain'in karşısında ise-passiones-sevdâlı bir kimliğe bürünür. Mm. Jülyette'e bağlandığını hisseden Cemil'in bir anlık "iç konuşma" sından onun bir başka yönünü tanırız: "Ben vakit vakit indifalar yapan bir yanardağım." (108) Nitekim amcasına karşı çıkıp, hayatını kendi tasarrufu altına aldığı anda, onun kimi zaman aksiyonu seven hareketli, fevrî davranışları sebebiyle öfkeli-extravert- bir tip olduğuna işaret eder.

"Salonların paylaşamadıkları ben, her girdiğim yere anlarla dolup boşalan bir çiçek bahçesi evsafı veriyordum." (17-18) diyen Cemil'e muhit değiştirme kararını aldırtan asıl sebep bir inancın arkasından koşuşudur. Bu inanç içinde yer alan figürü, Bursa çevresinde yer alan şahıslarla birlikte anlatmayı uygun bulduk.

TOP

Vak'anın akışı içinde "cilalı top" motifinin Mm. Jülyette Maurain ile yakın ilişkisi vardır. Kimi zaman aşkın kendisiyle, kimi zaman Jülyette'le, kimi zaman da Cemil'le aynileşen bu masalımsı figürü, Cemel'in cümlelerinden takip edelim: "Güya ki ruhlar vücud elbisesi giymeden evvel, herbirinin eline cilalı, gönül alıcı birer top verilmiş. Sonra bu topları veren, onları birden bire ellerinden koparak fırlatıp atmış ve: Haydi arayın bulun demiş. Her ruh bir görüp bir kaybettiği o güzel şeyin telaşı ile yola düşünce kendini dünyada bulmuş. Fakat dünyada topu unutturacak neler neler var.. amcamın oynadığı kumardan, yengemin takıp takıştırdığı mücevherler, giyip salındığı ipek elbiselere kadar her şey, her şey dünyada. ... İnsandan beklenen, dünyaya, kaybettiği topunu aramağa geldiğini unutmamaktır. -İşte amcama bahsettiğim kayıbım.-" (29) Bu sözlerin devamında: "Bu demir asâ demir çubuk, gezip arayıp buldukları da kendilerinden başka bir şey değil ki." yargısındaki masalımsı anlatım, onun kendisini bir masal kahramanı olarak algıladığını göstermektedir. O, topunu bulma umuduyla muhit değiştirmiş, Jülyette'i yolcu ettikten sonra topunu bulduğuna kanaat getirmiştir: "Eğer şu aziz vücude, topumu bulmadan evvel tesadüf etseydim, benim için o da kayıplar sırasına geçmiş olacaktı; halbuki arasımızdaki mesafe genişledikçe o bana daha yaklaşıyor. Topuma bakıyorum, o da bana bakıyor ve diyor ki:

Ben ki aşkın kendiyim bir renkte, bir kararda kalmıyan tezahürümden gam yeme. Kaybolan da benim, bulan da ben. Bil ki aşk için uzaklık ve yakınlık yoktur: zaman ve mesafe, bunlar ibtidaî ölçülerdir.

Zevk te benim, ıztırab ta ben.. bulut ta benim güneş te ben: gören de ben görülen de ben. Ben küçük bir topum, fakat bütün mükevvenat, yanımda bir hardal tanesinden de küçük kalır. Ben her şeyi muhitim, herşey benden doğar bana rücu eder. Ben baştan aşağı esrarım. Kucağına kendi manandan olan o vücudu iten de benim, koparıp çeken de ben. O gitmedi, gitmedi; hayır onu senden almadım. Nereye gidecek? gidecek yer yok ki. Her şey, her yer, bütün cihan benim. Benim varlığım mahşerinde birleşmek vardır; fakat ayrılık yoktur." (142) cümlelerinde ifâde edildiği gibi, neticede kaybolan top aşk yolu ile bulunmuştur. Böylece de Cemil kendisini derinden sarsan bir aşk tecrübesi yaşadıktan sonra İstanbul'daki mürekkep hayatına dönmüştür. Top, romanın itibarî şahıslar dünyasında arzu edilen şey, aşk

ve "değerin temsili" dir.*

"Top" ile "Allah" kavramının aynileşmesi düşünülebilir: "Aşk"ı bulan "top"u bulur, "top"u bulan da "Allah"a ulaşmış olur. Ve böylece de kişi kendi manasına kavuşur. Yazar, "Aşk Bu İmiş" romanında bir aşk hamuru yoğurup, sonra da bu hamurdan, eserleri vasıtası ile değişik şekiller işliyor.

Mm. JÜLYETTE MAURAİN

Cemil'in hayatında oynadığı rol bakımından ön planda gelen kadındır. Hakındaki ilk bilgiler Cemil tarafından verilir: "Madam Jülyette Mauraine yirmi altı yaşında. Beş sene evvel bir yüzbaşı ile evlenmiş; genç zabit iki sene evvel Madagaskar'da kıtasının başın da iken mahallî bir hastalıktan birdenbire ölmüş.

"Petit Parisien" gazetesinin genç muharrirnin Türkiye'ye bu ilk seyati. Hem dinlemek hem de Anadolu'nun jeolojik bünyesini yakından görmek için ihtiyar edilmiş hususî bir seyahati. Gazetesine makale yazmıyacak Bursa mülakatında, bilhassa Uludağ civarında gezeceğiz. Dağ yolculuklarında atı tercih ediyor." (98)

Bir Fransız jeoloji âlimi ve gazetecisi olan Mm. Jülyette, romanın yarısından itibaren -80 inci sahifede- devreye girer. Daha karşılaştukları anda. Cemil'e nüfuz eden bu genç kadının fizikî portresi de yine Cemil tarafından "bir bahar" olarak algılanıp bir tablo şeklinde gösterilir. Bahar içinde seyr eden bir trenin kompartmanı da fon olarak kullanılır: "-Bu gün hava çok sıcak Madam, mantonuzu çıkarsanız diyorum.

İlk defa gülümsüyor ve yalnız kollarını çıkarıp paltoyu arkasına alıyor. Ölçüleri uygun muntazam bir vücudu. Dümdüz yeşil bir elbise giymiş. Söğüt yaprağının yeşiliyle, olgun bir ekin tarlasının sarılığı mezcolmuş bir renk. Gözleri de aynı renkte. Niçin ona bu kadar dikkatle bakıyorum... Çünkü o da bir bahar. Şu içinden geçtiğim zinetli tabiatın mütekâmil bir devâmı.. sapsarı saçlarına rağmen kaşları kirpikleri koyu kumral. Vapurda iken yüzünün sadefe kaçan bir matlığı vardı; fakat şimdi yanaklarında merkezden muhite doğru eflâtunlaşan bir daire mevcut. Adeta bir şeftali baharı yapışmış gibi. Bu genç yüzde bir âlim

---

* "Arzu edilen ve korku duyulan nesne: sourian, buna "değerin temsili" adını vermektedir. Bu, bir câzibe gücüdür, hedef alınmış gayesi veya korkulan objeyi temsil eder." AKTAŞ, Doç.Dr.Şerif: Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, s.135-136.

mekanikliğinden ve bir muharrir tecessüsünden ziyade, anlaşılması, ve idare edilmesi müşkül, derin bir tenevvü var.

Bu ne geniş fihristli bir kitap...

Gülerken, konuşurken, beyaz muntazam dişlerini süratile ortaya koyan dudakları en şuh en hareketli bir kadına ait. Fakat kaşlarının âmir kudreti altına saklanmış gözleri, derin esrarlı, mütehakkim, hattâ koyu bir zıt tefekkür itiyadiyle dalgın." (85-86-87)

Kısa sürede Cemil ile Jülyette arasında bir gönül alâkası oluşur. Fakat bu duygularını birbirlerinden saklarlar. İki arkadaş, iki dost olarak aralarında 'madde' ve 'aşk' kavramları üzerinde fikir alış verişi yaparlar. Cemil onu, "beni anlayan bir kadın" diye düşünür. Ve genç kadını "Bir an gergin, uyanık ve ateşli. Bir an düşünceli ve derin; bir an munis, muti ve sakin. Fakat her halinden, herbir tavrından zekâ ve tetkik kudreti taşıyan bir prototip." (90) sınıfına yerleştirir; Amcası Max Frapie'in mektubundan öğrenildiğine göre "Toprağın Dili" adlı bir de eser üzerinde çalışmaktadır. Romanda, Cemil'in sevgi halkasında yer alan bu kadın, "alıcı" durumundadır. Cemil'e duyduğu alâka ile ruhen tekâmül etmiş, manaya ulaşarak, "dünyada en çok hürmet ettiği kuvvetlerin en büyüğü aşk"ı Cemil vasıtasıyla yaşamıştır.

Jülyette ile Cemil, benzeşirler. İkisi de romanın sonunda değişmeye uğramışlardır. İkisi de yakıcı, oldurucu bir şeyin arayışı içinde, aradıklarını bulan, sahip oldukları maddenin sınırsız imkânları içinde tatmin olmayan, hayatı hem iç hem de dışıyla tanıyan, mürekkep kişilikli tiplerdir. Burada, Cemil'i de Jülyette'i de *gerçeğe ulaştıran aşkın objesi*, ayrı dinden ayrı ırktandır. Jülyette'i romandaki diğer kadınlarla mukayese edecek olursak görülür ki, o kompleks bir kişiliğe sahiptir. Eş durumunda olan kadın ise sathî biridir. Diğer kadınlar yalnızca guddelerini doyurmak için erkeğin çevresinde dolaşırlar. Vak'a, aşk ekseni etrafında döner. Yazar'ın bu romanında bir tereddüt vardır. Arayış içinde olan erkeği bir türlü eşe mi yoksa sevgiliye mi bırakacağını bilemez. Bu sebeple "Ateş Ağacı" bölümünde roman müphem bir şekilde sona erer. "Zeyl"de, Sâmiha Ayverdi'nin romanlarında bir özellik olan kadın kahramanın ölümü, ya da kendini bilemiyecek kadar hastalanması durumuna burada da rastlarız. Hatta bu romanda sonu ölüm olan hastalığın sebebi de açıklanır: "Aşkın kesefati ve suskunluk" Sonuç ateş yükselmesi, kendinden geçme. Burada Jülyette'in attan düşürek ayağını yaralaması onun hastalığının asıl sebebi değildir. Nitekim onun ölümü de Meryem'inkine benzemektedir. Aynı hastalık durumu Şermin'de de görülür.

Cemil vak'a içinde bir prototip olarak okuyucunun karşısına çıkarılırken onun aradığı

yarısı da kendi benzeri olan bir başka prototiptir. Zaten Jülyette'de sevmek kavramına Platon'un yaklaşımı ile yaklaşır: "Sevmek demek kendi yarısını aramak demektir" Sevmek ve tamamlamak..

Amca Max Frapie

Roman'ın Zeyl bölümünde görünen bu şahıs, Cemil ile Jülyette'nin ayrılışından iki yıl sonra, kendisinin bir mektubu ile Jülyette'nin notlarını Cemil'e kapıdan verip: "Bu sizindir, size getirdim, sonra görüşürüz. (144) diyip hemen kaçar gibi uzaklaşan kişidir. Bu meçhul kişinin kimliği, kendi mektubundan ve yeğeninin Cemil'e yazdığı notlarından öğrenilir. Mektubunda: "Ben Jülyette Maurain'in Amcası Max Frapie'im." diyen bu kişi ilgili paketi kendisine vermek için ta Fransa'dan geldiğini söyleyerek yeğeninin de ölüm haberini verir.

Jülyette ise notlarında bu amcanın kendisi için ifâde ettiği değeri : "Amcam evimin dahilî şefi ve benim hayırhah dostum, sathî hislerimin muhatabıdır." (150) cümlesi ile dile getirir. Bu "gamsız adam" yeğeninden altı yaş büyüktür, hukuku bitirdiği halde, babasından tevarüz ettiği iradla yaşamaktadır. Kalender-degenere interieur-bir tip olan bu adamın eserdeki pozisyonu, hem yardımcı hem de alıcı durumunda olmasıdır. Yardımcıdır : Jülyette'den haber getiren "özel ulak" fonksiyonunu yüklenmiştir. Alıcıdır: Jülyette-Cemil aşkından etkilenmiş, o da onlarla birlikte manaya ermiş ve Cemil'in sevgi halkası içinde yer almıştır.

VALİ RASİM BEY

Cemil'in "dost halkası" için de yer alan bu şahsın eserdeki pozisyonu, Cemil'e Jülyette'nin mihmandarlığını vererek, onlar arasındaki alâkayı başlatan kişi olmasıdır. Cemil'in baba dostu olan Rasim Bey, Cemil'i anlayan kişidir. Hatta genç adamın Mm. Maurain'e aşık olduğunu ilk defa o sezer. Vali'nin portresini Cemil'in dikkatlerinden Cemil ile birlikte takip edelim: "Bu vilayette hoşlandığım kimselerden biri de Vali Rasim Beydir. Akıllı bir adam olduğu için etrafını yorulmadan idare etmesini bilir. Kendini zorlamadan yormadan, adeta bir eğlence mahiyetinde başardığı resmî vazifesine, akşam olup ta, tıpkı fabrikası tatil olan bir işçi gibi bir köşeye bırakıverince, süratle kendi hususî zevk muhitine döner." (22)

Yine Cemil'in bakış açısından vali: "hoş sohbet, mizacgir ve becerikli bir adam" (74) dır.

Vali'nin sazlı-sözlü, içkili, kadınlı-erkekli asrî hayatın yaşandığı meclisleri, Cemil için ruhunun tekamülü yolunda bir çeşit tecrübe mahillidir. Çünkü, burada da, idealindeki anlayışa uymayan kadınlar vardır. Her an olardan birinin tuzağına düşebilir. Hatta bu meclislerden kaçmayı bile düşünür; bu durumu sezen vali, çoğu zaman onu aldırtmak için uşağı ile birlikte arabasını da göndermektedir.

Valinin Cemil'i şaşırtan bir davranışı, romanın sosyal yönünü ve vak'anın yaşandığı dönem hakkında bilgi vermesi bakımından bir değer ifâde etmektedir: Cemil bir gece onu evinin kapısında iki jandarmanın arasında duran ağa kıyafeti bir adamı "-Köylüye eziyet öyle mi? yoksa sen benim sakalımı ufacık gördüm de kehle kuyruğu mu sandın? Eğer ikinci bir şikayet gelirse, ötesini kendin düşün yapmıyacağım kalmaz." (62) sözleri ile paylar görür. Ve bu olayı vesile ederek, onun hakkında "Eşraflık iddiası ile köylüyü ezmek isteyenler, Rasim Beyi şiddetle izgab eder." (62) tespitini yapar.

Rasim Bey'in Eşi Ve İki Genç Kız-Nerime, Şermin-

Rasim Bey'in eşi, kocasını kıskandığı için, valinin kadınlara açık olan meclislerine, çoğu zaman kadınların katılmasına engelleyen biri olarak, ilk defa Mektupcu'nun dikkatlerinden Cemil'e tanıtılır: "Şu etleri heybe gibi sarkan şişman karı yok mu, işte kıskançlığından manevra çeviren hep o..ne yapıp yapıp kocasının yanına kimseleri sokmuyor.." (23) Nitekim onun "manevracı" bir tip oluşunu, Cemil'e beyendirmek için İstanbul'dan bir akraba kızı getirtmesi de belgelemektedir. İlgili durum, Cemil'e Şermin tarafından haber verilir. Böylece romanın şahıs kategorisinde yer alan bir kadın da tanıtılmış olur: "Cemil Bey yengem evli olduğunuza aslâ inanmıyor. O'nun için İstanbul'dan size beğendirmek maksadile bir akrabası getirtti. Kendinizi bu kızdan sakınınız. Ferhad Bey'in baldızı olarak size tanıtacakları Nerime, İstanbul sosyetisinin en tehlikeli kadınıdır; çok da güzeldir." (63) Bu uyarı üzerine Cemil zaafa düşmekten korkarken Şermin'e teşekkür eder. Ve Şermin, Cemil'in: "Benim için böyle bir tehlikenin varid olmadığını da söylemek isterim. Ben hakikaten evliyim, karım İzmir'de babasının yanında. Sebebi de yakında anne olacağıdır." (64) sözlerinde onun evli olduğuna ilk defâ inanır. Böylece de Nerime'nin romandaki fonksiyonu ortaya çıkar. Bu arada Cemil'in kadınlar tarafından değerlendirilişi, Şermin'in : "Siz bütün kadınlar için bir hazinesiniz.." (65) yargısı ile tespit edilir.

Nerime , Cemil'in yengesinin "Avrupaî salon"larında tanıdığı tiplerden biridir. Genç onu şu sözlerle değerlendirilir: "Ve o gece Ferhad Bey'in güzel baldızı ile bir hayli

konuşmama rağmen, bu çok gezmiş, okumuş fakat hazmetmemiş mahluktan, bende kalan en keskin intiba, elinden evucuma bulaşan kuvvetli bir esans oldu. Fikirleri, sözleri, gülüşleri ve jestleri ise, bu şehevî kokudan daha evvel uçup gitmişti." (65) Bu vesile ile Cemil eşini bir defâ daha değerlendirir:" Kadriye ne kadar uzakta da olsa, gene bana bu kadınlardan daha yakın. (65)

Şermin , valinin yeğeni olan bir genç kızdır; Cemil ile evlenmeyi tasarlarken, onun evli olduğunu öğrenince de kendisine platonik bir aşkla bağlanır; genç adamın dostu, arkadaşı olur.

Şermin'in kendisine olan bağlılığı sebebiyle Cemil'in "sevgi" kavramı ile ilgili "Acaba sevgi kadar tab'a tesir eden hangi kuvvet vardır?" (57) yargısını gündeme gelirken, Şermin'in de aşk yolu ile değiştiği gösterilir. Böylece Yazar, aşkın ne olduğunu, neler yapmağa muktedir bulunduğunu, sözcüsüne ısrarla söyletip, kahramanların aşk durumlarındaki psikolojilerini verir.

Kitapçı İzzet Efendi

Cemil'in: "Bazen başımı dinlemek, dosta, arkadaşa tesadüf etmemek için esnaf kahvelerine, bazen de, buranın kütüphanesi mahiyetinde olan kitabcı İzzet efendinin dükânına gidiyorum." (31) ifâdesi, O'nun mesai saatlerinin dışında Vali'nin meclislerinden arta kalan zamanı nasıl değerlendirdiğine işaret eder. "Silik ve fersiz hüviyetimle mütevazî bir mekteb çatısına sığındım da ne oldu?" Vilâyetin en büyük memuru benimle, mektebin müdürü benimle kitabçı, talebe, hademe benimle" (31) derken de dost çevresini özetler. Bu çevre içinde Kitapçı İzzet Efendi'nin ayrı bir yeri vardır. Cemil'in çocukluğundan beri tanıdığı bu adamın onun için değeri, elinin altına zengin bir kütüphane vermesinden kaynaklanmaktadır.

Cemil'in; "Güneşsiz ve barid iklimler gibi neş'esiz yüzü, bu gün her zamankinden daha asıktı. Bu adamda insanı şaşırtan hal, gece ile gündüz, kışla yaz kadar birbirinden uzak fikirlerin sahibi olmasıdır. Hemen diyebilirim ki onun hayat felsefesi elâstikî bir hat gibi durmadan sağa sola kıvrılır ve şekil değiştirir. Bence İzzet efendi, kararsızlığının cezasını iç zevksizliği ile ödemeye mahkûm edilmiş bir bedbindir." (55) dediği hep bir şeyin arayışı içinde olan İzzet Efendi, aradığını kitaplardan bulamayınca da : "Okuma!" diye feryad eden "intellectual" bir huzursuzdur. Karmaşık bir ruh yapısı vardır. Cemil ondaki eksikliğin, aşk olduğunu farketmiştir. Yine de "Mütelevvin ruh" olarak gördüğü -aralarında çatışma olmasına rağmen- İzzet Efendi ile tartışmadan hoşlanır. 'Fert-cemiyet' kavramları üzerinde

konuşurlar: İzzet Efendi, fertlerle teker teker mücadele edilmesinden yanadır. İkisi de cemiyetin sosyolojik bir hastalığın ihtilaç nöbetlerini yaşadığında hem fikirdirler. Cemil'e göre dünya maddî bünyesinin bozukluğu yüzünden mânen de böyle perişandır. Gerçekte onların ilgili mevzuda konuşmalarına, şakalaşarak dükkana giren bir grup gencin arasından bir genç kızın" "-Sizde "Bir fahişenin hayatı" isimli romanı var mı?" (70) sorusunu sorması sebep olmuştur. İzzet Efendi kitapçılığı zevk aldığı için yapar.

İzzet Efendi'nin eserdeki fonksiyonu, onun dükkanı vasıtasıyla gençliğin hangi tür kitaplar okuduğunu göstermektir.

Uşak Salih Efendi

"Cemil, uşağı Salih Efendi ile birlikte oturur; odasının en sık ziyaretçisidir. Salih, güngörmüş, tokgözü, İstanbul tecvidi ile konuşan biridir. "Dedem koruk yedi benim dişim kamaştı" (13) diyerek durumunu Cemil'e özlü bir sözle anlatıverir. Davranışlarında sanki, dünyada ceddinin suçunu temizlemeğe uğraşan bir adam tavrı vardır. Cemil: "Görmüş geçirmiş bir ailenin çocuğa olduğuna şüphe etmiyorum." (13) yargısı ile onun kimliğine bir açıklık kazandırır. Gerçekte Cemil ile benzeşirler: İkisi de bir "kaçış, iltica, saklanma arayış ve arınma psikolojisi" içindedirler. Uşağın eserdeki pozisyonu, Cemil'e hizmet etmenin dışında, Cemil'in yaşadığı hayat tarzına açıklık getirmesidir. Bu sebeple vak'a içinde "yardımcı" şahıs durumundadır. Cemil'in onu tanıtımında, amcasına telmih yaptığı sezilir: "Fakat ona bütün bu esnafı kim aşılamış, bu cahil kafa, bunca meziyeti nereden bulmuş? ve niçin onda olan bu tok gözlülük, bu civanmertlik bu saygı ve ümmetlilik, içtimaî ve fikrî seviyesi daha ileri bir çok kimselerde yok? Neden o, altmış para için gırtlağını paralarcasına bağırıp çağırıyor da, benimle aynı görgü ve yetişme şartlarını taşıyan bir başkası, hukukuma tecavüz etmek için en sefil vasıtalara baş vurabiliyor?" (15)

DEMOKRATİF ŞAHISLAR

Bir Memur : Cemil'in İstanbul'da maiyetinde çalışan, fakat Bursa'da karşılaştıklarında ona selam vermeyen bu çıkarcı şahıs vasıtasıyla Cemil'in hoşgörü sahibi, bağışlayan bir mizacı olduğu gösterilir.

İdris Kahya'nın oğlu diye anılan *seyis*in atlı gezintiden önce Mm. Jülyette'ye : "Madam, Cemil Bey çok iyi bir süvaridir; siz de mükemmel bir binici olduğunuzu bir az

evvel isbat ettiniz. Yarış yapsanız ne iyi olur." (114) demesi üzerine onun da : "-Yavrum ben, benlik tahrik eden şeref ve zevklerden hoşlanmam." (114) şeklinde karşılık vermesi, bu çocuğun vak'a içindeki fonksiyonunu gösterir.

Otelin Önündeki Kalabalık ve Bir Garson

Oteldeki garson mesleğinin gereğini iyi bilen biridir. Mekânın tabiî bir figürüdür. Kendisinde istenmediği halde, Mm. Maurain'e hazırlayacağı tek kişilik servisi iki kişiliğe dönüştürerek, genç kadının Bursa'ya geldiği akşam Cemil ile birlikte yemek yemesini sağlamış böylece de onların birbirlerini daha iyi tanımalarına vesile olmuştur.

Yemek sonrası salonun çok sıcak olması sebebiyle otelin bahçesine çıkan Cemil-Jülyet iklisinin aralarından geçtikleri kalabalık Cemil'in dikkatlerinden yorumlanarak anlatılır: "Sanki yalnız bize bakmak için toplanmış grupların arasından geçerek bahçeye çıkıyoruz." (106)

Romanda kalabalığın fonksiyonu, ikilinin birlikte yürüyüşlerini daha belirgin, görünür hale getirmektir.

Vapurdaki Yolcular Ve Bir Kamarot

Kamarot ve İstanbul'dan Mudanya'ya gelen yolcuların görünümü ile rıhtımın havası, mekânın tabiî özelliğini yansıtacak tarzda gösterme tekniği ile anlatım bulurken; karşılayacağı insanı tanımayan Cemil'in davranışlarını sergilemesi bakımından bu dekoratif figürler, bir anlam ifâde ederler.

KÖYLÜLER

Avrupa, İstanbul, İzmir, Mudanya, Bursa gibi mekânlardan sonra "Çongra'nın bir köyü" insan manzarası ile anlatıma girer. Bu durumun eser içinde bir manası vardır: İlgili manzara ile, Vali Rasim Bey'in yetkisi dahilinde gösterilen "ağa-köylü" mevzuu birbirini tamamlayan ve aynı zamanda romanın "ritmik" yönünü oluşturan "dekoratif unsur" mahiyetindeki bu köy tablosu, Cemil'in bakış açısından dökümanter bir film tekniği ile gösterilir. Bu tablonun verilişi birdenbire romanın dünyasını genişletir. Sanki romanda, anlatılan vak'a, şahıs, mekân kategorilerinin dışına çıkılmış gibidir.

Okuyucu, bu köy tablosunun Cemil ile birlikte seyircisi olur: "Karşımda, uzun

yasemin ağızlığının ucundaki cigarasını içen bir köylü var; gözleri donuk bir ışık gibi fersiz ve yorgun, hep aynı noktaya bakıyor. Her halde düşüncesi ve endişesi, tarlasının hududunu aşmıyan asude bir kafa.

Biraz ötede kahveci, çardaktan düşen bir asma çubuğunu sazla bağlıyor; boyunu yükseltmek için bir gaz sandığına basmış. Onda da, birbirinden seçmediği günlerin yeknesaklığı, düzlüğü görülüyor.

Nihayet, geçen mevsimden kalma mısır saplar ile oynayan iki küçük çocuk, bu rustaî dekorun bu tabiatlaşmış insanların birer küçük nüshası." devamla koy çocuklarının psikolojisi verilir:

"Atların etrafında toplanan çocuklardan en hoşuma giden altın kafalının ismini kahveceden öğrenerek çağırıyorum. Fakat sanki "gelme, orada kal. "demişim gibi, donuk donuk yüzüme bakıyor ve yerinden kımıldamıyor.

Belki anlamamıştır diye tekrar sesleniyorum:

- Durmuş, buraya, yanıma gelsene biraz.

Bu defa altın kafa, dönüp bakmıyor bile. O da diğer arkadaşları gibi atların etrafından korkmadan hayvanların kuyruklarını çekiyor, karınlarının altından geçiyor, yeni ve temiz koşumlarına ellerini sürüp okşuyorlardı.

Köy çocukları hep böyle, hayvanlara, aralarına karışan bir yabancıdan daha muhabbetli ve alâkalıdırlar. Bu his, yalnız küçükler de değil büyüklerde de aynı tecelliyi gösterir.....

Üçüncü bir tecrübeden gene kendimi alamadım. Fakat bir tecrübe değil, hud'alı bir maçtı. Elimi cebime soktum ve bozuk paraları yavaş yavaş şıkırdatmıya başladım:

- Durmuş ne gelmiyorsun yanıma ? Seni yiyecek değilim ya..

Bu defa yalnız Durmuş değil, atların etrafını saran bütün çocuklar birden yanıma koştular.

- Amca bana da, amca bana da.

İnsanlar en küçük yaşlarında bile menfeat bahsinde ne kadar usta mahluklar. Esasen insiyaklarının hakimi de menfeatten başka nedir? (115-118)

YAŞAYAN ÖLÜ

IV.1. ROMANIN KİMLİĞİ

YAŞAYAN ÖLÜ, 1942, İstanbul Kenan Basımevi ve Klişe Fabrikası, 236 S.

Sâmiha Ayverdi eserlerinin otobiyografik yönü açısından: "Bence Batmayan Gün"ün "İrfan Paşa"sı ve "Yaşayan Ölü"nün "Gerçek Çelebi"si, üstlerinde durulacak birer tiptir." der.[1]

1 KOÇU, Reşat Ekrem: İstanbul Ansiklopedisi c.VII. Ayverdi Sâmiha mad. s.1664-1667, İstanbul, 1965.

IV.2. ÖZET

Leylâ ile Seniye, iki dost ailenin iki başbaşa köşkünde iki arkadaş olarak beraber büyür; beraber okur, beraber mezun olurlar. Leylâ Konya'ya, Seniye İzmir'e, yine beraber tayin olunurlar. Leylâ Konya'ya gittikten birkaç gün sonra Seniye'den bir mektup alır; Seniye: "Leylâcığım, bir hafta sonra muharrir Ekmel Haydarın karısı oluyorum, beni tebrik et." (8) diye yazmaktadır. Leylâ ise : "Dünyada tebrik edilmeye lâyık bir kimse varsa, o da sana koca olacak adamdır güzel Seniye." (9) karşılığını verir.

Yetiştiği aristokrat ve fikir dünyasından birdenbire amelî ve sade bir hayatın gündelik, basit ve merasimsiz akışına dönmüş olan Leylâ, yeni hayatına intibak etme süresi içinde yalnızlık çekerken, İstanbul'da Güzel San'atların bir çayında tanıştığı "tezhip ve minyatür" şubelerinde okuyan Ayşe ile Konya'da karşılaşır. Ayşe, büyükbabası ünlü Hattat Gerçek Çelebi ve büyükannesi Şükriye Hanım ile, küçük bir evde yaşamaktadır. Fizik öğretmeni Leylâ ders saatlerinin dışında kalan zamanını "Ayşe'nin evi biraz da benim evim" dediği bu evde geçirir.

Leylâ öğrenci iken Seniye'nin yeğeni Macit'le kısa bir nişanlılık dönemi yaşamış, sonra da ayrılmıştır. Artık o, hayata karşı küskün ve aşka da inanmamaktadır. Çelebi, genç kıza, dünyayı ve insanları sevdirir. Leylâ Çelebi'yi sevmekte: "fakat aynı sevginin çeşnisiyle Ayşe'ye de Şükriye Hanım'a da" (49) ilgi duymaktadır.

Aradan, Leylâ ile Seniye'nin mektuplaşmadıkları iki yıl geçer. Sonra arkadaşına ilk mektubu Leylâ yazar. Böylece iki arkadaş yeniden mektuplaşmaya başlarlar. Seniye, kocası Ekmel Haydar'ın matbu bütün eserlerini okuyan Leylâ'ya, onun kendi için yazdığı fıkralarından, hatıralarından, neşredemediği hikâyelerinden gönderir.

Leylâ, her zaman olduğu gibi yine bir gün Ayşe'lere gider. Evde kimseler olmadığı için, oturma odasından bir kilim perde ile ayrılmış olan, dede-torunun çalışma odasında oturup Seniye'ye mektup yazar. Bu esnada Çelebi ailesi bir misafirle birlikte oturma odasına girer: Leylâ'nın varlığından habersizdirler. Genç kız konuşulanları dinler: Gelen misafir Ekmel Haydar'dır; yine konuşmalardan Seniye'nin kendisini görmek için mektebe gittiğini ve Ayşe'nin de gizli aşkının Ekmel olduğunu öğrenir. Şaşkınlık içinde kalan Leylâ, pencereden atlayarak mektebe koşar. Seniye oradadır. İki arkadaş özlem giderirler. Ekmel mektebe gelir, üçü birlikte Ayşe'lere giderler. Misafirler Ayşe'lerde kalacaklardır. Bu arada, Çelebi'den sevmesini öğrenin Leylâ'nın muharirre karşı menfi düşünceleri müsbete

dönüşmüş, hatta ona bir gönül alâkasıyla bağlanmaya bile başlamıştır. Ekmel Haydar, Çelebi'lerde ani bir baygınlık geçiren Leylâ'nın başucunda, hastayı yalnız bırakmama pozisyonuyla, bütün bir gece bekler ve bu sırada genç kız, onun yazı yazarken birdenbire yazıyı bırakarak Ayşe'nin kürk pelerinini okşayıp yüzüne değdirdiğine tanık olur.

Daha sonra Leylâ'nın mektebinde verilen müsamereye hep birlikte gidilir; Seniye, Ekmel'le fazla ilgili görünen Edebiyat Hocası Melek Hanım'ı kocasından kıskanır.

Kıskançlıktan sinirleri bozulan Seniye'nin ısrarları karşısında karı-koca Konya'dan ayrılırlar. Bir süre sonra bir kızları olduğu haberi gelir. Aradan çok geçmeden gazetede Seniye'nin ölüm haberi çıkar.

Yaz tatilini yaylada geçiren Leylâ Konya'ya döner. Dadısından büyükannesinin öldüğünü bildiren bir telgraf alır ve İstanbul'a gider. Arkadaşının ölümü üzerinden altı ay geçmiştir. Seniye'nin vasiyetnâme niteliğinde olan mektubunu Leylâ'ya Ekmel Haydar verir. Seniye ondan, Ekmel Haydar'la evlenmesini istemektedir. Bunun üzerine Leylâ Dr. Şerif'e mektup yazarak, kendisinin evlenme teklifini kabul ettiğini ve düğün hazırlıkları için hemen gelmesini bildirir. Ekmel'e de: "Sizin için olan Ayeşeninsiniz" karşılığını verir.

Roman Leylâ'nın şu sözleri ile biter:

"Kalkıp gideceğim. Fakat dermanım yok. Bu günkü kadar Çelebiye muhtaç olduğum anım hiç olmamıştır.

Ben de Çelebinin sanat ve hikmetile işlediği bir eseriyim. Binaenaleyh, artık toy ve çocuk olmıyan Leylâyı, karşısına canlı bir feragat levhası olarak takar mı?

Gitsem onlara gitsem ve desem ki; bana gerçeklik zevki veren ulular. Ben de sizin gibi oldum, öldüm..."(216)

IV.3. ROMANIN TERTİBİ

Yaşayan Ölü romanı, birbirini takip eden dokuz mektup, bir Hamiş ve bir de Ek'ten oluşmuştur. Biz bu tabiî bölümlenmeden giderek, eserin üç ana bölümden oluştuğunu söyleyebiliriz.

Her kısım kendi arasında müstakil bir yapıya sahiptir. I.Kısım'da 29, II.Kısım'da 25, III.Kısım'da 4 olmak üzere toplam 58 ara bölüm vardır.

I. Kısım kendi içinde mektuplar vasıtasıyla ara bölümlere ayrılır. 1, 2, 3, 5, 6, 8, 9. mektuplar "Leylâ'dan Seniye'ye; 2, 4, 7. mektuplar "Seniye'den Leylâ'ya yazılmışlardır. Romanın muhtevasında mektupların yeri, "Arkadaş mektuplarına müsveddelikle başlayan bu defter.." (195) ifâdesinde tespit edilmiştir. 1, 3, 5, 9. mektupların her biri birer ara bölüm niteliğindedir. 2. mektupta 2; 4. mektupta 5; 6. mektupta 2; 8. mektupta da 4 ara bölüm söz konusudur.

7. mektubun tertibi diğerlerinden farklılık gösterir; başlangıçta 5 ara bölüm olarak yazılmış ve kısa bir çizgiyle bitirilmiştir. "Seniye üç gün var ki bu mektubu hazır olarak masasının üstünde durduğu halde göndermek için bir türlü karar verememektedir." (79) Nitekim mektuba, eserdeki bütün ara bölümlerde olduğu gibi, üç yıldızla ayrılan 5 ara bölüm daha eklendikten sonra yine bir bitiş çizgisi çizilmiş ve arkasından: "Yazdığım mektubu göndermemeyi bile düşündüm" (87) ifadesinin yer aldığı 12. ara bölüm eklenmiştir. Diğerleri içinde bir risale kadar uizun olan bu mektubun tertibi, Seniye'nin kocası ile sürekli bir çizgi oluşturmayan evliliğinden dolayı, acılar içindeki ruhunun dalgalanışına uygun düşmektedir. Ayrıca bu mektuba, derinlik kazandıran Seniye'nin kocasına perestiş eden bir karı kocanın mektuplarından pasajlar ve Ekmel Haydar'ın çocukluğunda ninesinin anlattığı Üç Turunçlar masalı ile, Dert Ortakları adlı hikâyesi de yerleştirilmiştir. (74-78/80-87) Leylâ'nın Konya'ya gidişi, Seniye'nin Muharrir Ekmel Haydar'la evlenişi ile başlayan olaylara dikkat edersek, mektuplar kısmı, eserin "giriş" bölümü niteliğindedir. (Şema II) Okuyucu bu bölüm vasıtasıyla asıl vak'a içinde yer alan kişileri tanırken, romanın ve şahısların yüklendikleri misyonlar, onların roman içindeki pozisyon ve fonksiyonlarını da öğrenmiş olur.

Hamiş başlıklı II. Kısım, 9. mektubun devamı gibi görünürse de muhteva ve anlatım tekniği bakımından, bir önceki bölümden ayrılır. Mektuplardan tanıdığımız Muharrir Ekmel Haydar, romanın itibarî dünyasına bu kısımda fiilen katılır.

Misafir, Ayşe ve Çelebi'den oluşan triyologa perde arkasından muttali olan bir dinleyici, bu bölümün tertip bakımından en ilgi çekici yanıdır. Hatıra defteri tarzında yazılmış olan Hamiş'in 7. ara bölümü, Seniye'nin okuması için İstanbul'dan getirtip Leylâya verdiği, Ekmel Haydar'ın "Bulut ve Sümbül" hikâyesini ihtiva eder (128-129) Ayrıca 12. ara bölüme "Meryemle Cebrail vak'ası" yerleştirilmiştir. (158-159)

Bu bölümün başlangıcında olaylar, yukarı doğru bir çıkma yapar ve giderek yükselir. Böylece eserdeki gerilim hazırlanmış olur. (Şema II) Seniye'nin ve Muharrir Ekmel Haydar'ın İstanbul'a gidişleriyle bir yumuşama görülür; ve sonra genç kadının doğum yapması ve ölüm haberleri vak'ayı çözüme doğru götürür. I. Kısım'daki birikim ve yoğunlaşma bu bölümde bir noktaya ulaşır: Gerilim karı kocanın Konya'dan ayrılışlarına kadar sürer. İki kısım arasında süreklilik zaman ve konu planında kısmen gerçekleşir. Hamiş'in 1. ara bölümü, olay örgüsünün odak noktası durumundadır. Çünkü bu aşamada tezahür eden durum, Leylâ, Seniye ve Ayşe'nin maceralarının çakışması, bitişe zemin hazırlayacaktır.

Ek başlıklı III. Kısım'da vak'anın çözümü yer alır. Burası eserin "sonuç" bölümüdür. bu bölümde, Leylâ'nın Muharrir Ekmel Haydar'la evliliği olağan hale gelir. Fakat genç kız eş olarak Dr. Şerif'i tercih eder. Böylece Ekmel'in Ayşe ile evleneceği ve Leylâ'nın da bir süre sonra Konya'ya döneceği sezdirilmiş olur.

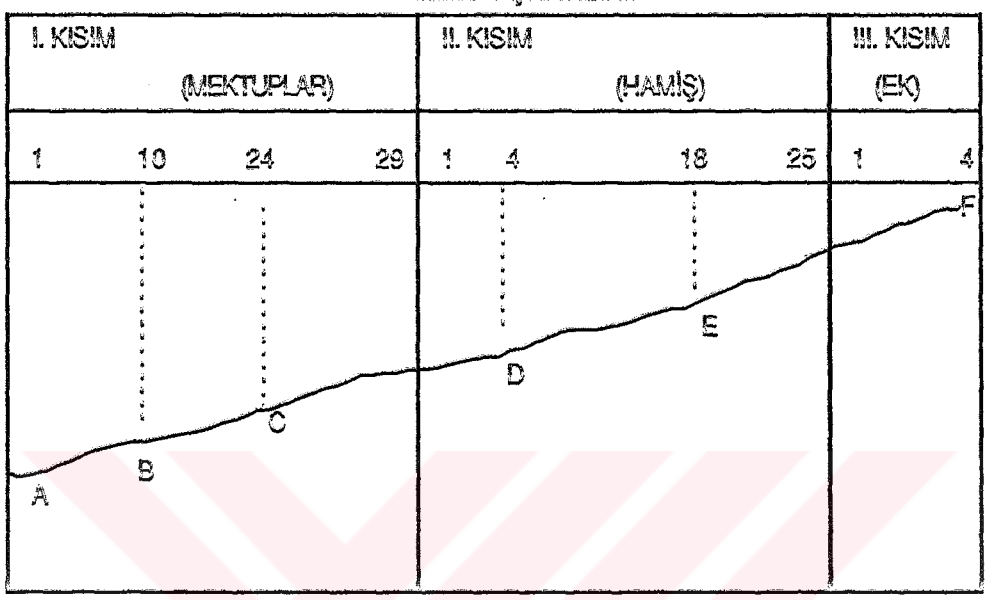
Her üç bölüm de, farklı düzeyde seyreden bir aksiyon ve gerilime sahiptir. III. Bölüm'de süreklilik zaman bakımından kısa bir kesintiye uğrar. Neticede Yaşayan Ölü romanının olay örgüsü, Leylâ'nın, "Baştaki isyan ve inkâr, sondaki tasdik ve ikrâra nasıl istihale edebildiği?" (195) cümlesinde de görüldüğü gibi, isyan-inkâr, tasdik-ikrâr tezadına, -kısaca ruhun tekamülüne ve aşkta özveriye- göre şekillendiği, hikâyenin "gelişme" ve "sonucu"nun aynı tema etrafında döndüğü "giriş" in ise geniş bir açıklayıcı parantez biçiminde olduğu söylenebilir.

Roman, anlatım açısından hakimiyet kuran Leylâ'nın macerası diye düşünülüp, *tertip şeması* üzerinde değerlendirilirse, eserin baştan sonlara doğru giderek yükselen bir grafiğe sahip olduğu görülür: (Şema II)

A-B aralığında yaşadığı bir aşk macerası sebebiyle aşka inanmayan Leylâ, B-C mesafesinde Gerçek Çelebi tarafından irşad edilip sevmesini öğrenir; sevmeye hazır duruma gelen genç kız, bu noktada iki aşama geçirir: C-D aşamasında aşkın varlığını ikrar eder ve Çelebi'ye bağlanır; D-E aralığında Ekmel Haydar'a meyleder, onu sever. E-F mesafesinde ise

sevgisini özveriye dönüştürerek bir noktaya ulaşır. Bu platonik ve mistik merhaleye yükselişle, Leyla'nın şahsında gerçekleşen gelişme hali, eseri bir gelişme romanı yapar.

TERTİP ŞEMASI II



Roman, Ayşe'nin ve Seniye'nin ayrı ayrı maceraları olarak düşünülürse, onların açısından da birer grafik çizilebilir. Çünkü, eserde Ayşe, Seniye ve Leylâ, Muharir Ekmel Haydar'ın çevresinde bir üçgen oluştururlar. (bkz.IV.9.OLAY ÖRGÜSÜ, İlişkiler Şeması) Bu durumda, Ayşe-Ekmel ilişkisi kalın bir çezgidir. Ne var ki, bu çizgi görünür planda değildir, onu ruyet yeteneğine sahip olanlar farkederler. Romanın bitiminde bu çizgi, bitimsiz bir niteliğe bürünür.

Seniye-Ekmel çiftinin evlilik alâkası kesik bir çizgi üzerinde ilerler ve bu kesik çizgili ilişki, Seniye'nin ölümü ile biter.

TERTİP ŞEMASI I

I. KISIM (MEKTUPLAR)	II. KISIM (HAMİŞ)	III. KISIM (EK)
1 — 29	1 — 25	1 — 4
(GİRİŞ)	GELİŞME	SONUÇ
İSYAN / İNKAR		TASDİK / İKRAR

Romanın tertibinde dikkat çeken özelliklerden biri de, vak'anın akışında kahramanların ruh hallerine ve onların problemlerinin çözümüne uygun düşen epigramlar yerleştirilmiş olmazsıdır. Bu epigramlardan üçü, Yazar'ın Yaşayan Ölü'den önce yayınlanmış olan Mabed'de Bir Gece adlı hikâye kitabında yer almıştır. Bu tertip, Yazar'ın vermek istediği bildiri ile ilgili olmalı: Böylece Sâmiha Ayverdi'nin okuyucusu, bu hikâyeleri, ikinci defa okumakla kalmayacak, roman okuyucusu ile hikâye okuyucusunun farklı seviyede okuyucular olabileceği düşünülerek, okuyucu sayısı da çoğaltılmış olacaktır. Ayrıca bu epigramlarla romanın hacmi de bir hayli genişlemiş olur.

IV.4. KONU

Yaşayan Ölü romanının konusunu, içinde bulunduğu şartlar ve psikolojisinin etkisiyle, ruhî tekâmülünü gerçekleştirmek arzusu taşıyan ve bu arzusunu gerçekleştirmek için İstanbul'un aristokrat çevresinden çıkıp, Konya'ya Fizik Öğretmeni olarak gelen bir genç kızın ferdî macerası teşkil eder.

IV.5. TEMA

Ben'in aşk yolu ile ruhî tekâmülü macerası, önce "aşkı inkâr", sonra da "aşkı ikrar zarureti" esas alınarak verilir. Bu durum romanın temasını oluşturur. Ancak bu ikrâr kendi kendine kâbul etmenin ötesine geçemez. Böylece roman *"inkâr-ikrar"* tezadı üzerine kurulur.

IV.5. ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI

Yaşayan Ölü, otobiyografik tarzda yazılmış bir romandır. Bu tarzın anlatım yönteminde, romanın konusu da, anlatıcısı da aynı kişi olduğu için bakış açısının da dar olması gerekir. Oysaki eserde iki ayrı 1. şahıs olmak üzere, iki anlatıcının varlığı söz konusudur. Bu durumda bakış açılarından biri Leylâ'ya, diğeri, Seniye'ye aittir. Romanda 5 ve 6. mektupların arka arkaya "Leylâ'dan Seniye"ye yazılmış olmasının dışında, bu iki anlatıcıya, I. Kısım'da peryodik olarak yer verilmiştir.

Leylâda Seniyede yaş, bilgi ve görgülerine uygun olarak okuyucunun karşısına çıkarılmışlardır. Hayat çizgileri şu ifâdede görüldüğü gibi birbirine paralellik arzeder: "Biz ki iki dost ailenin iki başbaşa köşkünü, birer küçük örümcek gibi, küçük dirmümüzle birbirine bağlıyan iki mütehârrik uzvu idik. Biz ki tâ ilk çocukluk senelerinden sürüklenip gelen bir anlaşmanın örgüsüyle birbirine bağlanmış iki arkadaş olarak beraber büyüdük; beraber okuduk, beraber mezun olduk. Ben Konya lisesine yerleştim; fakat sen İzmire gitmek üzere iken mızıkçılık ettin. (3) Bu benzeşme, yine Leylâ'nin Seniye'ye: "Ben senin âhar bir nüshanım." (4) deyişinde daha da kuvvetlendirilmiş olur. Sosyo-ekonomik ve kültürel yönden benzeşen anlatıcıların birbirlerinden ayrıldıkları tek nokta, aşk'a yaklaşım şekli ve onu yorumlama tarzlarıdır. Değişmeye uğramadan önceki kişiliği ile Leylâ: "... sevme ihtiyacı, eskiyen elbiselerini yamamak lüzumundan bile geri gelmelidir. Aşk, beşeriyetin başına musallat olan en sahte his.. daima defetmeli, mikrobuna karşı daima aşılı bulunmalı." (4-5) sözleriyle aşkı küçümser. Seniye ise: "... İzmire gitmek üzere bavullarımı hasırladıktan sonra, evlerimizi yıkan, damarlarımızı çökerten zelzele nevinden, hiç beklemediğim bir ruh sarsıntısı ile varlığımın dünyası yerinded oynadı." şeklinde yaşadığı ruh halini: "Ben buna aşk diyorum, sen, hamakat.." (7) sözleriyle adlandırır. Bir de Leylâ'nın, Çelebi'den sevmesini öğrendikten sonra kazandığı yeni kişiliğinin dikkatlerinden aşka yaklaşımını, birlikte takip edelim: "Aşk, bütün yaradılmışların içinde yalnız insanların erebileceği son tekamül basamağı. Ben bir solukta bu merdivenin en üst basamağına çıkmışken, şimdi nasıl aşağılara düşerim.

..... Zahmetsizce elde edilen şeylerin ne kıymeti olur? O'nun için cihanda en değerli kıymet aşktır; zira o, bütün bir benlik mukabilinde satın alınıyor.

Ben yandıkça yanmak istiyen bir pervaneden de mi acemiyim? Tesellisi ateş, zevki ateş, teşneliği gene ateş olan bu küçük mahluklara ne yazık ki eskiden acırdım.

Eğer Seniye'de pervanenin maksuda ermek isteyen ateşin tab'ı olsaydı, aşkın suzişi içinde şahsî ihtiraslar, bayağı kıskançlık hud'udları nasıl zinde kalabilirdi?

Seniye aşkı bildi; fakat aşkın icablarına boyun vermedi; aşk olmayı bilmedi.

Ateşi karşıdan gördü, fakat kendi ateş olmadı." (214)

I. Kısmın 9. mektubundan itibaren bakış açısı ve anlatıcılık görevi tamamen Leylâ'ya geçer. Bu sebeple de eserin üzerinde Leylâ'nın bakış açısı hakimiyet kurar. Leylâ'nın kişiliğinde tekâmül söz konusu olduğu için, bakış açısı da geniş tutulmuştur. O, hadiselere, şahıslara, durumlara çift yönlü olarak yaklaşıp, yorumlarken; eserin bakış açısı da böylece genişlemiş olur. Sonuçta, Seniye'nin bakış açısı, Leylâ'nın 1. ve 2. kişiliklerine ait olan bakış açıları olmak üzere üç bakış açısının, dolayısıyle üç anlatıcının varlığından söz edilebilir. Böylece romanda objenin, üç boyutlu olarak takdim edildiğini söyliyebiliriz.

I. Kısım'da, Leylâ Seniye; II. Kısım (Hamiş)da Leylâ Seniye; III. Kısım(Ek)da da yalnızca Leylâ, anlatıcılık göreviyle okuyucunun karşısına çıkarılmışlardır. Ne var ki, II. Kısım'da Seniye'nin anlatıcılık vasfı asgari düzeydedir. Genelde anlatıcı Leylâ olduğu için okuyucu olaylara, şahıslara, mekânlara onun dikkatiyle bakar. Leylâ, gözleyen, izleyen aynı zamanda, olayları yaşayan biridir. Bu yüzden de o, romanda farklı iki görev yüklenmiştir: Hem müşâhade eden ve hem de müşahadelerini gösteren bir anlatıcı hüviyetiyle karşımıza çıkar. Okuyucu onun algı alanı içine giren noktalar hakkında bilgi sahibi olur; algısının dışında kalanları idrak edemez. Leylâ mürekkep bir hayattan basit bir hayata rücu etmiştir. Bir süre bu yeni hayata intibak edemeyip yalnız kalması kimliğine uygundur. Çok geniş bir çevre ile ilişkiye girmektense, güven ve sempati duyabileceği bir aile ile, dostluk kurması çok tabiî görünmektedir. Bu aile de Çelebi ailesi olur. Onun kültür düzeyi, mizacı, içinde bulunduğu sosyolojik ve psikolojik şartlar metnin yapısı ve uslubu üzerinde etkili görünmektedir. Onun branşı başlangıçta manadan uzak durmasına sebep teşkil edebilir: Leylâ yirmi dört yaşlarında bir fizik öğretmenidir; perde arkasında konuşulanları dinlemesi, hastalandığı gece başucunda bekleyen Ekmel Haydar'ı denemek için "güzel eli"ni yorganın üstüne çıkarması, kendinin ve diğerlerinin psikolojik dünyasını deney ve gözlemleri vasıtasıyla ustaca tahlil etmesi, sıkılmadan deney raporu yazar gibi, risale niteliğinde mektuplar yazması, Ekmel'in yazı müsveddelerini okuyup incelemesi, onun mesleğinden kaynaklanan deneyci, gözlemci niteliğine uygun düşmektedir. Fakat Leylâ, Gerçek Çelebi'nin Ayşe'nin ve Şevkiye Hanım'ın tahlil ve tanıtılmalarında ise hakim bakış açısına sahip olan Yazar ile aynileşir. Manaya, mistisizme yönelik ikinci kişiliğinde Leylâ,

Yazar'ın kendisidir. Bu noktada Yazar'ın kişiliği ile Leylâ'nın kişiliği ustaca birleştirilmiştir; Leylâ, O'nuin sözcülüğünü yapmakla kalmaz, bir muharrir olarak da okuyucunun karşısına çıkarılır," Anadolunun temiz, asude yaylalarının birinde istirahat etmek, bu arada, ana hatlarını tespit ettiğim ilk eserimi yazmak istiyorum. Bu kitabla insanların fizikle moral arasına koydukları hicabı haciziyırtabilirsem ne mutlu bana!

Bence beşeriyetin istinad ve istimdad ettiği aklî ve maddî bilgiler, bu nakliyat ve akliyat âleminin hakikat dünyasından ayıran divarın öte tarafında olup bitenleri gözlememiz için omuz veren bir arkadaş mahiyetinde. Çok defa biz bu hayırhah arkadaşın sırtına basarak divarın öte tarafındaki âleme kısa bir göz atabiliyoruz. Fakat daha çok, arkadaşımızın da, bizim de yuvarlanıp berelendiğimiz, sakatlandığımız hattâ ölüp gittiğimiz vaki.

İşte kitabımda, insanlara, o diyarı emin ve kazasız bir sükûnla gözlemeleri için, bu dıvarı yıkmalarını tavsiye edecektim: arkadaş sırtına basmayı değil." (193-194) Bu ifadelerden hareketle, Yaşayan Ölü Leylâ'nın ilerde yazacağı eserin bir taslağı olarak düşünülebilir. Bu durum, eserin yazma, dolayısıyla anlatma tekniğine değişik bir açıdan bakmamıza sebep olur. Leylâ'nın bir yazar olarak araya girişi, eserin bir misyonu yerine getirmek için yazıldığını düşündürür: "Ne garib, . arkadaş mektuplarına müsveddelikle başlıyan bu defter, kâinatın istiab edemiyeceği bir vüsatı içine aldı. Kendi kendime niçin bu işi yaptım, niçin birbirinden bu kadar ayrı ve uzak bir ibtida ve intihaya razı oldum? Baştaki isyan ve inkâr, sondaki tasdik ve ikrara nasıl istihale edebildi?" (195) cümleleri de romanın yazma tekniğini açıklar.

"Suallerim ne kadar çok olsa, bütün bunlara vereceğim cevap tektir, o da şu ki: İnsanı kendi cevherinden ayıran, kendi asıl ve öz varlığına yabancı kılan elaniyetten bu dünyada ölmemiş olana, devran kollarını açmıyor ve devamlı, şuurlu bir ömür mejdelemiyor.

Ağacın kıvam bulması meyveyi haber vericidir; ruhun bulması da hakikati haber vericidir.

Binaenaleyh, ruhu hakikatla kıvam bulmuş kimselerdir ki devran onlara ölümsüz bir hayat bahşediyor.

Yaşıyan ve devam eden onlar. Ölseler de ölmiyen gene onlar." (202) cümleleri Leylâ'nın şahsında Sâmiha Ayverdi'nin görüntüşü olarak düşünülecek cinstendir. Çünkü O, görünen ile görünmeyen arasında, duygu, düşünce ve sezgi yolu ile bir köprü kurarak; bilinmeyeni bulunur hale getirmeye çalışır.

Aynı zamanda yansıtıcı merkez rolünde olan Leylâ ile birlikte okuyucu olayları takip

eder. Sosyal statüsü gereği o, okuyucunun güvendiği bir kişidir; anlattıklarına ilgi duyulur. Tanık olduğu olayları, hatıra defteri ya da mektup vasıtasıyla anlatır. Kişilerin tanıtılmasında da aynı yöntem kullanılır. Seniye, Leylâ'ya yazdığı mektuplarda, eşi Ekmel Haydar'ı yeğeni Macid'i ve kendini anlatır. Leylâ ise kendisini, Ayşe'yi, Gerçek Çelebi'yi, Ekmel Haydar'ı, Şevkiye Hanım'ı tanıtır. Okuyucu bu iki anlatıcıyı da, hem kendi kendilerini anlatmalarından hem de birbirlerini tanıtmalarından, olaylara, kişilere yaklaşma tarzlarından, tavır ve konuşmalarından tanıma imkânı bulur. Aynı zamanda Leylâ iletişime girdiği insanlar vasıtası ile de kendinden bahsettirir. Doktor Şerif'in : "-Bu kadar müstesna bir zarfın, bu kadar zalim bir mazrufa olmasına aklınız eriyor mu...?" (170) cümlesi Leylâ'nın ruhî ve fizikî portresini özetler. İçe bakış, iç monolog ve iç çözümleme teknikleri ile Leylâ'nın tanıtılması en üst düzeye çıkarılır: Bu teknikler de gösterme ve anlatma tarzlarında uygulanırlar.

Leylâ, bir kilim perde arkasından dinlediği triyologu okuyucuya, bir hoparlör hassasiyeti ile aktarırken biz de onunla birlikte heyecanlanır, konuşmaları merakla takip ederiz: "Misafirin sesi: -Biraz zaifsin Ayşe... seni en son, üç sene evvel Mısırdan dönüşümde görmüştüm.

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

- Beni niçin yanlış anladın. Aramızı hakikaten üç asır da bölmüş olsa, ben gene sende o kasdettiğim değişikliği bulamam. Sen asırların fevkindesin Ayşe..

Ayşe'nin cevap vermesine vakit kalmadan Celebinin sesi yarı ciddî, yarı alaylı araya giriyor:

- Münakeşalar başlamasın..artık ikiniz de çocuk değilsiniz; biriniz evli barklı bir insan, biriniz yetişmiş bir kız.

Misafir: - Münakaşalarımızdan bu kadar mı yılgınsın Çelebi? Maamafih hakkın var, Ayşe kendini bildiği günden beri çekişmektedir. Cihanla sulhte olan bu kız, yalnız benimle cenk eder. .

Çelebi: - O kabahat yalnız Ayşe'nin değildir ki.. biz insanlar denizin dalgasını görür, onu tahrik eden rüzgarı görmeyiz.

Misafir: - Büyükbaban asıl kabahati bana yüklemek istiyor, ne dersin? Ayşe?

Ayşe: - Belki bir cebheden haklı. Fakat ben en küçük yaşımda iken, sizi üzecek vesileler aradığımı pek âlâ hatırlıyorum. ...

Halbuki maksadım, şunun bunun canını yakmak değil, bu hareketimi sizin gibi

tebessümle karşılıyacak bir kimseye tesadüf etmekti.

- Mütalâan eksik Ayşe .. belki o ıztıraba senin ellerin vasıta olduğu için acı duymazdım..." (103-104)

Leylâ Çelebiler'in evinde hastalandığı gece, kendini bekleyen Ekmel Haydar karşısında içinden geçenleri iç monolog tarzında hem anlatır hem de gösterir: "Yazıyor; durmadan yazıyor ve bu birbirini velyeden kâğıtlar, hakikaten odayı hiç seslendirmeden Çelebi'nin sadefli rahlesinde toplanıyor. Bir aralık kalemi bırakan elin, sedirden öbür ucundaki bir şeye uzandığını görüyorum. Bu Ayşe'nin kürk pelerini. Alıyor, okşuyor ve nihayet yüzüne değdiriyor.

Vücudum, ne kadar da mütekallis. İçimin gittikçe ezildiğini ve yorulduğunu hissediyorum. Yoksa gene mi habis huyum nüksetmiye uğraşıyor?

Hayır hayır .. ben bu mülevves zaafımdan o kadar ıztırab çektim ki, tekrar dirilmesine imkân bırakmıyacağım. Maamafih bir yandan bunu da itiraf etmeme lâzım: O zaaf benim istediğim gibi ölmüş de değil.

Eğer o, madumlar sırasına geçmiş olsaydı şu anda Ekmel'in dudaklarına değen camid eşya, vücudumu ihtiyarsız bir eza ile tekallüs ettirir miydi? .....

Artık kendime itab etmiyorum, acıyorum; bir Ayşe'nin geniş, olgun ve diğerendiş felsefesine sahip olamıyacağım için hazîn bir teessüfle acıyorum.

Ne yazık bana ne yazık.

Gene bir tecrübe.. gene o menhus hissin, o kahrolası zaafın ibramiyle yavaşça bir kolumu battaniyenin üstüne çıkarıyorum. Ekmel, undesine bir vazife almışların teyakuz ve ihtimamı ile hemen yerinden kalkıyor ve güzelliğinden emin olduğum elimi, cansız bir eşya kayıdsızlığı ile tutarak battaniyenin içine koyuyor ve tekrar gidip yerine oturuyor." (178-179)

Bu cümleleri daha iyi değerlendirebilmek için şu satırları okumaya ihtiyaç vardır:

"Ben de kendime bir meşgale arıyorum. Gündelik hayat kadrosunun istiab edemiyeceği büyük, yorucu bir meşgaleyi şiddetle muhtacım. Fakat bulamıyorum. Okuyayım, diyorum. Lakin içimin kitabını okumaktan Çelebi'nin o hayran olduğum kâğıtlarını bile okumıya takatim yok. İçimin kitabı.. meğer bunda neler neler varmış!" (186) ifâdesindeki iç konuşmada gecen "içimin kitabını okumaktan" söz grubu ile Ek kısmının ilk cümlesi olan "Kitabım bitti." (197) haberi ve "Zaten bir hayli zaman var ki, içime bakmaktan, uzak yakın hiç bir varlığa bakamaz oldum." (55) cümlesini berleştirecek olursak, romanda kimin

macerasının nasıl anlatıldığını da anlarız.

Anlatım tekniğine uygulanan bir başka yöntem de montajdır. Sâmiha Ayverdi, san'at ve düşünce tarihinden seçtiği çağrışım dünyası zengin isimler ve onların düşünceleri vasıtası ile, esere fikrî ve lirik bir boyut kazandırarak, romanın dünyasını ve hacmini de genişletir.

Romanın bütününe serpiştirilen bu pasajlar, Kenan Rifâî ile başlatılır; Fuzulî, Antonios, Berdrand Rousse Villiam, Black, Mevlâna, Eflâtun, Gustav Lebon, Şazelî, Mısrî Niyazi, Plotin, Fisagör, Niçe, Ebubekir ile devam ettirilip, Yunus'un :

"Aşık Yunus imdi yarı
Sevenlerin budur kârı
O! dost için ağuları
Şeker gibi yutmak gerek." (216) dörtlüğü ile bitirilir. Ayrıca, Doğu edebiyatında bir gelenek olan "hikâye içinde hikâye anlatma" tekniğinin de bu eserde kullanıldığını görmekteyiz. Bunlar: Üç Turunçlar Masalı; Budizm ile ilgili bir risâle; Meryem Cebrail Vak'asını anlatan yine bir risâle - Sâmiha Ayverdi'nin Mabed'de Bir Gece kitabında yer alan- Bir Hayâl ; Derd Ortakları ; Bulut ve Sümbül; Gerçek Çelebi'nin odasındaki tehzip ve hat eserleri arasında isimsiz beyit ve sözleredir. Bütün bu pasajların ortak noktası, onların "aşk ve insan problemi" üzerinde durmuş olmalıdır ki, Sâmiha Ayverdi'nin gerek Yaşayan Ölü gerekse diğer romanları "insan olmak" meselesi etrafında dönerken; Leylâ, Seniye ve Ayşe'nin ruhî acıları da gerçekci ölçüler içinde ilgili tekniklerden yararlanılarak sergilenir. Bu anlatım tarzı, esere psikolojik karakterli roman hüviyeti verir.

II.7. ZAMAN

Genel olarak, Yaşayan Ölü romanında zaman, "Tam iki sene geçti." (3)- "tam üç sene evvel" (5), "iki seneden beri" (5), "iki sene evvel" (7). "tam iki sene evvel" (8), "bir ay" (187). "beş buçuk ay" (197) "üç ay" (197), "son beş gün", "bir sene evvel" (204), "altı ay", "ayın sonu" (20) söz ve söz gruplarıyla ifâde edilir. Belli bir kronolojik tarihe ya da sosyal ve tarihî hadiselerin cereyan ettiği bir döneme işaret edilmez. Zaten mektup ve hâtıra defterinden yararlanılarak yazılan eserde, günün tarihine de rastlanmaz. Çünkü romanda, tamamen ferdin iç hayatı anlatılır. Daha doğrusu, zaman ferdin hayatını vermek için kullanılmıştır. Bu sebeple de eser felsefî ve psikolojik bir boyut kazanmıştır.

Romanda anlatma zamanı Leylâ'nın Seniye'ye yazdığı ilk mektupla başlamaktadır. Bu da Leylâ'nın mesleğinde, Seniye'nin de evliğinde ikinci yıllarını devrettikleri zaman dilimine rastlamaktadır. Bu "iki sene" ye I. Kısmın ilk üç mektubunda yedi defâ işaret edilirken bu süre içindeki olaylar anlatılmış olur. Leylâ'nın: "Pekâlâ bilirsin ki ben bu hatayı, tam üç sene evvel amcamın oğluna münkad olan hislerimle göstermiştim." (5) ifâdesindeki "üç sene evvel" kelime grubu ile de vak'a zamanı anlatma zamanından üç yıl öncesine kadar uzatılır. Neticede bir yıllık anlatma zamanı mektuplarda yapılan geriye dönüşlerle dört yıla kadar genişler. Romanda geriye dönüşler üç ayrı çizgi oluşturur: Birincisinde kahramanların hayat hikâyeleri esas alınır; ikincisi soyut bir çizgidir, belirsiz, epeski zamanla, yaşanılan zaman karşılaştırılıp "eski", "yeni" ; "dün", "bugün" kavramları yorumlanır (90) Üçüncüsü ise bunlardan çok farklı bir yapıya sahiptir. Romanın anlatım tekniği ve tertibi gereği, iç bölümlere serpiştirilmiş olan risâle, hikâye ve masallarda yer alan zaman kavramı ile ilgilidir. Bunların özelliğini tespit edecek olursak: bu geriye dönüş ya da geriye bakış diyebileceğimiz metin parçasının sonuncusunu, Seniye, Leylâ'ya mektupla göndermiştir. Bu Ekmel Haydar'ın çocukluk hatıralarını topladığı defterinden bir pasajdır. Burada Üç Turunçlar masalı anlatılmaktadır. Masalda zaman belirsiz olmasına rağmen, masalın dinlendiği zaman dilimi, Ekmel'in hayat çizgisi üzerinde yer alır. Bu çizginin anlatıma giriş noktası Muharrir Ekmel'in altı yedi yaşında olduğu döneme rastlar..

Masal öncesi bölümde büyükannesinin dizleri dibinde masal dinleyen bir çocuk, tablolaştırılmıştır. Klasik bir tablo niteliğindeki büyükanne ve torun protresinde ayrıntılar iyice belirtilmiştir. (I.K. 16.ab./s.75-78)

Meryem'le Cebrail Vak'ası'nda dinî ilgilendiren bir zaman dilimi söz konusu edilir.

Buda ile ilgili risâlede de anlatılanların yine dinî bir zamanla çakıştığı söylenebilir. (I.K./26.ab./s.90-91)

Bulut ve Sümbül'de de belirsiz, masalımsı bir zaman vardır. (II.K./7.ab./12-129)

Derk Ortakları'nda ise zaman "simitin 60 para" olduğu I.Dünya Savaşı yıllarıdır. (I.K./ 9. ab./ 81-87)

Kahramanların hayat hikâyesini veren birinci gruptaki geriye dönüşler: Seniye-Leylâ; Seniye-Ekmel; Leylâ-Macit; Ekmel-Ayşe; Ayşe-Leylâ ve Ekmel'in çizgileri olmak üzere kısımlara ayrılır. Bunlar üzerinde yapılan atıflar, ilgili şahısların birbirleriyle münasebetlerine, psiko-sosyal ve kültürel durumlarına, mizaçlarına açıklık getirirken vak'a zamanını da belirlememize yardımcı olur.

İlgili geriye dönüşler içinde Ekmel Haydar'ın Silifke-Mut'tan geçerek Anamur'a gidişini anlatan metin parçası ile Kenan Rifâî ve Yirminci Asrın ışığında Müslümanlık kitabında da karşılaşılır. Bu işaret, Yaşayan Ölü ramanın Kenan Rifâî'nin hayatından izler taşıyan otobiyografik bir eser olduğunu düşündürür.*

Romanda vak'a zamanı, başlıca üç daireden oluşur: Leylâ'nın Seniye'ye mektup yazmağa başladığı andan üç yıl öncesi en geniş daireyi meydana getirir. Fakat bu dairedeki olaylar, çok kısa geriye dönüş, özet ve tekrar etme yollarıyla anlatılmışlardır. I.Kısmın bu zaman çemberi üç yılı kapsamasına rağmen, hâle göre, kişilerin hayatında uzağa düştüğü için, zaman tablosu (Tablo II) nda küçük çizilmiştir. Burada iki ana olay vardır: Seniye'nin evliliği ve Leylâ'nin Konya'ya gelip Çelebi ailesi ile tanışması. İkinci daire yaklaşık bir yıldır. Üçüncü daire ise on yedi günü içine alır. Her üç daire de iç içe girer. Birinci daire romanın zaman tablosunun odak noktasıdır. Eser, bu üç yıl içinde cereyan eden hadiselerden oluşur. Bu zaman dairesinde; Seniye'nin evliliği, Leylânın Konya'ya geldikten bir yıl sonra Ayşe'lerin evine gidişi ve Çelebi'den 'ruhî inkılâb'ını gerçekleştirecek kadar etkilenişi gibi olayların, fert planındaki akisleri ele alınmaktadır.

Seniye'nin evlilik sonrası değişimi kahraman anlatıcı ve aynı zamanda Seniye'nin "âhar bir nüshası" Leylâ tarafından dikkatlere sunulur: "Nedir bu benliğini bir noktaya toplayış? Bir yola seferber ediş? Bütün mektubunu kocana tahsis etmişsin. (19)

Leylâ'nın Gerçek Çelebi ve ailesi ile ünsiyetinden sonra, kişiliğindeki değişmeyi kendisi anlatır: "Filvaki Gerçek Çelebi'ye mülâki olmadan evvel ben hakikaten buydum, lâkin onunla geçen bir seneye yakın zamanda bu tufeylî ve muzir vasıflarımı attım.

Hayır ben artık eski Leylâ, hodbin, asî, gayesiz, hedefsiz Leylâ değilim." (118)

İkinci dairede zamanı, "bir hafta", "bir ay", "yaz tatili", "üç ay" sözleri yanında "mevsim"ler belirler. I.Kısım'da yaz sonlarında başlayan mektuplaşma, II. Kısım'da "kış" başlangıcında, Seniye-Ekmel çiftinin Konya'ya gelişleriyle kesilir. Bundan sonraki olayları Leylâ, "kendi kendimle konuşma" diye adlandırdığı hâtıra defterine kaydeder. Bu noktada, Leylâ açısından yaşanan çok yoğun bir hafta ile birlikte üç haftada cereyan eden olaylar anlatılır: Belirtilen zaman zarfında Ekmel çifti, Çelebi ailesi, Leylâ ve zaman zaman onlara katılan Dr. Şerif, hemen her gün bir arada bulunurlar. Bir ay sonunda Ekmel Çifti İstanbul'a gider. Arkasından Seniye'nin anne oluşu ve ölümü haberleri gelir. Leylâ, hatıra yazmama kararını alır. Sonra araya "beş buçuk ay" işareti ile bir zaman boşluğu girer. Leylâ, bu zamanın "üç aylık yaz tatili"ni yaylada geçirir. Geriye kalan iki buçuk aydan söz edilmez. Böylece, zamanın akışında bir kesinti oluşur. Bu aradan sonra üçüncü dairenin on beş günlük süresi içinde, İstanbul'dan bir telgraf gelir; Leylâ yola çıkar; İstanbul gelir gelmez Ekmel ile karşılaşır. Muharrir Ekmel, genç kıza Seniye'nin mektubunu verir. Aynı gün ikinci defâ Ekmel ile konuşan Leylâ, ona kendisi ile evlenmiyeceği kararını bildirir. Bütün bunlar, çok kısa bir zaman aralığında cereyan eder. Bu durumda, romanın anlatma süresi, mevsimle ilgili sözlerden hareketle diyebiliriz ki, bir yıl sürer. Seniye'ler kış başlangıcında Konya'ya gelmişlerdir. Leylâ'nın İstanbul'a dönüşü ise, üç aylık yaz tatilinin bitiminden sonra on yedi gün içinde gerçekleşir. Okuyucu, mevsimin Ekim sonları olduğunu hisseder.

Leylâ'nın kilim perde arkasından gizlice dinlediği tıyolog, eserde temel vak'a olarak ele alındığında, olayın anlatılma süresi dokuz on aydır.

Roman Leylâ ve Seniye'nin "aşk durumları" diye düşünülürse, "vak'a zamanı" dört yıl, "anlatılan zaman" bir yıl olur. Geriyi dönüşler, özetleme ve tekrarlarla bu iki zaman denkleştirilir.

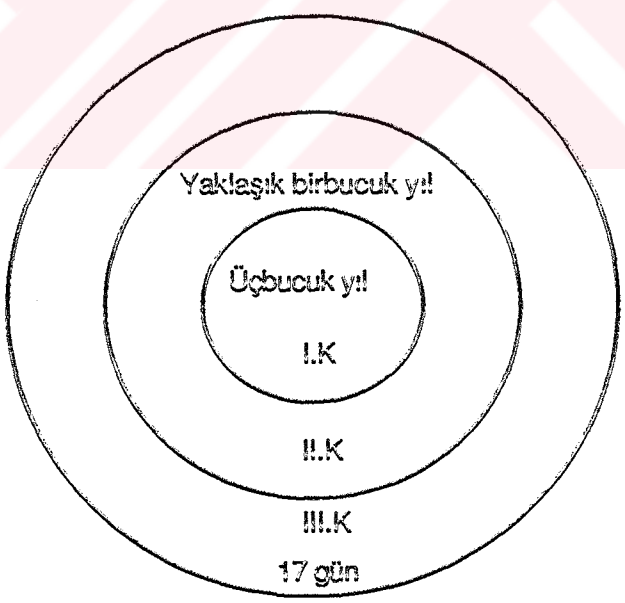
Hamiş, zaman bakımından farklılık gösterir: Üçüncü dairenin on yedi günlük zaman kümesinde son gün, çok gergin bir hava yaşanır; Leylâ, Ekmel, Ayşe ve Şerif'in kaderleri tayin edilir. Bu belirlemede, Leylâ'nın karar ve tavrı etkin olur. Genç kızın karakterindeki inkilâp birkaç saatlik bir zaman diliminde doruğa ulaşır. Zaman ibresi geriye doğru sayma içinde seyreder gibidir. Sonuçta okuyucu, hadiseleri cereyan ettiği zamanda idrâk eder.

Yaşayan Ölü'nün zaman boyutunda, geçmiş, gelecek ve hâl birlikte verilir. Seniye'nin Ekmel ile evlenmesi ve Leylâ'nın Konya'ya gelişi, Çelebiler'le tanışması çevresinde teşekkül eder. Gelecek, Ekmel'in Ayşe ile Leylâ'nın da Dr.Şerif'le evlenmeleri çevresinde ifâdesini bulur. Hâl ise, Leylâ'nın ruhî değişmesini gerçekleştirdiği noktada anlatılır.

Böylece de ayrı ayrı vak'a zincirleri aynı anlatma zamanında birleştirilir. Anlatıcı, bir sıra dahilinde, vak'a zincirlerini dikkatlere sunar.

I.KISIM	II.KISIM	III.KISIM
MEKTUPLAR	HAMİŞ	EK
3 2-3 (yıl) (ay)	1 ÷ belirsiz ÷ 6 (ay) (ay) (ay)	15 ÷ 2 (gün)
MEVSİM	KIŞ	SONBAHAR BİTİM!
MEKAN	İSTANBUL - KONYA	İSTANBUL

ZAMAN TABLOSU I



ZAMAN TABLOSU II

IV.3. MEKAN

ŞEHİRLER

A- KONYA

1. Hattat Gerçek Çelebi'nin Evi-Ayşe'nin Evi

2. Mektep -Leylâ'nın İşyeri ve Aynı Zamanda Kaldığı Mahal-

3. Yayla-Köy-

B- İSTANBUL

1. Leylâ'nın Babaevi-Köşk-

2. Seniye'nin Babaevi-Köşk-

ARA MEKAN

- Konya-İstanbul Arasındaki Tren ve Tren Güzergâhı

Yaşayan Ölü romanı, Leylâ'nın *İstanbul*'dan *Konya*'ya gidişi ile başlar, Konya'dan İstanbul'a dönüşü ile ile sona erer.

Romandaki olay örgüsünün şekillenmesinde rol oynayan asıl mekânlar üzerinde duralım: Merkezî mekân durumunda olan Gerçek Çelebi ve torunu Ayşe'nin birlikte oturdukları Konya'daki evdir. Diğerleri, İstanbul'da Leylâ ve Seniye'nin birbirine komşu baba evleri; Konya'da Leylâ'nın işyeri ve aynı zamanda ikamet ettiği okuldan ibarettir. Ayrıca Leylâ'nın İstanbul'a dönmeden önce, üç ayını geçirdiği yayla-köy- ve Konya-İstanbul arası yolculuğunu yaptığı tren ise ara mekân durumundadır. Bu sıralamaya rağmen denilebilir ki romanın minyatür mekân tablosunda ön planı işgâl eden yer kristalleşmiş Türk evinin simgesi niteliğindeki Hatta Gerçek Çelebi'nin evidir. Bu sebeple de mekânın tanıtımında ön sırayı bu eve ayırıp, sonra da bu ev ile ilişkilerine göre diğer mekânlardan söz edeceğiz.

Yetiştiği aristokrat muhit ve fikir dünyasından birdenbire amelî ve sade bir hayatın gündelik ve basit akışına dönmüş olmak, Leylânın manaya susamış ve düş kırıklığına uğramış ruhunu tatmin etmemiş; hatta, onu rahatsız eden bir yalnızlığa da itmiştir. Böylece'de Leylâ İstanbul'daki eski hayatını aramağa başlamış, Konya'daki hayatını yadırgar duruma gelmiştir: "Konya gibi sade bir vilayetin dokuduğu basit libası fazla latübali ve biçimsiz buluyordum." (22) diyen genç kız, Konya'ya geldikten sonra, Gerçek Çelebi ailesi ile dostluk kurarak bu yalnızlığını giderir; ailenin kendisi için değerini de şöyle ifade eder:

"Bu ev ve bu sanatkâr, temiz, yüksek insanlar, beni menfaat mihveri etrafında dönen insan kümelerinin kâbusundan kurtardı. Aydınlık, asude ve şifakâr muhitlerinde bana yer verdiler." (49) Romanın bir başka sahifesinde de aynı kabilden şu sözler vardır: "Vaktaki günün birinde Ayşe'nin kapısından içeri girdim; bu muhitin yıkayıcı, durultucu ve tatmin edici havası benim bulanık ve karmaşık içime sükûnet verdi. Şimdi ben de onlar gibi sade, samimi ve bîtaraf olabilmek kolaylığını bulacağımı zannediyorum. (50-51)

Leylâ'nın bakış açısından dikkatlere sunulan *Gerçek Çelebi'nin evi*, fizikî cephesiyle tanıtılırken, sakinlerinin de kimliklerine açıklık getirilir:

"Eve, küçük ve gelişi güzel bakılmış bir bahçeden giriliyordu. Eski ve tokmaksız bir kapıyı iterek bağçeye girdim; arkası dönük bir ihtiyar, çömelmiş, bir karanfil kümesinin kurularını temizliyor ve bağlıyordu. Tahminime göre bu, Ayşe'nin büyükbabası idi. Yanından geçerken hafifçe başını kaldırdı ve ilerlemekte tereddüt ettiğimi görünce de ayağı kalktı.

- Hoş geldin kızım, Ayşe'yi mi istiyorsun ? dedi.

Ve cevabını beklemeden, elindeki ıhlamur demetini kuyunun çıkrığına asarak önüme düşdü." (25) Bu cümlelerde Çelebi'nin evinin bahçesi tanıtılmaktadır. Söz konusu yer, Leylâ ile Çelebi'nin ilk karşılaşmalarına sahne olur. Çelebi'nin bahçesi Leylâ'nın zihninde silinmez bir tablo olarak kalır. Zaten Konya'da mevsimlerin değişimi bu bahçede gözlenir. Adetâ bu bahçe, Konya'daki iklimin rasathanesi gibidir:

"Artık kışa giriyoruz; bahçenin bir ay evvelki taravetli çehresinde yer yer harabî başladı. Kuyunun çıkrık direklerini saran yeşillikler, lâtinler, asma yaprakları, ölümle pençeleşen bir hasta gibi solgun. Yalnız karanfiller daha mukavim oldukları için mazlum ve mütevekkil bir zindelik göstermekte. Ben ilk defa Çelebiyi bu bağçenin mebzul çiçeklerinden olan şu karanfil kümeleri arasında görmüştüm. Bol ve uzun ceketi, ütüsüz ve bakımsız pantolonu ile çömelmiş, sırtını büsbütün müdevverleştiren iğik vaziyeti ile, elinde makas uğraşıyordu. Şimdi, bağçeye her girişimde, bu levha, sabitleşmiş bir ısrarla karşımda tekrarlanır." (48)

Şimdi evin fizikî cephesini tanıtan satırları okuyalım: "Beni Ayşe'ye teslim ederek tekrar bağçesine dönen ihtiyar, bir müddet sonra içeri girdi, göze çarpan geniş alnını, yüksekçe elmacık kemiklerini ve uçları şakaklara doğru çekilmiş göz çizgilerini gerginleştiren bir tebessümle bize bakarak yürüdü, ve oturduğumuz odanın içinden geçilen, kapı yerine yalnız bir kilim perde asılmış bir başka odaya girdi.

İçiçe iki oda, diyince, sakın salonlar filan zannetme, büyükanne, büyükbaba ve bir

torundan ibaret olan bu üç kişilik ailenin barındığı tek katlı ev, ancak üç odadan ibarettir. Fakat bu üç oda da, kökleri münhasıran asırlardan gelme eski Türk sanat örnekleriyle doludur. Ancak onlar bütün bu eski eşyayı bir zinet manasında değil, bir ihtiyacı karşılamak yolunda kullanmaktadırlar. Türk kalemi ile nakışlanmış bir bakır ibrik, kehrubardan bir ağırlık, bir Beykoz çanağı, bir kaç çini masa ve nihayet harikûlâde güzel sedefli bir rahle...

Biri, büyükannesi ile büyükbabasının odaları. Ve karşısında kendi küçük yatak odası. Üçüncüsü, oturduğumuz, evin en büyük odası, ki, bunun bir kısmı, bir kilim perde ile bölünerek, büyükbabası ile kendisi için müşterek mesai odası haline konmuş.

Alçak ve bağçeye bakan pencerelere yaslanmış iki sedir, duvarlarında ve raflarında, muhtelif devirlerin sanat alevleri." (25-26) Fizikî bakımdan bu kabil özelliklere sahip olan evin Leylâ için sembolleşen varlığı da şu cümlede ifâdesini bulur: "Bu ev, bu oda, bu yekdiğerinden iki nesil uzak iki insan, bana ilk hamlede, tevazu ile mezcolunmuş bir sanat ve kudret şahikasının zirvelerini sembolize ettiler." (27) İlgili ev, içinde oturanların felsefesi gereği kendine has bir hayat tarzına ve dekoruna sahiptir. Evin dekoratörleri ise, şüphesiz büyükbaba ile torunudur. Evdeki antik eşya, eski Türk evinin özelliklerini yansıtırken, bu eşyaları kullananlarla da bağlantı kurulur. Böylece de eşya-insan ilişkisi verilmiş olur.

"Kapısından içeri girerken insanın içine hem heybetli ve vakur hem de mütevazı ve dinlendirici bir yüzle gülen Çelebi'nin odası.. Duvarlarda cesur ve başını almış yürümüş bir sanat tufanı, sürüden ayrılarak muakkiblerine istikamet tayin eden pervasız, ölçüsüz bir sanat tarzı" (166) Böylece Çelebi'nin san'atındaki hususiyeti aksettirirken, mekân-insan kaynaşmasına da işaret edilir. "Dünyada kötü hiç bir şey yoktur." (166) sözü de onun felsefesini özetler: Bu felsefenin de odanın dekoruna denk düştüğü görülür. Leylâ'dan başka misafir gelmeyen, Ayşe ve Çelebi'nin evi, ancak, manayı arayan, manaya ermiş olanların bir çeşit "Rahmet Kapısı"dır. Bu dergahın duvarları, mahir ve tanınmış bir hattat olan Gerçek Çelebi'nin sülüs ve tâlikle yazılmış Türkçe levhalarıyla süslüdür. Duvarları manalarıyla yer yer konuşturan levhalarda ve sadefli rahleyi dolduran yazı istiflerinde Kenan Rifâî, Fuzulî, Mevlâna, Mısrî Niyâzî'den ve Farsça'dan seçilmiş müfredlere.. yer verilmiştir.

Leylâ için bu evin değeri ve önemini eserdeki şu cümlelerden öğreniyoruz: "Ders saatlerinin dışında kalan bütün vaktimi onlarda geçiriyordum. Hatta terceme ve yazılarımla bile gene burada meşgul oluyordum... Bazan evde Şükriye hanımdan başkasını bulamam; bağçedeki hasırın üstünde beraberce kahve içer, şundan bundan konuşuruz... Hasılı Şükriye hanım, sokağa gitmediği günler bana hem ev sahibilik, hem arkadaşlık eder.

Az zamanda bu ev o kadar benim oldu ki, içerde kimse olmadığı günler Ayşe'nin odasına girer, kitaplarını karıştırır, okur ve bu dört tarafından yeşilliklerle kucaklanmış odada, ömrünün en zevkli en müstesnâ dakikalarını geçiririm." (51-52) Burada, büyükbaba ile torunun çalışma odasının karakteri de tespit edilir: "Beni bütün bu şekva ve hüsrana sevkeden, şu içinde oturduğum odanın rahat, temiz ve hususî karakterindeki belâgattir. Bu odada feragat ve kemâl! bu odada tarih ve anane, bu odada ibda ve sanat, bu odada bilgi ve irfan ve nihayet bu odada tehesstir ve vecd var." (61) Leylâ açısından tedai dünyası zengin bir mekân olarak idrak edilen bu oda, ona geçmişteki Türk mimarisini, Türk san'atını düşündürürken hale göre geçmişin muhasebesini de yaptırır.

"Ayşe'nin evinde beni kendine yaklaştıran bir hava vardır ki" (100) cümlesi Leylâ'nın mahalle uyum içinde olduğunu ifâde eder. İstanbul'da aristokrat hayatın yaşandığı bir köşkte büyüyen Leylâ'nın doğrudan etkilenip, ruhî inkılâbını gerçekleştirdiği bu ev, kimi önemli vak'a parçalarının sahnesi durumundadır da: Onun, evin sakinleri hakkında bilmediği bir şey vardır. Bunu da, genç kız perde arkasından gizlice dinlediği konuşmalardan öğrenir,tavrından dolayı kendisini suçlu hisseder. Bu hususu Leylâ günah çıkarırcasına : "Ben bir günah işledim; şimdi bu fiilimi itiraf etmekten çekinecek kadar bayağılık gösteriyorum." (157) cümleleriyle açıklar. Leylâ çoğu zaman olduğu gibi yine Çelebi'nin odasında yalnızdır. Bu sırada Ayşe ile Ekmel içeri girerler; gizlice onların konuşmaları ve öpüşmeleri sırrına vakıf olur; sonra da Ayşe'nin hıçkırıklarını duyar. Önceki vak'ada olduğu gibi yine pencereden atlayarak kaçar. Ruhî inkılâbını gerçekleştirmek için çırpınan Leylâ'nın kilim perdenin arkasındaki sırrı öğrenmek isteyecek kadar sefilleşmiş olduğunu bir kerre daha yaşaması, genç kızı suçluluk duygusuna iterken, karmakarışık duygularının pençesinde Ayşe'yi Ekmel'den kıskanmaya başlar; üçüncü vak'a kıskançlıkla ilgilidir:

Bir gece Seniye'nin "Bu odada tüfeyen ancak ateşin içinde ısınır." (142-144) diyerek Ayşe'ye çok yakışan kürk pelerinini, onu bu güzellikten mahrum etmek ve o güzelliği kendinde göstermek için omuzlarına alır, sonra da Ayşe'nin omuzlarına kor. Birkaç gün sonra Leylâ Çelebiler'de olduğu bir başka gecede, Doktor Şerif'in kendisine olan aşkını ısrarla teşhir etmesi üzerine bunalır ve Çelebi'nin odasına girer; rahlesinin başında çalışan Çelebi'nin elini öperek hıçkırıklarla kendisini kaybeder. O gece genç kız, Ekmel'in Ayşe'yi çok sevdiğini, kendisine ise hiç ilgi duymadığını öğrenir. Romanda Leylâ'nın bu kendinden geçiş anı, mistik bir halin yaşanması olarak düşünülecek cinstendir.

Yaşayan Ölü'de birbirine zıt iki çevre vardır: *Konya'daki sâde bir ev* ve *İstanbul'daki köşk*. Ne varki romanın mekân tablosunda köşkün tanıtımı ile ilgili bilgilere rastlanmaz; yalnızca birbirine komşu olan iki köşkte birer vak'a parçası cereyan eder. Bu durumda, *Leylâ ve Seniye'nin babalarının evleri olan köşkler* sahne olarak kullanılırlar: Leylâ'nın baba evi olan köşkte genç kızı, dadısı ve telgrafta çok ağır hasta olduğu bildirilen büyükannesi karşılar. Genç kız şaşkınlık içinde iken Ekmel gelir ve ona Seniye'nin vasiyetnâme niteliğindeki muktubunu verip, cevabını yarın gelip alacağını söyler. Zaten genç kız İstanbul'a gelmemiş de olsa, Ekmel onu Seniye'nin vasiyetini bildirmek için bir telgrafla İstanbul'a çağırmak üzeridir.

Leylâ, kendisiyle evlenemeyeceğini bildirmek üzere Ekmel'in kaldığı Seniye'nin babasının köşküne gider; verdiği kararla, Ekmel'i şaşkınlık ve sevinç içinde bırakarak geri döner. Böylece de, roman sona erdirilmiş olur.

Leylâ'nın Konya'da fizik öğretmenliği yaptığı *mektep*, kimi basit olayların cereyan ettiği bir ara mekân durumundadır. Leylâ mektebin bir odasında kalır, Leylâ'nın Seniye ile ilk karşılaşması; Ekmel'le doğrudan doğruya tanışması burada gerçekleşir. Söz konusu yer, iki kişinin anlatılmasına vesile olur. Bunlar Mektep Müdürü ve Edebiyat öğretmeni Melek Hanım'dır. Leylâ'nın müdürle sürtüşme ve çatışma içerisinde olduğu yıl sonu müsamerisinin haber verilişi sırasında öğrenilir. Mektepte hareketli bir hazırlık vardır. Ünlü muharrir Ekmel Haydar'ın Konya'dan olduğu duyulmuş, fakat hiç bir yerde izine rastlanmamıştır. Müdür ve öğretmenler müsamere gecesi onu da aralarında görmek istemektedirler. Leylâ'nın : "İsterseniz ben bulayım." (125) sözü üzerine bütün teveccühkâr tavırlar Leylâ'ya, müsamere gününe kadar artan bir alâka ile yönelir. Burada mekân, cemiyetin kimi değerlerini sergileme fonksiyonunu yüklenmiştir. Leylâ'nın mektep ile Çelebi'lerin evi arasındaki gidiş gelişleri, romanda, "kilim perde vak'aları" ile birlikte bir uyum (armomi) unsuru oluşturarak, eserin karakterine ve olayların tabiî akışına katkıda bulunur. Kahramanın alışkanlık haline getirdiği davranışları vasıtası ile, okuyucunun imaj dünyasına hitap edilir. Bu durum da romanın bütünlüğüne hizmet eder.

"Hayatımın son aylarında geçirdiğim şayanı hayret inkılâba ve beklemediğim buhranlı hadiselere, iç savaşlarına, kendimi Çelebi'nin varlığına ayarlamadan evvel musab olsaydım, şüphe yok ki kanlı bir ihtilâl içinde yere cansız serilecektim. Halbuki yaşıyorum ve yaşamak için de kuvvet, teselli ve zevk buluyorum." (195) şeklinde ruh sağlığına kavuştuğunu belirten Leylâ, yeni hayatının muhasebesini yapabilmek ve tasarladığı eserini

yazabilmek için, Ayşe'nin de etkisiyle, üç aylık yaz tatilini geçirebileceği sakin güzel bir yeri, seçmek düşüncesi ile hareket ederek *"Yayla"* dediği *köye* gider. Bu köy romanın mekân tablosunda çok kısa çizgilerle özetlenerek anlatılır: "içimde sabit tablolar halinde devam eden köy hayatımın bakir ve pürüzsüz safhalariyle daha bir zaman oyalanmak, uzun günlerin-müselles ahengi içinde geçen bu asude ve tertemiz hayatı bir müddet içimle yaşamak istiyorum.

Maamafih aralarından uzaklaşmış olduğu halde, tam üç ay beraber yaşadığım bu insanların hattâ hayvanların, eşya ve cemadatın manevî takiblerinden kurtulamıyorum. Gerçi artık onların arasında değilim. Ne yoğurdumu getiren Hanifeler, ne kecileri sağan Mehmetler, ne çubuğunu içen Salih dayılar var. Basık tavanlı odam, kuru otlarla yumuşatılmış kerevetim, kırık şişeli mavi lâmbam da orada kaldı. Geçtikleri yerleri kokulariyle izlendiren sürüler, gök gözlü inekler mandalar da şimdi birer hayâlden ibaret." (197) Böylece köyle ilgili dikkatlerini gözler önüne seren Leylâ, adeta gönlüne naklettiği bu tabiî sahneden bir türlü kurtulamaz. Genç kız, Konya'dan da basit ve yalın olan bu mekândan tekrar mürekkep hayatın yaşandığı İstanbul'a dönerken, ruhî inkılâbının son noktasına yaklaşmış olur. Bu durumda romanın açık mekân tablosunu : İstanbul, Konya, köy ve yine İstanbul oluşturur.

Leylâ, beş buçuk aylık bir sukuttan sonra, defterini, Konya-İstanbul arasında bir *ara mekân rolü oynayan trende* yeniden yazmağa başlar; "Kitabım bitti." (197) cümlesiyle köyde kaldığı müddet zarfında bir eser yazdığını haber verir. Ayrıca köyde geçirdiği günleri ana çizgileriyle anlatır. Tren İstanbul'a hızla yaklaşırken, köy hayatı etkisi altında kalan Leylâ'nın zihninden bu hayatın izleri yavaş yavaş silinmeye başlar.

Mekândan hareketle daima felsefî düşüncelere yönelen genç kız, trende de aynı alışkanlığını sürdürerek insan hayatı ile ilgili yorumlar yapıp, bu yorumlarını, Hereklaytus'un, "Her şey akıyor, bir ırmakta iki kez yıkanmak mümkün değildir." düşüncesine kadar götürür ve insan hayatını da farkedilmeyecek kadar süratle bir akış ve hareket içinde tasavvur eder. Leylâ'nın sürekli mekândan hareketle felsefî düşüncelere yönelişi, mekân kategorisinin Yazar tarafından hangi yolda kullanıldığını gösterir. Mekân ferdin iç hayatını vermek için vesiledir. Bu sebeple anlatılan tablolar, izlenimci bir tavır niteliği taşırlar: "Tek başıma oturduğum kompartımanda, defterimin şu ilk satırlarını müşkülatla yazmağa uğraşmaktayım. Fakat bu yazmak isteğim parçalara ayrılmış bir resmi tekrar bir araya getirip eski şeklinde ihya etmek hevesine benziyor. Gerçi bu tasviri

canlandırmak benim için hiç de müşkül değil. Fakat nedense sert bir rüzgar, o perakende parçaları mütemadî esişiyle sağa sola uçuruyor. Bu yüzdendir ki ihya etmek istediğim levhayı tamamlamaya bir türlü muvaffak olamıyorum.

Gene bu rüzgâr değil mi ki, beni, ummadığım, beklemediğim bir zamanda, bir tren köşesine itip götürdü?..

Tren İstanbul'un ilk sayfiyelirne girmek üzere, Yüreğimde acaib ve intizamını kaybetmemiş bir tempo başlatı. Güneşten büsbütün rengini kaybetmiş zeytin ağaçları, bostanlar, bol yeşillikler, kâh sürülmüş kâh ekilmiş tarlalar arasından çabuk çabuk geçiyoruz. Bütün bu parça parça, yer yer manzaralar, toprağı baştan başa nakışlamış, boyamış, süslemiş. Fakat bu geçişe çabuk demekle hata ediyorum. Eğer hakikaten seri olsaydı, bu surati farketmezdim. Meselâ biz insanlar asil süratle geçtiğimiz hayatı sabit zannetmekteyiz. Halbuki hakikatte bütün hızımızla geçip geride bıraktığımız o." (197-200)

Sonuçta, Yaşayan Ölü romanının yalın mekân tablosu için şunları söyleyebiliriz: Mekânlar, eserin terkibinde, manaya yönelik genel bir atmosfer yaratır. Özellikle de Çelebi'lerin evi, sakinleri ve dekoru ile Leylâ'nın ruhî ve fikrî yapısını yönlendirir; eserin itibarî dünyasında başlıbaşına bir anlam ifâde eder; fonksiyon ve değeri ile de kahraman seviyesine yükselir. Böylece mekândan, kişilerin psikolojisini etkilemek gayesiyle faydalanılır. Mekân, iç gerçekliğin ortaya konulmasında vasıtadır. Vak'a için gerekli atmosferin temini ve kahramanların sosyo-ekonomik durumlarının açıklanması yönünde de kullanılan ilgili kategori esere, fikrî, mistik ve estetik bir derinlik kazandırır.

IV.3. OLAY ÖRGÜSÜ

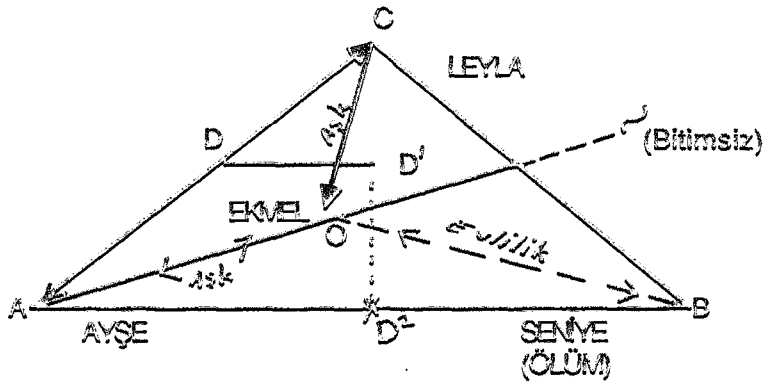
Yaşayan Ölü romanının olay örgüsü, altı ikili ilişki ile, bu ilişkiler çevresinde tezahür eden çatışma ve ihtilaflarla şekillenmektedir.

İkili ilişkilerin asıl ağırlığı Leylâ-Ekmel ilişkisi oluşturur. Ancak bu ilişkinin gündeme gelmesinden Leylâ-Seniye ilişkisinin önemli rolü vardır. Leylâ-Ekmel ilişkisini incelemeden önce, Leylâ-Seniye ilişkisinin özelliğini ve çocukluktan üniversiteye bitirinceye kadar sürüp giden beraberliğin niçin kesintiye uğradığını belirlemek gerekir. Leylâ-Seniye ilişkisi, romanın hemen başlarında, alışmışlığın dışındaki haliyle kendini hissettirir. İki arkadaş arasındaki mektuplaşmalardan bu ilişkinin mahiyeti öğrenilir: Leylâ, Seniye'yi kendisinden uzaklaşturan Muharrir Ekmel Haydar'a kin ve nefret duyacak kadar, arkadaşına derunî bir bağla bağlıdır.

Leylâ ve Seniye'nin iki yıl mektuplaşmamaları, ikili arasındaki bağın hiç de sağlıklı bir seyir izlemediğini gösterir. Leylâ'nın Seniye'ye yazdığı ilk mektup bu duruma açıklık getirir; genç kızın, arkadaşına kırgınlığının sebebi, onun mezun olur olmaz Ekmel Haydar ile evlenmesidir.

Seniye-Ekmel çiftinin Konya'ya gelişleri olaylara yeni bir boyut kazandırır. Ve böylece de romanın ilk vak'a halkası teşekkül eder. Ayşe'nin gizli aşkının Ekmel Haydar olduğunu öğrenen Leylâ, şaşırır. Bundan sonra cereyan eden olaylar oldukça ilgi çekici bir mahiyete bürünür. Ekmel'e üç kadın birden aşıktır. O ise yalnızca Ayşe'yi sevmektedir. Leylâ giderek, arkadaşını elinden aldığı için kendisine nefret duyduğu Ekmel Haydar'a bağlanır. Öte yandan Seniye-Ekmel ilişkisi tehlikeli bir hale gelirken; Seniye'nin ölümü ile bu ilişki kopar. Fakat asıl trajik olay bundan sonra cereyan edecektir. Seniye'nin ölümü, Leylâ-Ekmel ilişkisini Leylâ açısından mutlu bir sona doğru götürürken, Leylâ, aşkının objesini reddeder. Ekmel'i Ayşe'ye bırakır. Böylece mutluluk umudu, Ayşe-Ekmel ilişkisine doğru kaydırılmış olur; Leylâ da ruhî tekâmülünü, Gerçek Çelebi'nin çizdiği yoldan gidip aşka ulaşarak tamamlar.

Şimdi de olay örgüsünü oluşturan ilişkileri şematik olarak izah etmeye çalışalım:



İlişkiler Şeması

AO ----------> Karşılıklı aşk ilişkisi :

Bu ilişkinin niteliği bitimsiz oluşudur; aşk üzerine kurulan bir izdivaçla sürüp gideceği sezdirilmiştir.

BO ----------> Evlilik ilişkisi :

Yıldırım aşkla başlayan bu ilişki, sonradan renk değiştirir; erkek, eşine karşı pasif bir tavır içine girer. Kadın ise erkeğine, kıskançlık dolu bir tutku ile bağlanır. İlgili bağ, kadının ölümü ile kopar.

CO ----------> Tek taraflı aşk ilişkisi :

Bu ilişkide Leylâ, önceleri, arkadaşı Seniye'yi elinden aldığı için Ekmel'e kin duyar; sonra onun bu kini, kendi açısından tek taraflı aşka dönüşür. Ekmel ise, Leylâ'ya karşı hep pasif bir tavır sürdürür. Onun Leylâ ile evlenmek isteyişi de yalnızca bir ölünün vasiyetini yerine getirmek içindir. Bu sebeple, Leylâ, Ekmel ile evlenme fırsatı çıkınca da bu fırsatı değerlendirmez, bir özveri ile erkeği Ayşe'ye bırakır.

CB ----------> Derunî bir arkadaşlık ilişkisi :

Bu ilişkide, tarafların birbirlerine egoistce sahip çıkışları söz konusudur. Leylâ Seniye'yi Ekmel Haydar'dan, Seniye de Leylâ'yı Çelebi âilesinden kıskanmıştır.

AC ——————> Arkadaşlık ilişkisi :

Bu ilişki, arkadaşlık ilişkisi gibi görünürse de, ikili arasında, aynı mürşide bağlı olma durumu vardır. Ayşe ile Leylâ, Çelebi'nin müridleri pozisyonundadırlar. Ayrıca, Muharrir Ekmel Haydar da Çelebi'nin müridi durumundadır. Dolayısıyla, Ayşe, Leylâ ve Ekmel arasındaki ilişki bu açıdan da değerlendirilebilir.

AB ——————> Rekâbete dayanan ilişki :

Diğer ilişkilerden farklılık gösteren AB bağlantısı ilişkiler ağı içerisinde, Ayşe açısından pasif, Seniye açısından ise aktif bir rekabet tavrı görünümündedir. Her iki kadın da aynı erkeğe bağlıdırlar; biri eş, diğeri sevgilidir. Eşin ölümü ile erkek, sevgiliye kalır.

D D^1 D^2 den oluşan kırık çizgi, Muharrir Ekmel Haydar'ın üç kadınla ilgili duygularının genel görünümüdür. Bu duruma göre: O, A'ya açık ve onun dünyası içerisindedir; O, C'ye bütünüyle denilebilecek kadar kapalıdır. Çünkü O'nun C ile ilişkisi yalnızca A ve B'nin vasıtası ile oluşan sathî bir arkadaşlık bağlantısıdır; O'nun B'ye karşı açılıp kapanan ya da kapanıp açılan bir tavrı vardır. Bu tavır *"ikircikli"* diye adlandırılabilir.

IV.10. ŞAHIS KADROSU

Yaşayan Ölü romanının asıl kahramanı Leylâ, çocukluk, genç kızlık ve okul arkadaşı Seniye'ye yazdığı mektub'un "Hamiş" bölümünde, insanları gruplandırır. Böylece romanın itibarî dünyasında yaşayanlar da kendiliğinden ikiye ayrılır. Bu hâtıra defteri ve mektup şeklinde yazıldığı için bu gruplar Seniye ve çoğunlukla da Leylâ'nın gözüyle görür, onların hayatlarında oynadıkları role göre tasnif edilir ve değerlendirilir. Leylâ'nın; "Biz yani sen ve ben, ben ve bizim gibi hayatı cebhe cebhe, ayrı ve muhtelif manada gören ve hissedenler, kâh şad olur, güleriz, kâh gamnâk olur ağlarız ve bu suretle de dünyanın hayhuyunu, zıd, çeşnili ve çeşidli fikirlerini duygularını ortaya koyarız. Izdırabımız hengâmında dünyâ fenadır, zalimdir, sürurumuz anında lâtiftir, şirin ve hoştur. Bizim için her zamanın bir başka rengi kokusu ve ve haleti vardır. Daha açıkcası biz, zamanın çocuğuyuz; tehassüs teheyyüc ve teessürümüzü, hayattan, hâdiselerden alırız.

Hayat pusulasının ibresi hangi semti işaret ederse yüzümüzü o tarafa döndürür irademizle hâdisatın tesir ve hükmünün fevkına yüklemeyiz. Çünkü hâdiseler bizden kuvvetlidir; biz onların esiriyiz.

Malbuki Ayşeler, Çelebiler, ilhamı ve zevki, heyacan ve istikameti kendilerinden alırlar; zira onlar zamana tasarruf ettikleri için olup bitenlerden bizim gibi müştekî müteessir ve müteheassis olmazlar. Hâdiseler onların oyuncağıdır, biz ise hâdiselerin oyuncağıyız. Bir arpa tanesi karınca için büyük bir gıdadır, fakat güvercinin kursağı kaç beşağı birden istiab eder.

Seni ve beni perişen eden hayat cilveleri onlara müessir olmaz, zira 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." (104-105) ifâdesinde görüldüğü gibi bunlar *"zamanın çocukları"* ve *"zamanı aşanlar"* olmak üzere kutuplaştırılırlar. İkinciler, Leylâ'nın olmayı arzuladığı karakter ve inanmak istediği değerleri temsil ederler. Zamanın çocukları-biz-zamanı aşanlar-onlar- a zıt davranış biçimleri ortaya koyarlar ki, Leylâ'da ruhî inkılâbını gerçekleştirmeden önce kendisini "biz" dediği grup arasında görür.

Eserde çatışma, bu iki grup arasında olmaktan çok Leylâ'nın kendi beni ile çatışması şeklinde cereyan eder. Sonuçta Leylâ, ruhî olgunluğuna ulaşır. Öyleyse roman "ben"in olgunlaşma yolundaki macerasını hikâye eder.

Şahıslar ilgili gruplara göre iki daire oluştururlar. Birinin merkezinde Leylâ, diğerinin merkezinde ise Ayşe vardır. Leylâ hayatının ilk aşaması diyebileceğimiz çocukluk, genç kızlık ve öğrencilik yıllarını birinci daire içinde geçirir. Bu aşamada mekân İstanbul'dur. İkinci daire Leylâ'nın üç yıllık lise öğretmenliğinin son iki yılında kendileriyle yakınlık kurduğu Çelebi ailesi çevresinde oluşur. Ayrıca genç kızın meslek hayatının ilk yılı, geçiş dönemi durumundadır. Burada Leylâ'nın çevresinde karşılaştığımız insanların ruh halleri üzerinde pek durulmaz.

Romanın şahıs kategorisi kalabalık değildir. Önemli olan Leylâ'nın ilişki ağı içerisinde bulunduğu kişiler çevresinde ruhî inkılâbının gerçekleştirilmesidir. Olay örgüsü bu husus üzerine kurulmuştur.

Birinci daireyi oluşturan İstanbul'daki aristokrat çevrenin özellikleri, büyükannenin şahsında, Seniye'nin Leylâ'ya yazdığı mektupta belirtilir: "Bilirsin büyükannenin ne yakınlarından, ne uzaklarından hiç dostu yoktur. Böyle servetçe, unvanca kendi dununda olanlara mevki vermeyip ancak hem seviyesi olanları insandan addeden kimselerin son ömürleri çok uzun oluyor. Bunlar tıpkı her tutunduğu dal kırılan bir kazazede gibi çırpınmaktan, feryaddan, en fenası tehlikeden kurtulamıyorlar." (67) Leylâ hayatının ikinci devresinde aristokrat çevreden uzak düşer. Girdiği yeni çevreyi ise Çelebi ailesi temsil etmektedir. Bunlar sade ve mütevazı insanlardır. Yazar'ın tercihi bu çevreden yanadır. Leylâ'nın orjini olan aristokrat çevre ise yine Leylâ tarafından menfi gözle görülür. Bu değerlendirmede genç kızın ruhî inkılâbının aşamalarına göre bir değer ifâde eder. Genç kız tuttuğu notlarda hayatının ve ilgili iki çevrenin muhasebesini yapar; okuyucu, onun ruhunu arındırmak için verdiği savaşı onunla birlikte yaşar; ve yine onunla birlikte yükselip, Ayşe'nin dairesine doğru yol alır.

Seniye'nin ölümü okuyucuda acıma duygusu uyandırmazken, Leylâ ve Ayşe'nin macerası roman boyunca merakla takip edilir; ve bitiş okuyucuya rahat bir nefes aldırır.

a- Zamane Çocukları -Biz-

LEYLA

Romanın 1. derecedeki kahramanı Leylâ'nın hayatında iki aşama vardır: İki aşamada da yer alan çevreler farklılık gösterir. Zaman, mekân ve şahıs farklılıklarına göre bu çevreler şunlardır:

1. İstanbul'da çocukluk, ilk gençlik ve tahsil yıllarının geçirildiği aile ve arkadaş çevresi.

2. Mesleğin icra edildiği Konya çevresi.

Yeni girilen çevreye uyumsuzluk, ya da önceki çevre ile bu çevre arasındaki tezat Leylâ'nın kendini anlatmasına vesile olur. Sadrazam Halil Paşa'nın torunu, Ayan Reisi Reşid Bey'in kızı mütekebbir, mağrur, biraz da müstehzi Leylâ, romanda anlatılan hayatının ilk aşamasını aristokratlığın yaşandığı İstanbul'daki kendi köşklerinde geçirmiştir; Ayşe ile kendi arasında bir benzerliğin yakalanışı, onun çocukluk dönemini aydınlatır: "Annesinin babasının küçükken ölmüş oldukları -Benimkiler gibi- büyükannesi ile büyükbabasının yanında büyüdüğünü söyledi." (26) Otoriter bir büyükannenin himayesinde büyüyen Leylâ bu kadının mizacını şu sözlerle anlatırken, kendi karakteri hakkında kanaat sahibi olmamızı sağlar. "Hoca olmamın psikolojik sebepleri arasında, bütün zevki, kesesinin vüs'atına dayanarak muhitini kasıp kavuran müstebit, mütehakkim bir büyükannenin nufuzu politikasından sıyrılmakta vardı. Gerçi onun şehid tab'ını tahakküm ve ceberutunu küçük yaşından beri tenkit etmiş ve muhitini avucu içinde sıkan felsefesine yabancı olduğumu her fırsatta ilan etmiştim.

Fakat garibi şu ki, aynı zamanda farkında olmadan, onun karakterinin küllî bir kısmını tevarüs etmek, yahud benimsemekten de kendimi kurtaramamıştım. Fakat bunu ne kadar geç öğrendim Seniye..meğer insan, yüzü gibi, içini de görmek için bir aynaya bakması lâzımmış.

Evet ben de büyükannem gibi mağrur, inadcı, âsî ve hodbindim. Fakat kim bilir onda asıl olan bu vasıflar, bende ariyetti" Genç kız, ilgili sözlerde "muhit değiştirme" arzusunun kökeninde yatan sebebi de açıklar. Bu satırların devamında: "Ve, işte bu iğreti ve ölçüsü ölçüme uymayan kaftanı çıkarmak için buralara gelmiştim." (22) ifâdesiyle onun "ben"iyle bir savaşa tutuştuğu belirtilir.

Bu savaştan, onun muzaffer çıkışı da iradeli ve kararlı oluşundan kaynaklanmaktadır. Bu yolda yardımcıları ise, Hüsnü Aşk'taki "Sühen" benzeri Çelebi Ailesi'dir. Onun irade ve kararlı oluşu ise "Gayret" yerine geçer.

Leylâ'yı yetiştiği "kibâr âlem" den koparan ve onu değişmeye zorlayan sebeplerin ilki büyükannenin otoritesinden kurtulma ve ondan tevarüs ettiği mizaç özelliklerini ayıklama arzusudur. Ayrıca ilk aşkının düş kırıklığı ile sonuçlanması ve bu durumu takiben de zaaf derecesinde bağlandığı arkadaşı Seniye'nin Ekmel Haydar'la evlenmesi üzerine bu

arkadaşından kopuşudur....

SENİYE

Yüksek öğrenimini bitirdiği yıl, Muharrir Ekmel Haydar'la evlenen Seniye, yirmi dört yaşında güzel bir genç kızdır. Ebeveyni hayatta olan Seniye, Leylâ ile aynı şartlar içinde büyümüştür. Narsis bir tip olan ve birçok yönden arkadaşı Leylâ'ya benzeyen genç kız, kendi fizikî portresini iki yıl önce ve şimdi olmak üzere iki defâ, benzer sözlerle çizer: "Omuzlarıma dökülen kehruba saçlarım, simsiyah ateşli gözlerim..." (8); "Elan o başımdan omuzlarıma inan altın damarlar tel tel ve kızıl parıltılarla hâreli. Elân gözlerimin siyahlığında bütün bir gençlik abidesinin zaferi çakıyor. Fakat keşki bu kadar güzel olmasaydım da, onu sevmek, onu yalnız kendime hasretmek ilminin esrarını bilseydim." (9) Yıldırım aşkıyla evlendiği eşine zaaf derecesinde bağlı olan Seniye, bu duygusunu: "aşkın esiriyim." (33) ibaresiyle bildirir. Evlilik sonrası karakterindeki değişimin en bariz vasfı, "kıskanç tabiatlı" oluşudur ki, bu karakter zaafı roman boyunca hiç değişmez; Ne var ki kocasını sürekli kıskanması eşiyle ilişkisinde zaman zaman inişler çıkışlar kaydeder. Genç kadının bu yönü önce kendisi tarafından anlatılır, böylece de bu kadının aşk hayatı sergilenir: "Eğer o beni lüzumu kadar sevmiyorsa, sanki ben onu tam ve hakikî manada seviyor muyum? Aşkın buyruğuna kayıdsız ve şartsız ram olmuş olsaydım, bu inhisarcılık sahnelerine ne lüzum kalırdı? Aşkın satvetli istilâsı, bir gubara dahi yer vermez; kaldı ki bu aşağı ve sefil ihtiraslara mesag versin.. dediğim günler de olur.

Fakat mantık, ihtirası mağlub edemiyor. Ben artık kıskançlığı illet haline sokmuş ve bu hastalığı, benliğimin her zerresine sirayet ettirmiş bir kadınım. Ben, kabili şifa olmuyan bu müzmin, mühlik ve tahammülü güç marazın zebunuyum. Acı bana Leylâ. Hiç bir güzellik, hiç bir kıymet yoktur ki kocamı ondan kıskanmıyayım. Fakat her gün biraz daha mürekkebleşen, biraz daha çetin ve dolaşık bir mahiyet alan bu ibtilâmın, onu her gün bir az daha benden uzaklaştırdığının da farkındayım." (10)

Aşk ve kıskançlık duygularını içiçe yaşayan Seniye'nin zaman zaman bu yüzden bunalıma girdiğini yine kendi ifâdesinden öğreniriz: "Leylâcığım, mektubumun başında seni çok üzdüm. Buhranlı zamanlarımda yazdığım için kabahatliyim; beni affet ve müsterih ol, şimdi çok sakinim.

Yazdığım mektubu göndermemeği bile düşündüm; fakat benim ne büyük çalkantılar, tezadlar ve ruh cezri medleri arasında çırpındığımı görmen için bu niyetimden vazgeçtim."

(87) Gerçekte, Leylâ'nın da mizacının en bariz vasıflarından biri de kıskançlıktır. Fakat genç kız, bu menfi duygu ile sürekli mücadele ettiği için sonuçta bu duygusunu yener. Romanda "Seniye'nin, sebebi gösterilmeyen ölümü belki de kıskançlık yüzünden" olmuştur denilebilir. Hatta Seniye yalnızca eşini değil, mektubunda Leylâ, Ayşe'den çokca söz ettiği için onu bile kıskanır: "Bilirsin ki ben kıskancım Leylâ" (65) diyerek, onun Ayşe'den bahsetmesini ister. Kıskançlık onda bir fikri sabit halindedir: "Kıskanıyorum Leylâ,. Gerçi kocamla aramızda ciddî ve korkulacak hiç bir şey yok..fakat onu, cihanı alâkalandıran bir insan olarak görmekten bile kıskanıyorum. İstiyorum ki o yalnız benim için olsun, benim olsun." (67)

Genç kadının zevklerine gelince : Orkestraya, viyolonsel solosunu tercih eder; Fuzulî ile kendi arasında bir benzerlik yakalayarak, kendi durumunu Fuzulî'nin :

"Her tekkellümün hattı sebzin hikâyeti

Verdim hemişe mısfahı hüsnün ayeti" (74) beytiyle ifâde edip, bu beyti durumuna uygun düşürür.

Seniye evlilik durumunu ise şu cümlelerle özetler: "Bu gün karşıma çıkan Seniye, derin hislerini duymıyan, biraz avare ve yorgun bir kadındır." (79)

Leylâ'nın ısrarı üzerine Konya'ya gelen Seniye, arkadaşının Ekmel'den hoşlanmadığını bildiği için onu görmeye yalnız gider. İki arkadaşın bu karşılaşmaları Leylâ tarafından anlatılır: "Boynumda bağlanan bir çift kol, omuzumda yatan solgun, sarı baş ve ağlıyan bir çift göz.. Bu, arkadaşım Seniye..

Birbirine dolanmaktan teselli ve kuvvet bulan vücudlarımız halâ bir külçe gibi. Konuşuyoruz; fakat her hasret ifâdesi gibi bizim sözlerimizin de pek belli başlı manası yok.

Ayşe'nin evinden, kaçıp koşa koşa mektebe geldiğim zaman, kapıcı, bir ziyaretçinin beni intizar salonunda beklediğini söyledi." ((109) Ne var ki Leylâ bu karşılaşmadan önce, Ayşe'nin Ekmel'i sevdiğini öğrenmiş bulunmaktadır. Öğrendiği hakikat onu o kadar harap etmiştir ki ".. bu güzel yüze ve her şeyden habersiz yüze bakmak bana şiddetle elem veriyor." (109-110) diyerek karşılaşma anındaki psikolojisini sergiler. Ekmel'lerin bir ay süre ile Çelebi'lerde misafir kalışları, Leylâ'nın da sık sık onlarla birlikte oluşu, ilişki ağını giderek yoğunlaştırır; ve üçlü durum ortaya çıkar: Bir erkek üç kadın. Gerçek sevgili (Ayşe), eş (Seniye) ve vak'anın gidişini etkileyen vasıta durumundaki kadın (Leylâ). Leylâ ve Seniye'nin kişilikleri aşamalar geçirir. Seniye'deki kişilik değişimi Ekmel ile karşılaştığı anda başlamıştır; Okuyucu onu daha çok evlilik sonrası değişimi ile tanır. Ve o tanıtıldığı

şekilde de varlığını sürdürüp, hatta Leylâ Seniye'nin vasiyetnâmesinde bile aynı "sefil hiss (kıskankançlık)i bulur; ve vasiyetnâmeyi şöyle yorumlar: "Bütün bu aşikâr"lığa ve uryanlığa göz yumup, Seniyenin beni iltimas etmesinde, çocuğunu ve arkadaşını düşünmekten çok daha müessir bir sebeb olduğu muhakkak: Kıskançlık. Evet gene o, o sefil his.

Yanılmıyorum, bu böyle? Demek ki insan ölüm halinde bile zamirini temizliyemiyormuş.

Arkadaşımın kıskandığı kadın, hakikaten ben değilim; çünkü o, kocasının bana derunî bir nisbeti olmadığını da pekâlâ biliyor. Ve onu hakiki aşkından menetmek için hoşlanmadığı bir kadına doğru itiyor." (111)

Romanda Seniye'nin varlığı Ayşe'nin mizacına açıklık ve belirginlik kazandırır. Çünkü Seniye ile Ayşe'nin "aşk"a yaklaşımları farklıdır. Hatta mizacı Seniye'ye çok benzeyen Leylâ da, bu konuda Ayşe'yi kendine örnek alır.

Mektepteki müsamerenin devamınca "iyi bir arkadaş" olan Edebiyat Hocası Melek Hanım'ın Ekmel ile konuşması, Seniye'yi "igzab" etmiş hatta o, : "Bu kadın galiba sana tutkunlardan (126) diyerek kocasını uyarmıştır. Bu küçük vak'a parçası vasıtası ile, Ayşe ve Seniye'nin tepkileri tespit edilmiştir. Ayşe Konya'dan ayrılırken Ekmel'i: "-Melekten mektup alırsanız cevab yazmayın. Temiz ve iyi bir kadındır fakat taşkındır, hareketlerine pek sahip değildir.. Böyleleriyle yalnız bir defa konuşulur." (181) sözleri ile uyarması Leylâ tarafından şöyle yorumlanır: "Dost, arkadaş, sevgili ve sırasında bir ana garezsizliği, bir ana salâhiyeti gösterebilen büyük Ayşe.

Evet bu bir ananın, sabi ve masum çocuğuna gösterebileceği temiz, titiz, bahusus bîtaraf alâkasının kendisi. O'nun içindir ki sözü geçgin, nafiz ve müessir." (181)

Hissî ve romantik bir tip olan Seniye, Ekmel'e yıldırım aşkıyla bağlanmış ve evlenmiştir. Bu arada okuyucu, Yazar'ın izdivaca dair düşüncelerini, kahraman vasıtasıyla öğrenmiş olur: "Bir izdivaç teahhüdü altına girmiş olan kimsenin, muntazam bir saat rakkası gibi, gerek hislerinde, gerek vazifelerinde şaşmaz bir nizam olmak icab ettiğini söylerim." (11)

Seniye, münevver -intelectual- bir kadın olmasına rağmen, hırçın -irritable- tabiatlıdır. O, kocasına sevdalı -passiones- bir tip olarak düşünülebilir. Zaten, hırçın, duygusal, kıskanç, sinirli tavırları da onun sevdâlı oluşundan kaynaklanır.

Macit

Leylâ'nın nişanlanıp ayrıldığı bu genç adamı kuzeni Seniye değerlendirir: Binbir dalda binbir sesle öten bu çeşitli kuşun karakterindeki en bariz vasıf havaî oluşudur. "O" monden hayatın sembolüdür. İnsiyaklarının esiri olarak körükörüne yaşayan zevallı bir mahluk." (69) Macit "zamane çocuğudur", değişmeyen, düz bir kişiliğe sahiptir. "Meşhur spor otomobili" ile Boğaz'da gezip tozmaktan hoşlanır. "Müstehzi ve bol kahkahası olan" bu adamın Seniye'den farklı yönleri şu cümlelerle belirtilir: "Ama sen şık gazinoları tercih edersin; halbuki ben bir kır kahvesine gitmek, yahut doğrudan doğruya kırlarda, dağlarda gezmek istiyorum." (70)

Macid'in mizaç özelliklerini kendi cümlelerinden takip edelim: "-Zavallı kardeşim, bırak şu budala zevkleri..tabiat, cahil ve görgüsüz bir kadın gibidir; vereceği haz da şüphesiz ibtidaî, kabasaba bir zevkten ibaretti. Medenî eğlencelerin tenevvüü dururken, dilsiz tabiatla başbaşa kalmakta ne mana var? Bana bir çayırın yeşilliğinden, bir poker masasının yeşil çuhası daha caziptir," (71)

Macid'in Leylâ ile olan alâkası, genç adamda hiç bir iz bırakmadan unutulmuştur. Bu durumu Seniye, Leylâ'ya yazdığı bir mektupta anlatıyor: "Senin ismini duymakla ne müteheyyic, ne mütehassis ne de müteessir oluyor. Tıpkı dünya gibi.

O dünya ki ne ölene ağlar ne de doğana güler, ne zevk cemiyetlerinden şaddır, ne göz yaşlarından elemnâk. Bağrında cereyan eden acı tatlı hiç bir hâdise, onu, seyrettiği tabiî kanunlardan inhiraf ettirmez." (73)

Macid'in aşka yaklaşımı da yine Seniye tarafından Kocası Ekmel Haydar'la karşılaştırılarak verilir: "Evet kocam her güzelliğe meyleder, eğer onda güzelliğin doksan dokuzu olup, diğer biri bütün cihana dağılmış olsa, o bu cüz için dünyayı alt üst edip bilmek ister. Çünkü aşk ona gayedir. Halbuki Macid için aşk, eğlence ve ihtirastan ibarettir. Bir günlük, bir aylık, bir senelik bir eğlence ve ihtiras. Ekmel, aşkı ve güzelliği kâinatın her bir zerresinde emer ve insanda zuhur eden kemalinden hayran kalır. Bu onda mestane ve çoşkun tekâzlara yol açar.

Macid ise aşk ve güzelliği, bir kadına ulaşmaktan ibaret bilir. Güzel bir yüze, güzel bir göze, aşkın sun'unu hayretengiz kudretini seyretmek için değil, iştiha ve ihtirasının ibramile bakar.

Ekmel'in aşk ve zevkten ibaret olan dünyasında kelbî arzuların bir zincirbendden daha münkad ve esir olduğunu bir ben bilirim." (70)

Romanda Macir'in fonksiyonu dünyevi tipe örnek olmasında aranmalıdır. Ayrıca Macid Leylâ'nın mânevî inkılâbını gerçekleştirmesine de yardımcı olmuştur.

Doktor Şerif

Leylâ'nın Konya'da hocalık yaptığı lisenin doktoru olan Şerif, romanda, alıcı durumundadır. Konya'da hemen herkes Leylâ'yı çekiştirmesine rağmen ona saygılı davranan tek insan doktor Şerif'tir. O, genç kız hakkında çıkarılan dedikodulara karışmaz; ona aşıktır ve onunla evlenmeyi düşünür. Doktor Şerif'in kendisine olan alâkasını Leylâ; "Zavallı temiz adam.. Yüzüme sürünen bakışları, tazallümden, ıztırab ve tehayyürden çok daha yüksek manalarla mest. Bilmem ki gün günden renk değiştiren bu alâkadan nasıl kendimi kurtaracağım?" (168) cümleleriyle açıklar. Onun Leylâ'ya olan zaafının derecesini Ayşe'lerdeki toplantıya, kar yüzünden geç gelen Leylâ'ya hitaben; "-Leylâ hanıma refakat etmek mevzubahs olsaydı onu, değil mektebden gidip almak, dünyanın en uzak köşesinde olsa gene arıyacak kimse bulunurdu." (169) şeklindeki imâlı konuşması, bu adamın aşkını kimseden saklamayacak kadar, samimî biri olduğunu göstermektedir.

Düz bir kişiliğe sahip olan doktorun fizikî portresi de Leylâ tarafından çizilir: "Bu adamdan hiç, ama hiç hoşlanmamakla beraber, saygısız ve küstah hiç bir hareketine de tesadüf etmedim.. Şişman ve saf bir çocuğu hatırlatan iri yüzünde, pratik zekâların tadsız yeknesaklığı vardır. Hayret ettiğim nokta, bu işi düşünceye tercih eden basit hayat adamı, sevmeği nereden öğrenmiş? Yüzüme baktığı zaman öyle bir yükselişi, başkalaşışı vardır ki, hiddetime, gayri ihtiyarî merhamet, belki de hürmet karışıyor." (62)

Leylâ'nın Büyükannesi

Leylâ'nın akraba çevresinde görünen tek insan İstanbul'daki köşkte oturan büyükannedir. Okuyucu bu ihtiyarın varlığını, ilk defâ Leylâ'nın Seniye'ye yazdığı ikinci mektubunda, Konya ile İstanbul halkının mukayesesi sırasında öğrenir: "Büyükannemin aristokrat muhitinden boşuna iğrenmemiştim... Meğer menfaat kanunun, her sınıfta, her seviyede aynı tahakkümle buyruk yürüten tek hükümdarmış." (24) Böylece büyükannenin toplum içindeki statüsü belirtilir. Büyükannenin torununa : "-Senin hocalığa ne ihtiyacın var?" (24) cümlesiyle sitem de Leylâ'nın dolayısı ile ailenin ekonomik durumuna açıklık getirir. Ayşe'nin büyükannesi ile Leylâ'nın büyükannesi arasındaki fark da şu yorumdan anlaşılabilir: "Kim bilir büyükannem, Ayşe'nin büyükannesile, bir üzüm çardağının

mütevazı gölgesinde sohbet ettiğimi görse, bu adileşmiş torundan ne derece ikrah ederdi?" (52) Bu büyükannenin romanda önemli fonksiyonları vardır: Bunlardan ilki, Leylâ'nın İstanbul'dan ayrılış sebepleri arasında büyükanneden uzaklaşma, kaçma isteği; ikinci Leylâ'nın, büyükannesinden bazı özelliklerini tevarüs etmiş olması; üçüncüsü de büyükannenin hastalığı vesile edilerek Leylâ'nın İstanbul'a dadısı tarafından çağrılışı ve bu arada Seniye'nin vasiyetnâmesinin Ekmel tarafından genç kıza verilişi. Büyükannenin vak'a içindeki yeri, Leylâ'nın macerası açısından hem "karşı güç" hem de "yardımcı güç" olarak değerlendirilebilir.

b- Zamanı Aşanlar -Onlar-

HATTAT GERÇEK ÇELEBİ AİLESİ

Leylâ, Konya'daki "fetret devresinin kâbusu içinde buhaldığı günlerde" Çelebi"lerin dostu olur. Genç kız Seniye'ye yazdığı bir muktubunda "Onlar" dediği bu aileyi, kendisinin aile içindeki yeri ve değerini anlatır. "Onlar, halkın arzusunu, iştihasını tahrik eden kıymetlerden mustağî kimseler.. İşte ben bazen musıkî, bazen sanat, bazen sükûnet ihtiyacile bu üç kişilik ailenin dördüncü bir uzvu oldum." bu sözlerin devamında da, Hattat Gerçek Çelebi Ailesi'nin kendisi için değerini belirtir: "'Belki de hayatta gösterdiğim ve bundan sonra da gösterebileceğim yegâne feraset, onlara meyletmem ve hakikî, öz kıymetin, onların itibar ettiği şeyler olduğunu çabuk anlamam oldu." (30)

Zengin ve aristokrat Leylâ'nın, bu fakir ve sade aile ile ünsiyet kurması Konya'daki dedi-kodu çevresini harekete geçirir; romanda bu vesile ile toplumun eleştirisi yapılır: "Sadrazam Halil Paşa'nın torununun altınları ile küpü dolan bir Çelebi, gene bu paşa torununun müreffeh arkadaşlığı yüzünden içtimaî vaziyeti kuvvetlenen bir Ayşe ve nihayet dalkavuk, yüze gülücü bir büyükanne.

Hep menfaat itham ediliş, hep yalan ve riya nikabile örtülü farzedilen bir dostluk.. Fakat benim için bu töhmetleri yüklenen dostlarım, hattî bazı bazı mütehevvir cümlelerle taşkınımı bile sükûtlarının asaleti ile önlüyorlar. Halkın hezeyan ve iftiralarını, gılzet ve denaetlerini, onların müdrik bir irade ile zırhlanmış salabetleri sür'atle defediyor, hattâ mağlup ediyor. Fakat kırılan her dalgayı bir başka dalganın takip etmesine mani olamıyorlar, çünkü onlar dünya icablarını yer yüzünden kaldırmıya uğraşan ahmaklardan değillerdir.." (100)

Leylâ, söz konusu aile ile olan dostluğunun sebebine, Şükriye Hanım'la olan bir diyalogunda açıklık getirir: "Senin gibi kibar, gün görmüş bir kız, bizim gibi kendi halinde insanlardan ne bulur da..

Şükriye Hanımın sözünü kestim:

- Ne buldumsa sizden buldum. . dedim" ve bu konuşmanın devamında Leylâ'nın aile içindeki yeri ve değeri bir defâ daha -bu sefer de- Şükriye Hanım tarafından dile getirilir: "...belki biz seni, senin bizi sevdiğinden daha çok seviyoruz. Bir gün gelmesen Ayşe sokaklara düşer, hele kimseleri odasına sokmıyan, kimselerle konuşmıyan Çelebi için torunu ne ise sen de osun. Bir kere idi, şimdi sana söylediğim gibi: bu kızcağız bizden sıkılmıyor mu? dedim de bana:

- Kuş yuvasından, kanadlanmadan sıkılmaz, dedi." (97)

Çelebi ailesinin romandaki fonksiyonunu Leylâ'nın ruhî inkılâbını gerçekleştirmek için bu ailenin felsefesini kendine kılavuz edinmesinde aramak yerinde olur.

AYŞE

Ayşe, küçükken ebeveynini kaybetmiştir. Güzel Sanatlar Akademisi'nin tehzip ve hat bölümlerini bitirmiş; Konya'da mütevazı, hattâ fakir bir evde, büyükannesi ve büyükbabası ile birlikte oturmaktadır. Dede-torun hayatlarını san'atlarıyla kazanırlar.

Genç kızın fizikî portresini Leylâ çizer: "Uçları şakaklarına doğru tatlı bir inhina ile bükülmüş kaşları ve bazen bir gazal türkekliği, bazen bir vecd taşkınlığı, bazen de, bir sükûn galebesile kudretlenmiş gözleri en muzaffer ziynetlerin fevkindedir.

Pembe dudaklarının bu olgun yüzün manasını tamamlıyan azimkâr çizgilerindeki esrarı öğrenmek için itiraf edeyim ki bir gönül fatihi olmak gerek, bu dudaklar bir sırrı hıfz ediyor ve ben nasufî hüviyetimin nakıs imkânları ile sırrı öğrenmiye teşebbüs etmiyorum." (101) Gerçekte ise Leylâ bu sırrın arayıcısı durumundadır. "Ayşe'nin aşkı kime?" sorusunun karşılığı bu sırrın çözümü olacaktır. Çelebi'lerin evindeki salonu ikiye bölen "kırmızı kilim perde" gerçeği saklayan bir sembol netileğindedir. Gerçek ise, Ekmel ile Ayşe arasındaki derunî aşkur.

Ayşe'nin karakterine ait bazı özellikleri yine Leylâ'nın Seniye'ye yazdığı bir mektuptan öğreniriz. "Bu kızın başlıca üç türlü ruh manzarasına tesadüf edilir: Vakit vakit isyanî bir tehevvürle dalgalıdır, vakit vakit incizabî bir itaatla zebundur. Bazen de şen, cevval, hareketli ve çalışkandır. Bu üçüncü halet, hemen tabiî olan her insanda tesadüf ettiğimiz basit bir ruh

vechesidir. Halbuki isyan ve incizab, yüksek ruhların kendileri gibi yüksek varlıklara karşı olan tecazüb ile alâkadardır. Sana bir sır ifşa edeyim Seniye bu kız seviyor. Acaba benden başkalığı ve temayüzü bu sevgisi mi? Eğer hakikaten onu yükselten kudret aşk ise, niçin ben sevdiğim zaman olgunlaşmadım." (56) Hattâ Leylâ, Ayşe'nin san'at zevkini de onun mazideki aşkına duyduğu tahassüre bağlar.

Konya'nın bu en güzel kızı romanda, Yazar'ın sözünü emanet ettiği idealize edilmiş bir kahraman hüviyetiyle karşımıza çıkar. Vak'anın bitiminde, Ayşe'nin çocukluktan bu yana âşık olduğu Ekmel ile evlenme imkânının zuhuru onu, "alıcı" pozisyonuna geçirirken, Leylâ'ya yol gösteren kişiliği ile de, kahramanı yönlendirme fonksiyonunu yüklenir. Zira Ayşe, aşk vasıtasıyla ruhî tekamülünü tamamlamış ve "İnsan-ı Kâmil" noktasına ulaşmıştır.

HATTAT GERÇEK ÇELEBİ

Hattat Gerçek Çelebi ve ailesinin vak'a içindeki fonksiyonunu, Leylâ'nın Seniye'ye yazdığı ikinci mektubundan öğrenmekteyiz. Okuyucu, büyükbaba, büyükanne ve torundan oluşan bu üç kişilik aileyi Leylâ ile birlikte, roman boyunca takip eder. Romanın birinci kısmında, aile fertlerinin fizikî ve ruhî portreleri tanıtılır; ikinci kısımda, Leylâ'nın ailenin mahremiyetine iyice nüfuz ettiği görünür. Eserde "mistik" tip olan Gerçek Çelebi mürşit durumundadır. Eşi Şükriye Hanım, Muharrir Ekmel Haydar ve Torun Ayşe ise onun müridleridir.Konya'da Çelebi'nin mânevî şahsiyeti Leylâ için bir "Rahmet Kapısı"* olur: "Seniyeciğim, bu yüksek varlığa karşı, ağaçlara yükselen sarmaşıklar gibi., her gün biraz daha tırmandığımı söylersem, beni anlar ve hak verirsin değil mi? Onun imanı denizi, benim kupkuru varlığım sahiline çarptıkça bu haşin ve kayalık sahil her gün bir az daha ve gitgide denizleşiyorum.

Çelebi, feraget neşteri ile içinin zaid ve bozucu kısımlarını kesip atarak musaffa temayüz etmiş büyük insan.

Esasen dahî ve mesud sanatkârlar yetiştirmiş olan eski Türk camiası da, insanlıkta tekâmül etmiş, iç terbiyesine sahib olmuş kimseler yüzünden, ölmez eserler vermemiş midir?" (60) Bu satırlar Leylâ'nın mânevî inkılâbında Çelebi'nin rolünü göstermesi bakımından bir değer ifâde etmektedir. "Ayşeler, Çelebiler, hakikaten sevilmeye intisal edilmeye değer insanlar. Onlar hayat kararlığının meşaleleri." (143) Leylâ'da mânevî

* bkz. Rahmet Kapısı (İncelememizin "Eserler" bölümü)

inkılâbını gerçekleştirmeye karar veren Çelebi'nin ruhî halkası içerisine girer; ondan sevmesini öğrenir. Ne var ki bu sevgi ailenin bütün fertlerine teşmil edilir. Leylâ'nın Seniye'ye yazdığı mektuplar da Çelebi'yi anlatış tarzını Seniye "aşk" olarak yorumlar. Bunun üzerine Leylâ bu alâkayı şöyle açıklar: "Çelebi o tip erkeklerdendir ki, onlar değil ihtiyarlıklarında, gençliklerinde dahi bir erkek olarak sevilmezler ve sevmezler.

Esasen ben de bu ihtiyar dostu, belki o meziyeti için daha çok benimsemişimdir.

Aşk denen afet senin olsun, bir daha beni bu tohmetin altında görme. Bana Gerçek Çelebi'nin tervih edici felsefesi, sükûn ve iç asayişi veren bakışları yeter.....

Fakat şunu da tebarüz ettirmek isterim ki, kendini daima durgun ve olgun sükûneti altında gizliyen bu ihtiyarda, anlıyamadığım bir kudret var. Belki onu bu kadar güzel ve harikûlâde yapan bu işte." (49)

Leylâ Çelebi'den beklediklerini de şöyle açıklar: "Çelebi, Çelebi. Ruhumun atına öyle bir kamçı vur ki, beni semavattan ileri götürsün.. Ko bu gidişe ne derlerse desinler, elverir ki yolda ilişip kalmıyayım." (88) Çelebi; Leylâ'nın hayatında yönlendirici durumundadır. Bu onun romandaki asıl fonksiyonudur.

Bu "dahî ve mesut sanatkâr" doğma büyüme Konyalı'dır. Leylâ'nın onunla tanışması Ayşe vasıtası ile olmuştur. Leylâ onun fizikî portresini ilk karşılaşmaları sırasında çizer: "Ben, bu beyazı bol, kumral sakallı ihtiyarı ilk defa görüyordum; fakat ismini, daha Konya'ya gelmeden çok evvel duymuştum. Hattat Gerçek Çelebi. Maamafih bu, yalnız benim değil, tezhi ve hat sanatı ile az çok alâkadar olan herkesin aşina olduğu bir isimdi.

Fakat Konya'da en küçük bir çocuğun bile tanıdığı bu adamla kimsenin meşgul olduğunu işitmedim." (25)

Çelebi, ünlü bir hattat ve müzehib ve aynı zamanda hançerisinde yığınla musiki külliyatı bulunan bir neyzendir. Çelebi'nin romandaki fonksiyonlarından biri de, şahsında san'atkârın ruh dünyasını yansıtmasıdır: "Çelebi hemen hemen bütün hatlarını türkçe yazmıştır; bunlardan pek azı arabça ve farsçadır." Onun hayat felsefesini çalıştığı köşede sedefli rahlenin hizasına gelen levhadaki: "Mazhar-ı feyz olamaz düşmeyecek hâke nebat/Mütevazı olanı rahmeti rahman büyütür." (27) beyti gösterir. Çelebi, eser boyunca tanıtıldığı şekilde varlığını sürdürür; bu değişmezlik onun düz bir tip olduğunu göstermez. Çünkü o ruhî inkılâbını çok önceden tamamlamış bir "İnsan-ı Kâmil" olarak romanın şahıs dünyasına girmiştir.

Çelebi'nin İnsan-ı Kâmil kişiliği, Leylâ'nın sığınacağı, ruh sukûnetini bulacağı bir

kutsal köşe olmuştur. Çünkü orada ihtiraslarını, zaaflarını yok etmesini ve sevmesini öğrenmiştir. Aşka inanmayan ve arkadaşını elinden aldığı için Ekmel'den nefret eden Leylâ, Ekmel'e aşık olmuştur. Genç Kızın bu aşkı, onun ruhî inkılâbında son merhaledir. Bu merhaledeki aşkın objesi Leylâ'nın dervişlik yoluna girmesi için bir vasıta durumundadır.

MUHARRİR EKMEL HAYDAR

Ekmel Haydar, olay örgüsü içinde, üç ayrı gönülden akıp gelen sevgi ırmaklarının beslediği bir "aşk gölü"dür. O, romanın itibarî dünyasına, I. Kısmın 1. alt bölümünde Leylâ'nın Seniye'ye yazdığı mektubundaki, "Düşün ki, Seniye, küçük bir mektubunla istifa ettiğini ve Maharrir Ekmel Haydarla evlenmek üzere olduğunu haber verdiğinden beri tam iki sene geçti." (3) cümlesi ile girer, Bu durumda Seniye ile Ekmel'in izdivacı, vak'a çizgisinin başladığı noktayı teşkil etmektedir. Bu noktada Ekmel, Leylâ açısından, Seniye ile kendi arasına girmiş bir engel bir hasım durumundadır. Bir başka deyişle o, romanda "karşı güç"tür. Ayşe'nin hayatına tasarruf edip onu yönlendirdiği için de "yönlendirici"dir. Romanın sonunda ise Ekmel, Ayşe ve Doktor Şerif ile birlikte, alıcı pozisyonuna geçirilir.

Okuyucu Ekmel'i kendisi, Seniye, Leylâ ve Ayşe'nin ifâdelerinden tanır. Onun hakkındaki ilk bilgileri, eşi Seniye tarafından verilir: O, Leylâ ile mektuplaşmalarında-Leylâ Ekmel'den söz edilmesini istemediği halde- Ekmel'i Leylâ'ya anlatır. Bu anlatışta, kocasına aşık bir kadının dikkat ve zaafları vardır: "Kâh fasih, şeffaf, duru ve berraktır; kâh derin, vecdli, çoşkun ve şeydadır. Büyük, geniş ve olgun bir hikmet ve tefekkürle şaşırtan indifaları hengâmında, sözle değil, hâdiseler, fiiller konuşur. Kâh ise çocuk, basit ve ümmî bir safiyetle yeni bir çeşni taşıyarak karşınıza çıkar. Onda asıl hayretengiz olay şey, hangi hüviyetle söylese, yazsa, muhatabına veya okuyucusa:

- O bendedir. dedirtmesidir.

Bu yüzden herkes onu bir yüzden benimsemiştir. Zire temessül ettiği her halatte samimî ve hakikîdir. Hattâ beni sever göründüğü zamanlarda da riyasızdır, çünkü bende sevilecek bir cephe bulduğundan eminim. Fakat bu emniyet dört başı mamur bir sevgi ifadesi değil ki.. Hattâ sen bile, onun san'atına olsun bir teveccüh hissetmektesin." (10-11) Bu satırlarda Ekmel'in ruhundaki seyyaliyet gösterilirken onun cemiyet tarafından algılanışı da verilir: "Cemiyetten onu tanıyan ve tanımayan herkes sever; bahusus bir insan tasannu göstermeden, tabiî, seyyal bir suhuletle yazışı ve mizacındaki hususiyet, felsefesi, edebî, vecdî, zihnî, sırrî imtizacı, her tab'a bir gûna hitab eder ve her şahıs onda kendi varlığından

bir parça bulur ve sever." (19)

Ekmel'in, Leylâ üzerinde tesiri ise şöyledir: Leylâ onun çıkan her eserini, hattâ Seniye'nin İstanbul'dan gönderdiği ve bizzat Konya'ya getirdiği yazı müsveddelerini de zevkle okumasına rağmen kendisini hiç sevmez. O'nun için de Seniye, eşiyle birlikte olduğu halde, Konya'ya varışlarında, Leylâ'nın mektebine yalnız gelmiştir. Leylâ, Çelebi'lerdeki "Kırmızı kilim perde"nin arkasındaki bölmede gizlice dinlediği konuşmalar sırasında önce Ekmel'in sesi ile tanışır ve böylece de Ayşe ile onun sırlarına vakıf olur. Ayşe'nin Ekmel'i sevdiğini öğrenince de Ayşe'nin yanında yer alarak Ekmel ile dost olur ve Seniye'ye acımaya başlar. Fakat bu defâ da ona gönül alâkasıyla bağlanır; bu erkeğin nazik ve hürmetkâr olduğu kanaatindedir.

Ekmel'in fizikî portresi eserde biri çocukluk yıllarına ait olmak üzere yalnızca iki defâ çizilir. Ninesinden Üç Turunçlar Masalı'nı dinleyen "Çocuk Ekmel'in portresi", Muharrir Ekmel Haydar'ın kaleminden verilir. "Bir koluna dayanarak, küçük vücudunu bu mesnede bırakmış. Kolları ne kadar ince. Fındık kabuğu rengindeki kızıl saçları hafif dalgalı. Beyaz yüzünü yıldızlı bir gök gibi benekliyen çiller, burnunun üstünde başbaşa vererek soluk bir leke hâlini almış. Gene fındık rengindeki, birer ağda damlasına benziyen gözleri, masalı söyleyen dişsiz ağıza o kadar derin bir hazla takılıp kalmış ki, bu istiğrak levhası, ona, ne vücudunun sıkleti altında yorulan ince bileğinin acısını, ne de aynı vaziyette oturmaktan uyuşan dizlerinin yorgunluğunu düşündürebiliyor. Dişsiz yayık ağız uzun bir tekerlemeden sonra masalına başlıyor: İkinci portre ise, Ekmel-Seniye çiftini yolcu ederken Leylâ'nın perspektifinden bir enstantane şeklinde dikkatlere sunulur. "Ekmel bir nefes duruyor ve adımları daha yavaşlıyor; ben de yürüyüşümü onların temposuna uyduruyorum. Biraz arkadan gördüğüm bu muntazam erkek profili, bin bir çoşkun, hem sakin, hem mutî hem asî.." (181)

Romanın sonunda tamamen Ekmel'e bağlanan Leylâ, ona olan aşkını: "Sevdiğim, ölünceye kadar da seveceğim insan.. İşte şiddetle sararmış olan bu yüz; ayakta bana bakıyor." (215) sözü ile itirâf ederken, bu adamla evlenme imkânı zuhur etmiş olmasına rağmen, onu Ayşe'ye bırakır.

Ayşe'nin Ekmel için değerini, Leylâ şöyle anlatıyor: "Ekmel Haydar, Ayşe denen bu hilkat şaheserine olan bütün temayül ve incizabına rağmen onun mutlak aşkı, bu mukayyed vücutla ittisal ve infisaline de bağlı değildir.

Düşünmeli ki senelerce ondan uzak yaşayabilmiş olan bu insan, ne akıl almaz bir irade

ve büyüklük kaynağıdır.

Ayşe, Ekmel'in taptığı aşkın sahih bir indifaıdır; mamafih günün birinde bu yanardağ sönüverse, Ekmel, toprağın altında gizli olan muazzam ateşin sönmediğini bilerek gene yaşamak kudretini kendinde bulacaktır. Halbuki biz basit insanlar, işte bunu idrâk edemediğimiz için ıstırabımıza tapıyoruz.

Ayşesiz Ekmel olabilir; fakat aşksız Ekmel, hayır." (147)

Ekmel'in Ayşe'ye olan aşkını belgeleyen "kürk pelerin vak'ası" yine Leylâ'nın dikkatlerinden anlatılır. Leylâ'nın kırmızı kilim perde arkasından takip ettiği Ayşe-Ekmel diyalogunda; Ayşe'nin Ekmel'e olan alâkasının geçirdiği safhalar dikkatlere sunulur. Bunlarda Ayşe'nin sevdiği erkeğe karşı olan tavırlarında ortak nokta, genç kızın tespiti ile açıklık kazanır: "Yalnız şu manayı sarih olarak tebellür etmişimdir ki, her çağda zevkim fikri sabitim, sizi kızdırabilmek, hiddet ve infialinizi tahrik etmekti. (106) Ayşe-Ekmel arasındaki ilişki genç kızın çocukluk döneminden başlar. Bu ilişkinin başlayıp gelişmesini Ayşe'nin hayat çizgisi etrafında takip edelim.

Ayşe beş altı yaşlarındadır : "Mesela beş altı yaşımda iken ellerinizin üstünü parmaklarımın bütün kuvveti ile çimdikler ve muztarip olmanızı beklerdim. Fakat sükûnla, hattâ tebessümle, ellerinizi parmaklarımın kıskacı arasından çekmeniz beni şiddetle üzerdi. O zaman küvvetimden şüphe eder ve aynı tecrübeyi her kime tatbik etmek istesem, feryadla yanımdan uzaklaşır bulurdum.

Halbuki maksadım, şunun bunun canını yakmak değil, bu hareketimi sizin gibi tebessümle karşılayacak bir kimseye tesadüf etmekti." (104)

Ayşe on beş yaşındadır : "Yaşım on beşe doğru yürüken yeni bir tâbiye kullanmıya başladım. Artık fikirlerinize, âkide ve prensiplerinize, hattâ cevherî kıymetlerinize taarruz ediyordum.

Fakat oldukça uzun süren bu manevî mücadelede da aynı akamet, aynı ric'at inkisar ve mağlûbiyete uğradım.

Size igzab edemediğim için kendim hiddetleniyor, fakat bunu belli etmemek için elimden geleni yapıyordum." (106)

Ayşe on sekiz on dokuz yaşlarında : "Niza ve cidal şevkim şiddetini kaybetti, hele bir

sene sonra çocukluğumun ve gençliğimin tek ihtirası olan bu mücadeleden tamamen geçmiş bulunuyordum. Zira önümde açılan geniş bir fikir ve ruh ufkunda, mebzul, güneşin zerrelerinden, denizin katranlarında çok daha mebzul ve şayanı hayret mevzular belirmiye başlamıştı." (106) bu sözlerin devamında Ayşe, Ekmel'in mânevî portresini çizer: "Anlamıştım ki, siz, havayı nesimî gibi her varlığı bir türlü kuşatmıştınız.

Muhalefet, zıddiyet, tenakuz, şiddet ve hayut muvafakat, mutabakat, ülfet ve rahmet, sizin her şeyi muhit olan hilkatiniz karşısında avamî taksimlerdi. Sizin dünyanızdaki sulh öyle mutlak bir sulhtu ki, ben cenk hengâmında bile onun asayişi içinde yaşamıştım." (106)

Ayşe yirmi yaşında : "Cisme karşı ruh ne ise, siz de âlemin müsbet menfi bütün kıymetlerinin içinde bir kuvvetle mevcuttunuz

Yirmi yaşımın münazaalar, çetin münakaşlar ve dargınlıklar bitmişti.

Tam ben enginlere açılmak için hava bekliyen bir gemici gibi, ruhumun müsaid ve lûtufkâr sahilinden uzaklaştım ki, siz en uzun ve mecburî seyahatine başladınız.

İşte o zaman bu zaman, varlığım gemisi büykbabamın ummanında seferdedir.

Misafir: - Ama Çelebinin ummanı ile benim varlığım denizini bağlıyan kanal, senin bir kuğu ahengi ile süzülüp geçişine en büyük şahit olmuştur." (107) Bu satırlar aynı zaman da Gerçek Çelebi'nin, kan akrabalığının dışında, Ayşe için bir başka değer ifâde ettiğini göstermektedir. Öte yandan üçlünün birbirlerine göre, kavram alanı içindeki değer ve pozisyonları da gösterilmiş olmaktadır.

Ekmel kendi karakter yapısını, temiz, titiz, bitaraf bir ananın alâkasını bekleyen sabî ve masum bir çocuğunkine benzer bir tarzda çizer: Ekmel Seniye ile Konya'dan ayrılmak üzere iken: Melekten mektup alırsanız cevap yazmayın." (181) cümlesi ile Ayşe'nin onu uyarması karşısında şu cevabı verir: "-Hakkın var Ayşe.. fakat ben de haksız değilim, belki mürekkeb ve müşkül işleri idarede, yorgunluksuz bir meharet gösterebilirim; lâkin mendimi bîtaraf bir idarecinin eline bırakmaya ne kadar muhtaç olduğumu sen bilirsin.

Ben idare edilmek, yoluma çıkan bu arızalardan kurtulmak isterim. Ben, bu arızaları itiraf edecek, hesabını verecek bir yardımcıya muhtacım." Ve bu sözlerin devamında Ekmel, güzelliğe olan zaafını da itiraf eder: "Bilirsin ki, her güzelliğe suhuletle akıp giderim, zîra her güzel şeyle aramda gizli bir ittihad vardır. Fakat eğer kendi elimden ayırd edemiyeceğim bir el beni o şeyden menederse, itaat eder, inkiyas ederim." (181)

Bu arada Ekmel'in Seniye'nin kendisine karşı olan tutumundan şikâyet ettiği görülür:

"Halbuki karım, güzel bir tablonun karşısında hissettiğim zevki bile, kıskanır ve beni hırpalar." (181)

Bir gün Ekmel Seniye çifti evlerinde, çeşitli milletlerin radyo haberlerini dinlerlerken, Seniye, Ekmel'e "O düşman, bu düşman..öyle ise dost kim!" diye sorması üzerine Ekmel'den : "-Dost Haktır ve onun yakınlarıdır." (36) şeklinde aldığı cevap "Kenan Rifâî'nin Sohbetler"inde ifâde bulan duygu ve düşünceleri hatırlatır.[2]

Muharrir Ekmel Haydar, mizacı, hayat görüşü ve davranışlarıyla "kültürlü intellectual" biri olarak karşımıza çıkar. Yaradılış yönünden "contemplatif" bir tip olan Ekmel, her türlü güzelliğe hayran, hassas bir ruha sahiptir. O aynı zamanda eserin tertibinde yer alan hikâyeleri ile de yazar-sanatçı tipinin özelliklerini taşır. Davranış ve sözleriyle, bir çocuk gibi saf olduğunu göstermektedir. Cemiyet tarafından sevilen biridir; aşıktır. Karısını aldatan erkek pozisyonunda oluşu onun oyuncu yönünü tanıtır.

Duygularıyla bu merkezî kahramanın yanında yer alan romancı, onun hayatını mutlulukla noktalar; âdeta Ekmel'i ödüllendirir.

Ayşe'nin Büyükannesi Şükriye Hanım

Şükriye Hanım'ı Leylâ vasıtasıyla tanırız. Düz bir kişiliğe sahiptir; Büyükannenin karakterini genç kız, "... bir çocuk kadar saf ve temiz olan Çelebi'nin karısında bile, yalnız kendi idealine yürüyen ve sadık kalan bir istiğna, sebat ve dürüstlük vardır." (30) cümleleriyle anlatır. Aynı genç kız eserin bir başka yerinde Şükriye Hanım ile ilişkisini ifâde ederken, onun bazı özelliklerini de öğrenmemize zemin hazırlar: "... daima bir çocuk ismeti ile masum olan basit ve dümdüz varlığını olduğu gibi görüyorum... İhtiyar dostumun daha söze başlarken nasıl bitireceğini isabetle tahmin ediyorum, zira içinde dönüp dolaştığı mevzuları, ezbere bilinecek kadar muayyen ve mahduttur." (91) Leylâ kendisi için Şükriye Hanım'ın değerini anlatmayı da ihmal etmez: "Hasılı Şükriye Hanım, sokağa gitmediği günler bana ev sahibilik, hem de arkadaşlık eder." (52) Bu ihtiyar vak'a içindeki fonksiyonu da, Leylâ'nın, kendileri ile yakınlık kurmasının sebebini açıklamasına vesile olacak soruyu, genç kıza sormasıdır. (97) Ayrıca, Leylâ'nın Çelebi ve Çelebi ailesi için değeri de bu büyükanne tarafından ifâde edilir. Onun şahıs kadrosundaki yeri "yardımcı" güç oluşudur.

2 bkz. Kenan Rifâî Ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık, 1. bsk. s.509.

İNSAN VE ŞEYTAN

V.1. ROMANIN KİMLİĞİ

1. bs. Kenan Yayınevi, İstanbul, 1942, 267 S.

Eserin kapaktan sonraki sahifesinde "Sâmiha Ayverdi'nin Basılmış Romanları" başlığı altında şu sıralama ile karşılaşılır :

Yaşan Ölü
Mabette Bir Gece
Ateş Ağacı
Batmıyan Gün
Aşk bu imiş

"Yakında Basılacak Olan" başlığı altında da, Son Menzil romanının adı vardır. Bu durumda İnsan ve Şeytan romanı Yazar'ın yayınlanan beşinci romanı olmaktadır.

Eserin son üç sahifesin de "Gayret Kütüphanesinin Kitaplarından Bazıları"nın listesi verilmiştir.

V.2. ÖZET

Memleketin tanınmış operatörlerinden Dr. Şevket; eşi İsmet, kızı Güzin ve dört yaşında iken himayesine alıp yetiştirdiği yeğeni Ferhat ile, Çengelköyü'ndeki köşkünde oturmaktadır. Dr. Şevket Bey, kızını birkaç ay sonra Tıbbiye'yi bitirecek olan yeğeni Ferhat'a vermek niyetindedir. Halbuki Güzin ve annesi, Operatör'e rakip görünen Dr. Murad'a hayrandırlar ve anne, kızını Murad'la evlendirmek taraftarıdır.

Dr. Şevket, otuz bir senelik meslek hayatında ilk defa karısının ısrarı üzerine bir ay çalışmamaya karar verir; ve izne ayrılır. Tatilinin ilk günlerinde, çevredekilerden gizlice, bir hatıra defteri tutmaya başlar; Otuz Beş Yaş şiirini hatırlatan bir başlangıçla defterine ilk şu cümleyi yazar: "Biraz evvel koridordan geçerken kendimi boy aynasında gördüm." (3) Doktor'un niyeti : "Biraz evvel aynada gördüğü yaşlanmış adamın çocukluğuna ve gençliğine temas etmek, sade bu geçmiş hayat tablosunu çizmek(tir)' (11) Defterin ilk sahifelerinden öğrendiğimize göre : Dr. Şevket, Maliye Nazırı Halim Paşa'nın ahçısı Mevlüt Ağa'nın oğludur. Babası onu bir sıla dönüşü, yedi yaşına girerken Paşa'nın konağına getirmiştir; Halim Paşa tarafından himaye edilmiş, okutulmuş, mükemmel bir doktor olarak yetişmiştir. Onu başarıya götüren de şöhret hırsı olmuş; şöhrete ulaştıktan sonra da ilim ve meslek aşkına yönelmiştir.

Dr.Şevket ve âilesi, bir gece Murad'ın köşküne dâvet edilirler; Güzin yol boyunca hiç konuşmaz; babası ısrarla kızına üzüntüsünün sebebini sorar: Güzin halasından bir mektup almıştır, mektupta Ferhad'ın kardeşi Şakire'nin hastalandığı ve tedâvi için İstanbul'a gönderildiği yazılıdır. Ferhat ise kardeşini, Şevket Bey ailesinden habersiz hastahaneye yatırmıştır. Bütün bunları kızından öğrenen Operatör, Şakire'yi hastahaneden alıp köşke getirir.

Bu arada, Şevket Bey'in adına bir hastahane yapılmaktadır; bahçesine de Operatörün büstü konulacaktır. İlgili haberi Dr. Murad'dan öğrenen Şevket Bey sevinir.

Öte yanda, İsmet Hanım'ın kardeşi Muhtar, karısı ve kızı ile Avrupa'dan dönmüş, Sirkeci'de bir otele yerleşmişlerdir; maddî bakımdan sıkıntı çekmektedirler; Muhtar durumu, mektupla İsmet'e bildirir. Karı-koca onları köşke getirirler. Muhtar'ın delişmen kızı Lâle, hemen Ferhad'la arkadaş olur. Köşkün içinde, Muhtar'ın züppelikleri, karısının işveleri, kızının garip davranışları birbirini takip eder. Artık köşkte, köşk sakinlerinin de garipsedikleri yabancı bir hava oluşmaya başlamıştır. Bu sırada Şakire memleketine dönmüş

ve kısa süre sonra de bir tüccarla evlenmiştir. Dr.Murat ise vazife ile Viyana'ya gitmiştir.

Operatör Dr. Şevket Bey'in tatilinin bitmesine iki gün kalmıştır. Ev halkı gezintidedirler. Doktor, bu durumdan istifade ederek defterine bir şeyler karalamaktadır. : O sırada içeriye Lâle girer ve Doktor'a bir gönül alâkası ile yaklaşmak ister; bunun üzerine Doktor Lâle'yi tokatlar, dışarı çıkar; aynı durum tekerrür ederken yere düşen Doktor, başını bir yerlere çarpar ve akebinde menenjite yakalanır; bir süre sonra iyileşir. Fakat, artık Lâle, ona musallat olmuştur; durumu karısına anlatmaya niyetlenir, ama anlatamaz. Murat da Viyana'dan dönmüştür. Lâle Murad'a da yaklaşmaya çalışır. Çok geçmeden Operatör, mesleğini, şerefini hiçe sayarak Lâle ile yaşamaya başlar; Lâle'nin annesi ve babalığı için de bir apartman kiralanır. Bir süre sonra Lâle İstanbul'dan uzaklaşmak ister; Anadolu'nun bir köyüne giderler. Köy hayatından az zamanda sıkılan Lâle, Çengelköyü'ndeki köşke dönmeyi arzular. Doktor, köşkü boşaltması için, karısına mektup yazar. İkili, köşke geldiklerinde içeride kimseler yoktur: Özellikle'de İsmet Hanım, kendisinden hiç bir iz bırakmayacak şekilde yatak odasını boşaltmıştır.

Operatör, İstanbul'a gelmekle Lâle'nin eğlencelerine ve zevklerine uygun bir zemin hazırlamıştır. Netice de Lâle'nin düzenlediği "merkeple bir gezinti" de Lâle, doktoru eşeğe zorla ters bindirir; ve merkebe bir de değenek vurarak kovalayınca, canı yanan hayvan, beklenilmeyen bir çifte ile, Doktor'u yere atar; Lâle'yi de bayırdan aşağı yuvarlar. Yerinden yaralı olarak kalkan Şevket, kalabalığın içinde, bir taş parçası hissizliği ile, Lâle'nin üstüne eğilir, yaralarına bakar, kalbini, nabzını dinler ve : "Şeytan ölmüş." (261) der.

Eser, Ferhad'ın Şakire'ye yazdığı bir mektupla biter. Bu mektupta, Lâle'nin ölümü ve sonrası anlatılmaktadır: Vak'a sırasında ağır şekilde yaralanan Doktor, ertesi sabah, yazıhanesinin başında, vücudunun yarısı "ebedî bir dinlenmeye varmış" olarak bulunur; tedavi için hastahaneye kaldırılır; kızı ile eşi başucundan ayrılmazlar. Aklı başında olan Dr. Şevket, Ferhat tarafından elleri bağlatılarak hastahaneye götürüldüğü için, yeğeni ile konuşmamaktadır. Yeğeni ise onunla alâkasını tamamen koparmış durumdadır.

V.3. ROMANIN TERTİBİ

İnsan ve Şeytan romanı üç ana bölümden oluşmuştur. Bunlardan ilk ikisi, romen rakamı ile yalnızca I ve II olarak işaretlenmiştir; üçüncüsü ise, "Ferhaddan Şakireye" başlıklı kısa bir mektup şeklinde düzenlenmiştir. Eserde kimi zaman üç yıldızla, kimi zaman satır aralığı ile ayrılan ara bölüm vardır. Bunların ana bölümlere dağılışı : I. Kısım 38, II. Kısım 22 ve son diye biten mektup bölümü ise, tek ara bölümdür. Bu bölüm, çözülüş vak'ası olan "Merkeple gezinti ve Lâle'nin ölümü" hadisesi sırasında Dr. Şevken'in aldığı tavır, hadise sonrası durumu, eşi, kızı ve yeğeni Murat ile olan ilişkilerinin son görünümünün özeti mahiyetindedir. Ve bu mektup, okuyucunun: "Lâle'nin ölümünden sonra Dr. Şevket ne oldu?" sorusuna da karşılık verir. Bu da: Murad'ın kız kardeşi Şakire'ye hitaben yazdığı "Fakat telâş etme Şakireciğim, sevgili amcan, bütün bu olup bitenlere rağmen, sağdır ve aklı da başındadır. Kimbilir yattığı hastahanede, yarım vücudu ile boş yere kaç ay tedavi edilecek?" (267) ifâdesinde ortaya konur.

Yazar'ı tarafından üç ana bölüme ayrılan romanın birinci ana bölümü, kendi içinde vak'aya iştirak eden şahıs kadrosunu ele alarak üç kısma ayırmak mümkün: I.Kısımda, kahraman anlatıcı ve eşi İsmet, kızları Güzin, Doktor'un yeğeni Ferhat; aileye yakın olan Dr. Murat, emektar Recep Ağa, İsmat'in annesinin dayısı Sürûrî Bey gibi hep ikinci ve üçüncü derecede kişilerle birlikte bulunmaktadır. II. Kısım'da ise, şahıs kadrosuna, Bolu'nun bir köyünden tedavi olmak için İstanbul'a gelen Ferhad'ın kızkardeşi Şakire katılır. Bu taşralı kız, köşkün bütününü yansıtan yapısı içinde, bir yama gibi kalır; ve Şakire'nin İstanbul'a gelişi, gerek Ferhad'ın, gerek ise Dr. Şevket ve kızı Güzin'in kararketer yapılarını tespitte rol oynar. III. Kısım'da, daha önce yalnızca adı geçen, İsmet'in Avrupa'da bulunan erkek kardeşi Muhtar, eşi ve kızı ile Avrupa'dan gelerek, ailenin şahıs kadrosuna girerler. Böylece çok farklı yapıda iki ailenin birlikte yaşamaya başladıkları anda, gelecekle ilgili birtakım felaketlerin ortaya çıkacağı sezdirilir. Bu beraberliğe, Muhtar ailesinin sosyal statü bakımından düşüşü ve maddî imkânlarının azalması sebep olmuştur.

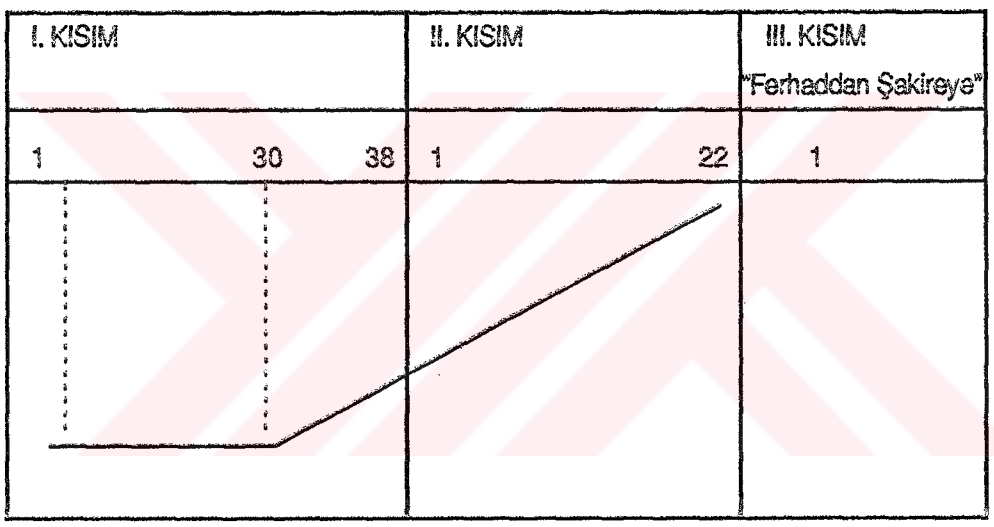
Romancının ayırdığı ikinci ana bölümde, Muhtar ailesinin kızı Lâle ile Dr. Şevket Bey arasındaki irtibatın, giderek, aile için bir felakete dönüşü; Dr. Şevket ile Lâle'nin değer yargılarını hiçe sayarak birlikte yaşayışları hikâye edilir. Burada bir mekân değişmesi söz konusudur. Bu mekân, köy orjinli Dr. Şevket tarafından dikkatlere sunulur: Burası iki sevgilinin başbaşa kalabilecekleri, Dr. Şevket'in -I. Bölümde adı geçen- hastası Osman'ın

köyüdür. Böylece de bu bölümde iki merkezî mekân söz konusu olur: Biri, Dr. Şevket'in İstanbul'daki Köşkü, diğeri ise, Osman'ın köyüdür.

Romanın bitişine sebep olan trajik vak'a, Şevket'in köşkü civarında meydana gelir.

Romanın ilk paragrafı, eserin ilk mana birliği durumundadır. Bu birliğin asıl fonksiyonu, ikinci bölümde devreye girecek olan asıl vak'ayı hazırlayan sebepleri dikkatlere sunmaktır.

Hadiseler I. ara bölüm 30. ara bölümüne kadar ağır bir tempo ile ve daha çok da, şahısların geçmişlerini aydınlatan geriye dönüşlerle seyreder; birdenbire yükselişe geçer ve bu gerilimli yükseliş, II. ana bölümün sonuna kadar tırmanışını sürdürür, aniden biter; mektupla da bu bitiş noktası, monoton bir bekleyişe dönüşür. (bkz. Şema)



Vak'a Temposunu Gösteren Şema

V.4. KONU

Daha ziyade hayatın görünen, hissedilen cepheleri üstünde işleyen bir adamın, yaşlılık döneminde şehveti yaşamak isteyişi sonucu yaşadığı bir dizi olay, İnsan ve Şeytan romanının konusunu oluşturur.

V.5. TEMA

Eserin teması, "iman"ın, akıl ilim, ihtiras ve inkârla çatışmasının sembol kişiler vasıtasıyla verilişidir. Bu çatışmanın verilişinde, "aşk" vasıta kılınmıştır. Aşkın da iki türü, maddî aşk ile Tanrı aşkı, karşı karşıya getirilmiştir. Osman'ın nişanlısına duyduğu beşerî aşk, ilahî aşka yenik düşmüş, böylece Tanrı aşkı beşerî aşka tercih edilmiştir. Romanın sonunda Doktor Şevket'in karakter değişmesine uğrayarak mistik noktaya ulaşması da bu tercih ile ilgilidir.

V.6. ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI

İnsan ve Şaytan romanında, anlatıcı ile kahraman aynı itibârî varlıkta birleşir. Vak'alar zinciri, kahraman anlatıcı tarafından anlatılmaktadır. Bu anlatıcı, eserde birinci şahıs olan Operatör Dr. Şevket'dir.

Dr. Şevket, orjini köy olan bir çocuk kimliği ile Halim Paşa konağında yetiştirilmiş ve konağın yakınlarından olan İsmet adlı bir kızla evlendirilmiştir. O, hayattaki tek gayesi: "Çocukluğumun ve gençliğimin ihtirası yükselmek, cemiyetin sayılı uzuvlarından biri olmaktı." (96) diyen ve elli sekiz yaşında "şehvet"i yaşamak için eşinin yeğeni Lâle'yi metres edinen; "... hayatın ve hayatının görünen ve hissedilen cepheleri üstünde işleyen bir adam "(3) sıfatı ile okuyucunun karşısına çıkarılır.

Vak'a zinciri ve zincirin oluşmasında kullanılan mekânlar; şahıs kadrosu, hep Dr. Şevket tarafından görülüp, idrâk edilmektedir: "Defterimi cebime koyarak kendimi kırda bulduğum zaman, ateşli bir delikanlıdan daha canlı ve neşeliyim. Çalıları, fundaları atlıyor, hendekleri, tepecikleri geçiyorum. Belki bu başıboş saatler, bütün ömrümcie tabiatı ihmal etmiş olan bana, derin ve daha keskin bir haz verecekti; fakat etrafın aşırı güzelliklerine kendimi kapıp koyuvermek istemiyorum; zira herşeyden evvel buralara bir iş için, bir maksatla gelmiştim. O da herhalde tabiattan gam almak değildi. Nihayet altında gölgeleneceğim bir ağaç bularak oturdum. Buradan hemen bütün boğazı görebiliyordum. Gözlerimin önünde bir renk ihtişamı, bir hâyal ve efsane zenginliği vardı. Tenefüs ettiğim hafif ve tatlı havada, boşuna eter ve kloroform kokusu aradım. Etrafımın alıcı ve oyalayıcı haşmetine haz ve hayretle baktığım halde bir hastahane koğuşunda olmadığıma ve gözlerim bir hastanın muzdarip yüzüne ilişemiyeceğine kendimi inandırıyorum. Terimi ılık bir rüzgâr okşaya okşaya kurutuluyor...." (37)cümlelerinde görüleceği gibi mekân, Doktor'un dikkatlerinden tanıtılıyor. Aynı bakış açısından bir başka tanıtma da Güzin ile ilgilidir: "Ben ise tıpkı biraz evvel kendimi seyrettiğim mütakâsif dikkatle kızıma yukarıdan bakarken., onun bana ne kadar benzediğini düşünüyorum. Fakat teşekkülât ve çehre itibariyle babasının bir kopyası olan bu genç kızın için de anasının ruh tecellileri ve aşırı bir hassasiyet zembereği vardır; Lâkin bu zembereğin karımda olduğu gibi istediği zaman açılan, istediği zaman kapanan uysal ve hesaplı bir mekanizması yoktur. Evet onda ne anasının hazımlı ve temkinli sükûnunu ne de dayanıklı âsabını bulmak kabil değildir. Çabuk yatışan, çabuk somurtan ve çabuk neş'elenen müşkül mizacı ile bu kız, benden de, karımdan da bambaşka

bir insandır." (19)

Romanın merkezdeki kişisi, aynı zamanda, kahraman anlatıcı olduğu için eserde hatıra defteri ve mektuplardan faydalanılan bir yazma tekniği söz konusudur. Bilindiği gibi bu teknikte, otobiyografik tarz etrafında geliştirilmiş bir bakış açısı ile karşılaşırız: "Evet şimdi masamın önündeyim ve yazıyorum. Bir zevk olarak kabul ettiğim bu hareketimi de kırıma medyumum, zira eğer o beni bütün meşgâlelerimden tecrîd eden şu boş günlere sahip etmesiyi, gene de gürültülü zamanların izdihamı içinde, böyle çocukluğum ve gençliğimle başbaşa kalmayı hatırımdan geçirmiyecektim. Mamafih şimdi bu işi yaparken, gizli bir hicap da hissetmekteyim. Öyle ya... hâtıra tespit etmek biraz da gençlik, hattâ çocukluk özentilerindendir." (10-11) Dr. Şevket vak'ayı hem yaşar, hem de değerlendirerek anlatır. Bu yönden eseri psikolojik roman, tahlil romanı, olarak vasıflandırabiliriz; öte yandan tematik güç, hayatını bütünü ile değerlendirir; bu sebeple eser, bizde kuvvetli bir gerçekcilik duygusu da uyandırır. Ben'in ben ile karşılaşması romanın başlangıç noktasını oluşturur: "Biraz evvel koridordan geçerken kendimi boy aynasında gördüm. Halbuki her gün bir çok defa aynı yerden geçtiğim ve gene bir gün bir ayna karşısında traş olduğum, giyindiğim halde, kendime alıcı gözü ile bakmamış, yahut gündelik ihtiyaçların makineleşmiş teakubu içinde bu yüzü hemen görmeden geçmişim ki, çok zamandır karşılaşmadığım bir kimseye, yahut bir yabancıya bakar gibi, kendimi uzun uzun seyrettim." (1) Bu karşılaşma, Operatör Dr. Şevket'in elli sekizinci yaş yılını yaşarken gerçekleşir. Bu noktadan başlayan eser, dört ayrı zaman dilimini ihtiva eder: Çocukluk, gençlik halihazır hadiseleri, elli sekiz yaşın bilgi ve tecrübesi ile değerlendirir. Dün ve bugüne ait unsurlar birlikte sunulur: "Yaşım tam elli sekiz... otuz bir senelik meslek hayatımda ilk defadır ki bir ay çalışmamıya karar verdim." (9)

Romanda, hâtıra defteri tutan kahraman anlatıcının anlatma fonksiyonu, mektuplar vasıtası ile, Muhtar'a, Güzin'e, Ferhad'a, İsmet'e ve Güzin'in halasına aktarılır. Bu taşınmış nutuk niteliğinde olan mektupları romanda yükledikleri fonksiyonlar bakımından değerlendirelim:

Eserde yer alan ilk mektup, Bolu'dan halasının Güzin'e yazdığıdır; bunun metni verilmemiş, yalnızca muhtevası, Güzin tarafından babasına : "-Bu mektup Bolu'dan, halamdan geldi. Bir ay evvel Şakire hastalanmış, hekimler İstanbul'a gitmesi lüzumunu ileri sürmüşler. Halam da bunun üzerine sana o telgrafı çekmeye mecbur kalmış." (91) sözleri ile aktarılmıştır. Ve bu aktarma sırasında sahibine ulaşmış bir telgrafın da varlığı haber verilmiş

olur: Muktuba dair baba-kız arasında geçen konuşmalar, Ferhad'ın karakterine bir yönden açıklık getirir.

Sirkeci'deki bir otelden, Muhtar'ın, kızkardeşi İsmet'e yazdığı mektubun metni bütünü ile verilmemiştir; yalnızca, başlangıç paragrafı söz konusudur. Bu taşınmış nutukta, Dr. Şevket'in "yüzünü yirmi iki senedir göremediğim kaynım" dediği Muhtar, halini arzederek, kızkardeşinden yardım istemektedir: Operatör bakış açısından yapılan yorum ve tespit, sonra da Muhtar ailesini köşke getirme kararının Dr. Şevket ve İsmet ile birlikte verişleri, bu ikinci mektubun önemini göstermektedir: "Mektup uzun uzun devam ediyor. Lâkin fazlasını okumuya ne hacet? Bir an İsmet'le gözlerimiz karşılaşıyor. İkimizin sükûtunda aynı mâna gizli. Mevcudiyetinden utandığı sefih, şahsiyetsiz, ahlâksız kardeşi, nihayet düştüğü çamurların içinden istimdad ediyor. Karım dediği, eski bir fahişe, kızım dediği ise, bu kadının atası belli olmıyan piçi..." (121)

Güzin'in bakış açısından yazılan 3. mektup, genç kızdan Murad'a gönderilmiştir. Bu mektupta Güzin, Şâkire ile Muhtar ailesinin gelişleriyle değişen evin ve babasının havasını, ayrıca genç adama duyduğu yakınlığı anlatmakta; mektubunu da kime ait olduğu bilinmeyen : "Sen güzelliğin şiiri, musikinin şiiri, aşkın şiiri, ruhun şiirisin; sen cemalin hüsnü, hüsnün cemalisin. Seni gözümle görüyorum desem, gözümün nurusun. Seni kalbimle buluyorum desem kalbimin hayatısın. Seni ruhumla seviyorum desem, ruhumun ruhusun; o halde sana ne diyeyim?.." (167) sözleriyle bitirmektedir.

Romanın II. Kısmın 1. ara bölümünde yer alan bu mektup vasıtası ile, Şakire'nin bir tüccarla nişanlandığı öğrenilirken, köşkün genel vaziyetin de Ferhad'ın bakış açısından Şakire'ye anlatıldığı görülür. (179) Dr. Şevket'in, yeğeninin yazıhanesinde gizlice okuduğu bu mektup ona, çarpık davranışlarının, Ferhad'ın bakış açısından değerlendirilişini sergilemekle kalmaz; kendisini yargılayan bir yargıcın iddianâmesi niteliğini de taşır: "Şimdiye kadar sana evin vaziyeti hakkında doğru dürüst bir şey yazmamıştım; mademki ısrar ediyorsun, vaziyeti anlatayım. Amcam, tamam dokuz aydır Lâle ile beraber yaşıyor, bizimle oturmuyor; hattâ pek işlerine de devam ettiği yok. Yakında hastahaneden atılacağını söylüyorlar; ben de yüzüne bakmıyorum; zira ihtiyarın rezaletleri dillerde çalkalanmakta..." (179)

1. mektup gibi metni verilmeyen 5. mektubu, Dr. Şevket, köy'den İsmet'e "köşkü boşaltmaları" için yazmıştır; bir önceki mektup gibi muhtevasından söz edilmiş fakat metni verilmemiştir. (205)

5. mektuba cevap olarak yazılan 6. mektup ve metni verilmeyen bir telgraf, İsmet'ten Dr. Şevket'e yazılmıştır. Köşkün boşaltıldığını, fakat bu konuda Güzin'in güçlük çıkardığı haberini ihtiva eden mektup, Şevket-Lâle ikilisini çok sevindirmiş; yalnızca, İsmet'in kullandığı üslûp, Dr. Şevket'de şaşkınlık uyandırmıştır. Okuyucu, bu mektup vasıtası ile, İsmet'in karakterini tanımakla kalmaz, eşinin onu değerlendirişini de öğrenir: "İyi bir haber geldiği, Lâle'nin beni karşılayışından ve neş'esinden belliydi. Nihayet oldukça uzun olan mektubu okumıya başladım. Karım hep o arkadaş, dost sesiyle konuşuyordu. Halbuki ben ona yazdığım mektubu, Lâle'nin ihtarile, ilerde bir vesika olarak kullanılabilmesini göz önünde tutarak, gayet hesaplı ve kuru bir ifade ile yazmıştım. Evvelâ bu noktaya cevap vermiş, sonra da çok gücüne gittiğini hissettiğim bir sözümün üstünde şöyle durmuştu :

"... Mektubundan sonra sana bir kat daha acıyorum. Ne tuhaf.. benden düşmanlarınla birleşmemi isteyecek kadar eski bir yoldaşın karakterini unutmuş, yahut anlamamış olmana yalnız heyret değil, teessüf te edilir.

Ben cefadan değil, sırasında vefadan bile utanırım. Ne mubarektir ki: Benim vücudumdan hiyanet ve cinayet aramak, nehir içinde kuru kerpiç aramıya benzer demiştir. "(216-217)Bu cümlelerden de anlaşıldığı gibi, mektubun bir bölümüne yer verilmiştir.

Romanın son mektubunda -ki, eserin III. ana bölümünü oluşturmaktadır- söz, romanın birinci derecedeki kahraman anlatıcısı ve aynı zamanda hâtıra defterinin sahibi olan Operatör Dr. Şevket'den, ikinci derecedeki bir kahramana, Dr. Ferhad'a geçer ve yazılanlar bu kahraman anlatıcının bakış açısından değerlendirilir. (265-267)

İnsan ve Şeytan romanının anlatıcı ve bakış açısı tarzında dikkat çeken, Yazar'ın önceki romanlarında kullandığı montaj tekniğinin bu esere de uygulanmış olmasıdır: Ne var ki, ilgili teknik, Batmıyan Gün'ün İrfan Paşa'sına ait olan Şarabî Defter'e benzer bir defter vasıtası ile gerçekleştirilmiştir. Defterde yazılanlar aracılığı ile anlatıcı ve bakış açısı değiştirilir. Böylece söz konusu deftere, Yazar tarafından sözcülük görevinin yükletilmiş olduğu görülür.

Güzin'e ait olan defterin, babası için bir değer ifâde ettiğini, onun şu sözlerinden hareketle tespit edebiliriz: "Elimde, bir hazine saklar gibi sıkı sıkı tuttuğum defteri açıyorum. İçimde kızımın sesini, konuşmasını duymak için şiddetli bir özleyiş var. Fakat gözlerim daha ilk sahifelere sürtünüp geçerken yanıldığımı anlıyorum. Bunlar, Güzin'in hayran olduğu dudakların sesi, kendi hususiyeti değil. Kızıma yakın, çok yakın olmak istediğim şu anda, hiç olmazsa ona aid bir defterden, kendi defterimin levsleri, rezalet ve

sefaletleri arasına üç, beş satır akıtmakla tesellileneceğimi düşünüyorum. Şu muhakkak ki, insan ne kadar müleyves, ne kadar berbad ve iğrenç te olsa, gene temizliğe, umviyete karşı ruhunda gizli bir tahassür, önüne geçilmez bir meyl ve incizab duyuyor.

Kızımın defterinin temiz rüzgârı da hayatımın kirlerini, rezilet ve sefaletlerini taşıyan defterimin üstünden gelip geçsin" (232-233)

Yukarıdaki ifâdede de görüldüğü gibi bu iki defter, kötü ile iyinin sembolü olarak algılanırlar. Öte yandan babanın nazarında kızının defteri kızının sesi ile özdeşleşir. Baba kendisini "garîban" diye nitelendirirken, bu ses de "garîbanın yoldaşı" şeklinde düşünülür:

"Hiç olmazsa, kızımın sesi, şu garîbanımın yoldaşı olsun, hiç olmazsa o söylesin, ben dinliyeyim." (247)

Romanın II. ana bölümünün 16 ve 21. ara bölümlerinde eserin tertîbine giren Güzin'in defteri, A.Rifâî, Mevlâna, Molla Camî, Eflatun, Beyazıd'ın özlü sözlerini ihtiva eder. Bu montajlar: A.Rifâî'nin : "Ne acaibdir ki, öleceğini bildiği halde ölümünü unutur. Dünyadan ayrılacağını bildiği halde ona dayanıp günleri gene ona muhabbetle geçirir. Allah'a raci olacağını bildiği halde ondan inhiraf edip başkalarına iltifat eder." (233) sözü ile başlatılıp; Voltaire'in : "Tesadüf diye bir şey yoktur. Herşey, ya denemedir, ya ceza, ya mükâfat, yahud da basiret." (249) cümlesi ile bitirilir. Bu son cümle bitiş vak'asına telmih olarak alınmış görünmektedir. Durum böyle olunca da, ilgili vak'anın metafizik ve kaderci açıdan değerlendirilip, yorumlandırıldığı sonucuna ulaşılır.

Sonuçta denilebilir ki: Düşünce tarihinden seçilen, çağrışım dünyası yoğun isimler ve bunların düşünceleri vasıtası ile, esere felsefî bir boyut kazandırılıp, romanın hacmi de genişletilmiştir. Montajlarda yer alan düşünceler, eserin güdümlü olarak yazıldığına işaret eder. Gaye, roman nev'i yolu ile A.Rifâî'nin düşüncelerini, görüşlerini geniş bir okuyucu kitlesine duyurmaktır.

V.7. ZAMAN

İnsan ve Şeytan romanı, ben'in, ben ile karşılaşması anında başlar. Bu an Operatör Dr. Şevket'in elli sekizinci doğum gününü yaşarken, boy aynasında kendini seyretmesi anıdır: "Fakat itiraf edeyim ki, bu bembeyaz saçlar, bu yıpranmış yorulmuş yüzden, içime anlatamıyacağım bir azab ve yorgunluk geldi, kendimi yadırgadım. Demek ki arkamda uçup giden seneler, yavaş fakat devamlı bir ısrarla bu köhne heykeli meydana getirmişti. Ve ben laboratuvardan hastahaneye, muayeneden muayeneye, bir meslek delisi gibi koşup dururken, zaman denen söz dinlemez tezgahta, eserini insafsız bir sadakatla işlemekte imiş. Öyle bir sadakat ve itina ile ki, şu yıpratmıya, ihtiyarlatmıya azmettiği çehrede bir tek gençlik bakiyesi bırakmadan, hayatiyet ve taravet koymadan, yapacağını yapmış ve öteye geçmişti.

Yok yok yalnış söyledim, yalnız gözler şu viran manzaradan teferrud etmiş, yalnız onlarda bilmediğim, tanımadığım bir şule var ki, zaman bunu söndürmemiş. Onlar hayat dolu, yalnız onlar daha uzun bir ömrün yüküne mütehammil görünüyor." (3-4)

Dr. Şevket'in kendi gözlerinde yakaladığı yaşlanmış vücudu ile tezat oluşturan parıltı, bize gelecekteki olayları sezdirir gibidir. Çünkü bu gözlerde yaşama arzusu, hatta bir şehvet parıltısı yakalanmıştır. Neticede Doktor: "... hayatın ve hayatının görünen ve hissedilen cepheleri üstünde işleyen bir adam" (4) sıfatı ile karısının ruh dünyası üzerinde fikir yürüterek, kendisininkiyle mukayese eder: "Benim insan kadınım, bu defteri bir gün senin okuman için yazmak arzusu gitgide içimi sarıyor; hattâ onda kendi eksiklerini fazlalıklarını görürsen de bana darılmazsın." (26) Bu iç konuşmanın devamında da o: "Mademki bu defter karım için yazılıyor, şu halde tâ ilk çocukluk senelerine gitmeliyim." (38) diyerek, bir kahraman anlatıcı pozisyonu ile ön plana geçip, hayatını yazmaya başlar. Bugünkü Dr. Şevket'in mizacını oluşturan tesirlerin tespiti için ilk çocukluk ve gençlik yıllarına hicret edilir; tekrar elli sekiz yaşa gelinip sonrası anlatılır, dün, bugün ve sonrasını ihtiva eden üçlü zaman kümeleşmesinde Dr. Şevket'in şahsiyetindeki merhaleler belirtilir; bu merhaleler, Doktor'un zaman içinde değişerek gelişmesini belgelerler.

Hatıra defteri yazarının, yani kahraman anlatıcının, kendi çocukluk hayatına işaret ettiği merhale geriye dönüşün uç noktasını teşkil eder: "Ben Operatör Şevket, Maliye Nazırı Halim Paşanın ahçısı Meclût Ağa'nın oğluyum. Babam yedi yaşıma girerken bir sıla dönüşü beni de beraberinde İstanbul'a getirmiş. Henüz ona sual sormak için pek küçüktüm." (38) ifadesinin devamında, Dr. Şevket'in Halim Paşa konağına getirilişi etrafında anlatılanlar

geriye dönüşün sınırını belirler. Böylece, eserde, Dr. Şevket'in elli sekiz yaş çizgisinden yedi yaşına kadar uzanan zaman çizgisi üzerinde tezahür eden olaylara yer verilir. Burada, kronolojik zamandan çok, kahramanın hayatındaki safhalar anlatılır: Çocukluk, tahsil hayatı, Avrupa'ya gidiş, meslek yılları,.. Kronolojik zamana ise, elli sekez yaş noktasından itibaren uyulur. Hadiselerin akışı, sırasıyla zamanda yoğunlaşma, kayma ve atlamalarla tayin edilir. Ve "yedi yaş" işareti ile, vak'a zamanının, elli bir yıl öncesine gidilir. Ancak bu elli bir yıllık zaman kütlesi kendi içinde farklı kesitler gösterir. Çocukluk, gençlik yılları geride kalmış zamandır ve bunların eserin terkibinde önemli bir yeri vardır: Çünkü, romanın asıl vak'asını oluşturan, Şevket'in Lâle'yi metres tutuşu, onun mizacını yapan geçmişi ile ilgilidir.

Öte yandan vak'anın dinamik cephesi, doktorun elli sekiz, elli dokuzuncu yaş dilimine rastlar; onun her bakımdan doruğa ulaştığı bir dönemde, gayrı meşru ilişkiye girmesi, insan ve şeytan romanının tahlil romanı niteliğini kazandırır. Son hadise, vak'a zamanının kesin bitiş noktası değildir. Ferhat, kızkardeşine yazdığı mektubunda, Doktor'u, yeknesak yılların beklediğini haber verir.

I. ana bölümde yaklaşık otuzüç-otuzsekiz günlük hadiseler anlatılırken; II. ana bölümden itibaren hadiseler daha geniş bir zaman dilimi içinde seyreder: "Dokuz ay.. bu kadar uzun zaman zarfında ben nasıl yaşadım, bir cennet hayatından sonra, cehennem günlerinin acısına nasıl tahammül ettim de ölmedim? Öyle ya, hesap doğru.. bir yaz sonu ve bir kış bitti; tekrar bir yazın ilk basamağına vardık. İsmetle beraber onları Sirkecideki otelden almıya gittiğimiz zaman temmuzdu; şimdi ise mayıs. Senenin meş'um bir çember gibi kavuşmasına, demek ki iki ay kalmış." (181) Bu cümlelerde "cennet hayatı" Dr.Şevket'in Lâle'den önceki hayatını; "cehennem günleri" ise. Lâle ile birlikte olduğu zamana işarettir. "Dokuz ay", "bir yaz sonu", "bir kış bitti", "bir yazın ilk basamağı", "Temmuz" ve "Mayıs" işaretleri dikkate alındığında anlatma süresinin yaklaşık bir sene olduğu ortaya çıkar; bu da asıl vak'a zamanı ile çakışır. Hatta eserin bir hatıra defteri tekniği ile yazıldığını düşünürsek -kahraman, anlattığı vak'ayı yaşarken yazmıştır- vak'a, anlatma ve yazma zamanlarının aynı noktada katlandığı görülür.

Romanın ferdî bir macera etrafında dönmesi, sosyal cepheyi önemsiz kılar. Ancak Muhtar ailesinin sosyal ve ekonomik sefaleti devrin genel havası içinde düşünülebilir. Ayrıca "ara geriye dönüş" ün birinde zaman çizgisi, tarihî boyutlarıyla birlikte okuyucunun karşısına çıkarılır: 1908 Meşrutiyet'inin sosyal hayattaki, özellikle de Halim Paşa

konağındaki akisleri anlatılır. İnkılâp'ta Şevket Tıbbiye'nin ikinci sınıfında okumaktadır. Bu geriye dönüşte, Meşrutiyet öncesi Halim Paşa konağı ve Şevket'in bu konaktaki pozisyonu; Meşrutiyet sonrası Halim Paşa'nın sosyal statüsündeki değişiklik, ve konağında esen yeni hava; yine Şevket'in bu yeni ortam içindeki fonksiyonu, tespit edilir. Bu tespitler de, İnsan ve Şeytan romanının geri planda kalan tarihî zamanını verir.

Eserde, yaşanılan zaman (hâl) ile, geriye dönüşlerle verilen geçmişte olanların anlatımı, birbirine yakın görünür. Fakat asıl vak'a hâl içinde cereyan eder: Şevket-Lâle beraberliği ve bu beraberliğin gülünç, aynı zamanda meş'um bir kaza sonucu bitişi...

Uzak mesafeli dönüşler, Dr. Şevket'in hayat hikâyesini aydınlatır. Aynı tekniğe kimi şahısların mizacına açıklık getirmek için başvurulur: Söz gelimi Güzen'in anlattığı bir kilise gezisi hâtırasında genç kızın felsefi yönü aksettirilir. Ancak bu yönteme başvurulması daha çok anlatma ihtiyacından, eserin hâtıra defteri tekniği ile yazılmış olmasından, kaynaklanırken; geriye dönüşlerle anlatıcıya gerek duyulmadan okuyucuya bilgi verilmiş olur. Romanın zaman tablosu beş geriye dönüş ile şekillenir. Bunlardan ilk üçü Dr. Şevket ile ilgilidir; "Bugün memleketin en ileri şöhreti olan ben doktor Şevket, biraz evvel aynada gördüğüm bu yaşlı adam, kırk küsur sene evvel Bolu ormanlarında anasile beraber çalı-çırpı kesen mavi gözlü sarı saçlı çocuktur. İşte o gürbüz sarı kafayı bugünkü hazin ve köhne kılığa sokan zaman, şimdiye kadar seni bana bırakmadı ki bu keskin istihalelerin üstünde yer yer ve zaman zaman, hattâ bir nefes olsun durabilmiş olayım." (9) şeklindeki ilk geriye dönüş onun hafızasındaki "çocuk ben"idir.

İkinci geriye dönüş Doktor'un mesleği ile ilgili bir hâtıra gibi görünse de, Operatör'ün karakterine telmih edilmiş olması bakımından eserde bir değer ifâde eder; bu telmih, karısı İsmet tarafından yapılır: "Bir kere idi bahşiş alabileceği hastalara imtiyazlı muamele eden bir hastabakıcım vardı. Onu bu hareketinden dolayı birkaç defa azarlamıştım; hattâ bir defasında o kadar canım sıkılmıştı ki eve geldiğim zaman yüzümün asıklığı karıma şu suali sordurmuştu:

- Ne oldu Şevket bir vak'a mı var?

Ona bu biçimsiz kadının marifetlerini anlattığım zaman:

- Ayıplama yavrum, herkes az çok öyledir; ihtar et, olmazsa değiştirirsin demişti.

Karım "herkese az çok öyledir" hükmünü verirken, yüzüme o kadar müsamahakâr bir merhametle bakmıştı ki bu sözün bana şamil olduğunu aşikâr olarak sezdim..." (12)

Romanın I. ana bölümünün (38-70) yeri, 8, 9 ve 10. ara bölümlerini ihtiva eden ve

tamamen Operatör'ün öz geçmişine yönelik olan 3. geriye dönüş diğerleri içerisinde en geniş kapsamlı olanıdır.

Yukarıda işaret edilen "Güzin'in kilise gezisi hatırası", Dr. Murad tarafından, ilgili kilisenin kuruluşu hakkındaki bir menkibenin anlatılmasına vesile olur. (99)

5. geriye dönüşte anlatıcı olarak Güzin'i karşımızda buluruz. Bu defâ Güzin, kendinden söz ederek, çocukluk yıllarına döner: "Ben küçücüktüm..." (172-173) diye başlayan hâtırasında okuyucuya karakterindeki bir yön, "onun koku almadaki hassasiyeti" tanıtılmış olur.

Operatör Dr. Şevket'in geçmişte gördüğü ilgi çekici bir rüyayı da geriye dönüş diye alacak olursak; Aşk Bu İmiş ve Son Menzil romanlarının da, hem anlatımı hem de zamanı ilgilendiren "rüya motifi"nin kullanılmış olması eserin metafizik nitelikli mesajına işarettir. Geleceği sezdiren rüyayı buraya almayı uygun buluyoruz: "... İsmetle yeni evlendiğim zaman, onu, karanlık, silik, mübhem bir boşlukta görmüştüm. Her zaman canlı, azimkâr ve dayanıklı olan bakışları gevşemiş, gözlerimin içine hüzünle, âdeta yalvarır gibi bakıyordu. Vuzuhla gördüğüm yalnız yüzü idi; vücudunu, boşluğun esmer ve dumanlı rengi içinde erimiş gibi, göremiyordum.

Karımın bu manası değişmiş yüzüne hayretle bakarken, birdenbire sanki boşluğun, o esmer, sisli boşluğun doğuruverdiği bir başka baş, gelip onun yanında durdu. Bu da bir kadın başı idi; genç ve güzel! Ben bu tahayyürde iken yanımda, tanımadığım, daha doğrusu sesini duyup, yüzünü görmediğim üçüncü bir şahsın mevcudiyetini hissettim. Bu yeni gelen, elime bir ateş verdi ve bana doğru uzanan eli : "Hangisini tercih edersin?"der gibi, her iki başı birden işaret etti. Rüyaların esrarlı şuursuzluğu ile kararsız, düşüncesiz, ateşi karımın yüzüne değdirdim. Bir anda gözlerini gözlerime dikmiş olan mazlum başı kararıdı, kayboldu ve ben hayrete bile vakit bulamadan, tercih ettiğim öteki genç ve güzel başın, akıl almaz derecede çirkinleşmiş, iğrenç ve berbadlaşıvermiş olarak bana baktığını gördüm. Korku ve ızdırabla kaçmak isterken, birdenbire etrafım aşılmaz geçilmez duvarlarla çevriliverdi, her geçen saniye ile biraz daha çirkinleşen hayalle yapayalnız kaldım. Karımın eline ateş veren gölgenin kaçtıkları yeri dehşet ve feryadla koşup ararken de kendi korkunç sesimle uyandım." (237-238) Eserde, Şevket-Lâle macerasını düşünecek olursak, bu rüyanın geleceği sezdiren "telapatik bir rüya" olduğu görülür. Söz konusu rüyanın Şevket tarafından Şeker Dadı'ya anlatılması bir başka rüyayı gündeme getirir ki, bu da, dadının kendi hayatında gerçekleştiğini gördüğü rüyadır: "Ben bundan sekiz sene evvel paşa efendi ile hanımefendinin

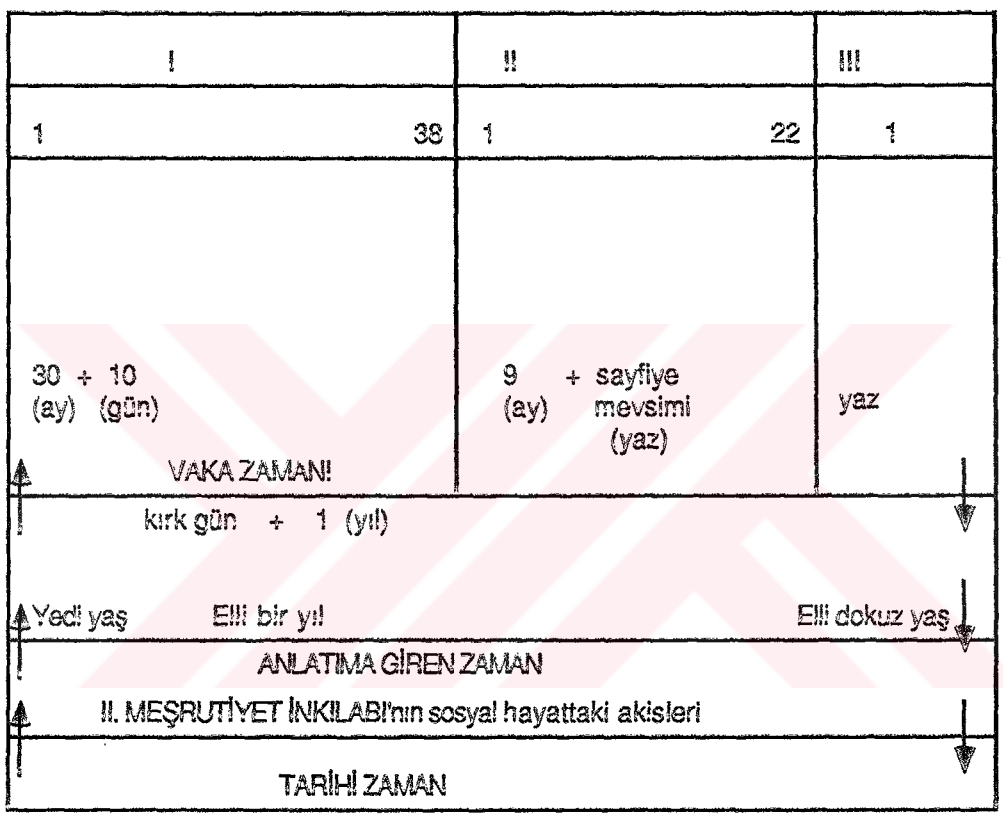
iki ay ara ile öleceklerini görmüştüm de, hâlâ unutamıyorum. Böyle şeylere omuz silkip geçmek korkuludur, dua etmeli, yalvarmalı." (Bu anlatımın duvarında Dr. Şevket, rüyanın doğruluğunu tespit eder: "Kendisin bana karşı hami bilmiş olan bu kadın gün olup hakikaten paşa ile karısının, onun dediği fasılalarla ölümünü de görünce, tekrar kulağımı bükmek ve gayba karşı lâübali düşüncelerimi tashih etmek istemişti." (239)

İnsan ve Şeytan romanında zaman grafiğine bakacak olursak: I. ana bölümde zaman çok ağır seyreder. Nitekim, zaman ölçüsünün gün gün sayıldığı görülür; Dr. Şevket'in otuz günlük tatilindeki olaylar anlatılır. Zamandaki bu yoğunlaşma kahramanın ruh hali ile yakından ilgilidir: "Evet şimdi masamın önündeyim ve yazıyorum. Bir zevk olarak kabul ettiğim bu hareketimi de gene karıma medyumum; zira eğer o beni bütün meşgalelerimden tecrid eden şu boş günlere sahip etseydi, gene de gürültülü zamanların izdihamı içinde çocukluğum ve gençliğimle başbaşa kalmayı hatırımdan dahi geçirmiyecektim. Mamafih şimdi bu işi yaparken gizli bir hicap da hissetmekteyim. Öyle ya... hâtıra tespit etmek biraz da gençlik, hattâ çocukluk özentilerindendir. Daha belli başlı bir şey yazmadan, bu hicab hissi ile, defterimi karımın ve kızımın gözünden itina ile saklamak lüzumunu duyuyorum." (10-11) cümleleri, onun bir meselesi olduğu, zamana tasarruf edişinden anlaşılır; O, bir hatıra defterine başlamıştır ve bu defteri otuz gün içinde bitirmek niyetindedir. Fakat Dr. Şevket için beklenilmeyen bir gönül alâkası bu sürenin uzamasına sebep olur. "Tatilimin dördüncü günü" (9) "İznimin on beşinci günü" (100), "yirmi gün) (110), "Tatilimin bitmesine iki gün kalmıştı." (144) "iki gün içinde" (104) gibi zaman işaretleri ve ölçümleri, I. ana bölümde zamanın akışı hakkında bize bilgi vermektedir. Tatilin bitmesine iki gün kala yani, doktorun izninin yirmi sekizinci günü, hadiselerin bir saatli bomba gibi patlamaya zamanlanması başlangıcını oluşturur. (144) Bir aylık tatile eklenen "bir haftalık istirahat" (158) süresi ile I. Kısım'da aktüel zaman kırk gündür. Geriye dönüşlerle anlatılan zaman elli bir yıl olur.

Romanın I. Kısmı Dr. Şevket'in Lâle ile yaşamaya karar vermesiyle biter. II. Kısım'a gerilimli bir atmosfer hakim olur. Zamanda bir belirsizleşme görülür. "Dokuz ay" (181) işareti, bu belirsizliğe bir açıklık getirir: Şevket ile Lâle beraberliği üzerinden dokuz ay geçmiştir. Zamanın bu noktasında ikili, sayfiye mevsimini geçirmek üzere Osmanı'n Kartal kazasına bağlı köyüne giderler; İstanbul'a dönmek istediklerinde, köşkün boşaltılması için yazılan mektup sebebiyle "mektup gideli üç gün oldu." (205), "Mektup gideli yedi gün oldu." (208) ifâdeleri ile zamının yoğunlaştığı dikkat çeker; mektubun cevabı alındıktan

sonra zaman yine belirsizleşir; çiftin İstanbul'a dönüşlerinden sonra malum bitiş vak'ası cereyan eder. Mevsim yine yazdır. Bu durumda, II. Kısım'da anlatma zamanı yaklaşık bir yıl olarak gerçekleşir.

Sonuç olarak denilebilir ki, kırk günlük zamanla ondan sonra yaşanan bir yıl, olay örgüsünün, eserdeki süresini gösterir. (bkz. Zaman Şeması)



ZAMAN ŞEMASI

V.8. MEKAN

Operatör Dr. Şevket'in hayatındaki aşamalara göre mekânlarının sıralanışı :

A- HATIRALARDA YER ALAN MEKANLAR

1. Şevket'in Köyü
2. Halim Paşa Konağı
   a- Konağın Kendisi
   b- Uşak Koğuşu
   c- Harem
   ç- Halayıkların Odası
   d- Şevket'in Kendi Odası

B- ÇENGELKÖYÜ'NDEKİ KÖŞK

1. Cenup Tarafındaki İç Bahçe
2. Şevket'in Odası
3. Şeker Dadı'nın Odası

C- TALİ MEKANLAR

1. Dayı Sürûrî Bey'in Köşkü
2. Teşvikiye'de Bir Hasta Evi -Eski Bir Konak-
3. Aksaray'da Bir Hasta Evi
4. Dr. Murad'ın Evi
5. Dr. Ferhad'ın Evi
6. Hastahane

Ç- BEYOĞLU

D- SİRKECİ

Sirkeci'de Bir Otel

E- ŞEHİR SAYFİYESİ -ARA MEKAN-

SAMANDRA

a- Köyün Kendisi

b- Osman'ın Evi

c- Bir Ağaç Altı

F- EĞLENCE MEKANI -MEŞUM MEKAN-

ÇAKALDAĞI

İnsan ve Şeytan romanında olaylara sahne olan; kişiliklerin şekillenmesinde rol oynayan asıl mekânlar, başta hâtıra mekân durumundaki Halim Paşa Konağı ve merkezî mekân fonksiyonunu yerine getiren Çengelköyü'ndeki köşk ile, romanda bitiş vak'asının cereyan ettiği Çakaldağı, olmak üzere sıralanabilir. Operatör Dr. Şevket'in çalıştığı hastahane ile Teşvikiye'de bir konak ve Aksaray'da dar bir sokaktaki ev diye eserde yer alan iki ayrı hasta evi de ara mekân durumundadır.

Romandaki mekân haritasını Dr. Şevket'in hayatındaki önemlerine göre değerlendirmemiz gerekmektedir. Bu durumda, eserin ilk merkezî mekânı Operatör Dr. Şevket'in geriye dönüşlerindeki hâtıralarında yer alan *Halim Paşa Konağı* olacaktır.

Bu mekânın anlatılması, anlatıcının elli sekiz yaş dilimine rastlamakla beraber, mekânın dikkatlere sunulduğu ilk an (38) da, yedi yaşındaki bir köy çocuğunun bakış açısı kullanılmıştır: "Bir elimde köyden beri getirdiğimiz yumurta sepeti ile babamın kapıyoldaşları arasına girdiğim zaman, cigara dumanile sun'i bir sis içinde gömülmüş olan uşak koğuşunun en karanlık köşesinden, incecik bir ses haykırdı: " (39) Doktor'un yedi yaş sonrası kişiliğinin şekillenmesinde etkin olan bu konak, insan manzarası, yaşama tarzı ve eşya unsurlarıyla birlikte anlatılır. Bu anlatma ve bakış tarzında, İbrahim Efendi Konağı'nı çağrıştıran bir tanıtma söz konusudur. Eserin tematik gücü olan anlatıcı Dr. Şevket dünü bugüne taşımağa çalışırken, konakta geçen yıllarının psikolojisini de açıklar: "Fakat kimsenin bilmediği, hattâ kendimi de oldukça geç tebellür ettirip öğnerdiğim şey, mevki, şöhret ve itibar kazanmak için maddî, manevî sonsuz bir mücadeleyi göze almış olmamdı." (57)

Konağın tanıtımında, Meşrutiyet İnkılâbı öncesi ve sonrasındaki atmosferin verilişi

dikkati çeker: ayrıca, Dr. Şevket'in, bu konakta, çocukluğundan evliliğine kadar değişen pozisyonları gözler önüne serilir: Konağa babası gibi aşçı ya da uşak olmak için getirilen küçük Şevket'in konaktaki pozisyonları merhaleler kateder: İlk merhalenin mekânı *uşak koğuşudur*. Bu mahallin tanıtılmasında küçük Şevket'in dikkatleri şöyle ifâde edilmiştir: "...bu içine girdiğim yabancı muhite kendimi alıştırmak için ilk telkini şöyle yaptım: "Bu adamlar her zaman böyle toplaşıp oturmazlar ya..yalnız kaldığım zaman ben de bu şeytan işlerile oynarım. Koğuşun boşalmasını bir teselli gibi beklemekte haklıydım; zira konağın en bayağı bir köşesi olduğunu sonradan öğrendiğimi bu isli, dumanlı oda bile, beni hayretten hayrete atan ve şeytan işi demekten başka vasıf bulamadığım acaib eşyalarla dolu idi. Sarı kabartma kadifeden dört köşe koltuklar, ipine dokunuverince kendi kendine yukarı fırlayan perdeler, tavanda etrafı mumlarla dolu kocaman ve renkli bir lâmba, duvarın bir köşesinde içi kıvılcımlı bir külle dolu acaib, süslü bir ocak ve etrafında irili ufaklı cezveler. Gerçi bütün bu eşya oldukça harap ve kirli idi, meselâ kanepelerin yayları bozulmuş, kumaşlarının havı yer yer açılmış, perdeler güneşle sararmış ve lekelenmişti. Belki de onlar yukarıda kullanılmak çağını doldurduğu için buraya düşmüştü; fakat bana göre hepsi hayret verici, hepsi önünde uzun bir düşünce vakfesi geçirtici şeylerdi ve ben hakikaten yabancısı olduğum bu eşya ile uzun müddet avundum." (39-40) ibaresiyle tanıtılan bu "isli koğuş", köy çocuğunu uzun süre oyalayan oyuncaklarla dolu bir yer olmuştur. Eşya bakımından zengin olan bu mahallin dekoru tasvir edilirken, "Belki de onlar kullanılmak çağını doldurduğu için buraya düşmüştü." cümlesinde görüldüğü gibi, yedi yaşındaki Şevket'in bakış açısının birdenbire elli sekiz yaşındaki Operatör Dr. Şevket'in bakış açısıyla yer değiştirdiği dikkat çeker.

Koğuşun insan manzarası, yukarıdaki sözlerin devamında tespit edilir. Arap, Mahalle Bekçisi, Lâz uşağı, Ayvaz, Arabacı (Kadir Ağa), keten helvacı tiplerinin tanıtımı, okuyucuya Türk temaşa sanatı'nın tiplerini çağrıştırıp, İstanbul'un mahallî rengini duyururlar. Bunlardan, konağın 1908 Meşrutiyeti'nden önceki düzenini aksettirmesi bakımından, "Ayvaz"ın portresini ve konak içindeki fonksiyonunu yine Şevket'in dikkatlerinden öğrenelim! "Bence koğuşun en dikkate değer uzuvlarından biri de Ayvazdı; çünkü bu adam hiç kimseninkine benzemiyen sırmalı elbiseler giyer ve gene başına sırmalı küçük bir takke oturtur, daha konağın cümle kapısı tık derken hemen açar ve gelen kimse erkek ise uşaklara, kadın ise kalfalara teslim ederek tekrara yerine giderdi. Asıl tuhafı : "Ayvaz! "diye seslendikleri zaman, diğer uşaklar gibi, efendim demez "Lobbey" diye karşılık

verirdi. Ben bunu da "Lebbek" kelimesinin bu sınıfın ağzında klişeleşmiş bir yanlış telâffuz olduğunu neden sonra öğrendim. Ayvazın adı da duymadığım bir isim, Karabet'ti." (43)

Küçük Şevket konağa geldikten bir süre sonra, "uşak koğuşundan, haremin teşrifat ve âdabı arasına intikal (eder)" (48) Halayıkların mertebesine ulaştığı sene mektebe verilir; *halaylıklar odasını* da bu küçük mekteplinin dikkatlerinden takip edelim: "Halaylıklar odası uşakların dairesinden daha süslü değildi; fakat koğuşla kıyas edilmeyecek kadar temizdi. Hele buradaki pirinç mangal, cezve ve kahve bezleriyle oranınkiler arasında anlatılmaz bir fark vardı; bahusus burada hiç kimse mangala tükürmüyor, yemiş kabuklarını yere atmıyor ve cigara içmiyordu. Bazı bazı bohçacı Hâver Hanım, elinde fitil gibi incecik cigarasile içeri girdiği zaman odadakilerin yüzü değişir, bir an evvel kalkıp gitmesi için gözünün içine bakarlar ve gittikten sonra da pencereler açılıp oda hava aldırılır ve mangala adaçayı ile limon kabuğu atılırdı." (50)

Küçük Şevket, halaylıklar odasına geçtikten sonra itibarı daha da artar; yemeklerini selamlıkta paşa ile beraber yemeğe başlar ki bu sıralarda ana-babasını üst üste kaybetmiştir. Artık o Şekerpare kalfanın odasında yatmamaktadır; kendine mahsus iyi döşenmiş rahat bir odası vardır. İyi meziyetlerinden dolayı Hâlim Paşa'nın mutemedi olmuştur. (57)

Konak, maziden gelen şifahî kültürün biçim verdiği yaşama tarzını sürdürürken, Meşrutiyet İnkılabı ile havası birdenbire değişiverir; Halim Paşa da mâzuller arasına geçer: "Böylece konak kendi ahenginde, kendi zevkinde ve ben de kendi âleminde çalışıp giderken, birdenbire Meşrutiyet denen yaygaracı dudak : "Dur!" emrini vardı. Bu esnada tıbbiyenin ikinci sınıfında idim. ....

Lâkin bana az çok heyacan ve meserret veren bu hamle, maalesef konakta en fena şekilde karşılandı. Tabiî konak demek, Paşa demekti. .....

Halim Paşa zengindi; onun için memuriyetini kaybetmiş olmaktan maddeten de müteessir olmadı. Lâkin yaşlanmıştı, bir idareciye ihtiyacını gizlemiyordu. Selâmlık hemen hemen kapanmış gibi idi; çünkü herkes bir âlemde, yeni çığrın icablarına intibak etmiye uğraşıyor, toplantılar, ağır başlı eğlenceler, ocak başı safaları kimsenin hatırına gelmiyordu.

Harem de aşağı yukarı aynı vaziyette idi; umumî bir şaşkınlık ve kararsızlık, misâfir yekununun hemen hemen sıfıra düşürmüştü. Esasen ortada gelene gidene hizmet edecek cariye de pek kalmamıştı." (59) Bu satırlar İnkılâb'ın konaktaki sosyo-ekonomik düzeni nasıl değiştirdiğini sergilerken, İnsan ve Şeytan romanının arka plânında yer alan sosyal yönünün de gösterir: "Halim Paşa konağı, tek kanadile kalmış bir kuş gibi çırpınmakta iken

Tıbbiye talebesi Şevket, konağa "muavenet" eder. Artık o, Paşa'nın tam bir gözdesi olmuştur; Tıbbiye'yi bitirdiği sened de Paşa'nın kendisine eş olarak seçtiği yeğeni İsmet ile evlenir. Paşa yeni evlilere "düğün hediyesi" olarak *Çengelköyü'ndeki köşkü* verir. Şevket-İsmet çiftinin izdivaçlarının ikinci senesi Güzin doğar ve bu senenin sonunda evvelâ paşayı sonra da karısını kaybederler; onlar için artık konakta oturmanın manası kalmamıştır. Bu noktada Dr. Şevket'in köşke taşınışları gündeme gelir: "... birkaç ay sonra Halim Paşa konağını bir Şekerpare kalfa ile kapıyarak çıktık...

Mevsim yazdı. Kendimize daha derli toplu bir şehir evi hazırlayıncaya kadar Paşanın bana düğün hediyesi olarak verdiği *Çekgelköyündeki köşke* geçtik." (67) yukarıdaki cümleler köşkün konağa kıyasla sade bir yer olduğunu göstermektedir. Köşkün fizikî cephesine fazlaca bir yer verildiği söylenemez. Yalnızca, okuyucuda güzel mekân izlenimini uyandıran *"köşkün cenub istikametindeki iç bahçesi"* birkaç defâ anlatıma girer. Genelde, yazın akşam yemeklerinin yendiği, beş çayının içildiği bu bahçe aile fertlerinin biraraya gelip tatlı tatlı sohbet ettikleri bir mahaldir de. Bahçenin fizikî cephesi ve İstanbul'un akşam saatlerindeki görünümü şöyle tasvir edilir: "Yemeği bahçede yiyoruz. Uzaktan görünen ışıklı İstanbul, bir hülyâ kadar cazib; sanki bu bir şehir değil de gökyüzünün yere inmiş bir parçası. Seneler uzun seneler var ki Çengelköyünün şu yüksek sırtında aynı manzarayı seyrederim; fakat ne hayretim eksilir, ne de zevkim tükenir. Sofrada yerim hiç değişmez; köşkün cenup istikametindeki iç bahçesinde daima şehri en iyi gören çamın altında otururum. Bahçenin bu kısmı köşkün yan cephesini baştan başa tutan büyük bir settir. Ben, siyah ve beyaz çakıl taşları ile işlenmiş olan bu iç bahçeyi çok severim ve ekseri akşamlar İstanbul'un dumanlı çehresini buradan seyrederim." (30) Operatör Dr. Şevket'i, Samandıralı Osman adlı hastası, bu bahçede, köyüne davet eder: "-Ne olur Beyim, bizim köyümüz ırak değil ki ... Samandıra, Kartaldan içeri ufacık bir nahiyedir; bir hafta gel, on gün gel ne kadar istersen gel.." (78) diye yalvaran Osman'ın arzusu yerine gelir; Doktor Lâle ile yaşamağa başladıktan sonra sevgilisi ile bir süre onun köyünde kalırlar.

Operatör, kendi adına bir hastahane inşa edildiğini bu bahçede öğrenir. Neticede denilebilir ki, bahçe ile, bu bahçede yaşanılan hayat arasında bir uyum vardır.

Köşkün önemli bir başka bölmesi de *Dr. Şevket'in odasıdır* ki, Lâle, ilk defa bu odada doktora yakınlaşmak istemiştir. Eserde ana ilişki olarak Lâle-Şevket alâkasını göz önünde bulunduracak olursak, köşkteki atmosferi, yaşanan hayatı : *"Muhtar ailesi köşke gelmeden önce"* ve *"Muhtar ailesi köşke geldikten sonra"* başlıkları ile değerlendirmemiz gerekir.

Köşkün sakin ve düzenli havası Muhtar ailesi geldikten sonra, Lâle'nin taşkın hareketleri, etrafını umursamayan davranışları ile bozulur. Dr. Şevket, Lâle'nin garip oyunlarından birini şöyle anlatır: "Biraz evvel bahçeye çıkmıştım, gençler Lâle'nin tahriki ile acaib bir oyun oynamıya karar verdiler.

Aralarında Ferhadın arkadaşı Saim de vardı. Neticede oyunu kaybedecek olan, gelişigüzel bir hayvan sesi çıkaracaktı. Bahçivanın bizim tarafa gelmesini bahane ederek hemen yerimden kalktım. Maksadım, hem aralarından kaçmak, hem de adamcağıza onların lâübali vaziyetlerini göstermek için bir bahane bulup uzaklaştırmaktı. Zira hizmetkârlara kafi derecede rezil olduk. Bereket köşkün civarı komşuluk değil de, kopan kıyametler, çığlıklar, gülüşmeler bahçenin geniş hududunu aşmıyor. "bu sözlerin devamında, oyunu kaybeden ve Lâle'nin "Suşi" dediği Şakirecik" in köpek gibi havlatıldığını öğreniriz ki, durumu pencereden takip eden Dr. Şevket'in fevri davranışı, İsmet'in müdahalesi ve İsmet'in yüzündeki ifâdenin yorumu, okuyucuya köşkün değişen havası hakkında bilgi verir: "Camı açtım, büttün hiddetimi pervasızca boşaltıp ferahlamak istiyen bir tehevvürle divane gibi idim. Fakat pencereden uzanan bir el başımı içeri çekti. İsmet'in sapsarı kesilmiş yüzü ile karşılaştım; gerçi hiç bir şey söylemiyor; belki de söyliyemiyordu; fakat bu muztarip, karmakarışık yüzün ifâdesinde :

- Ne yapalım Şevket, oldu bir kere, tahammül edeceğiz. diyen bir yalvarış ve hüzün vardı ki, işte bu gizli emre itaat ederek susmaya mecbur oldum." (141)

Neticede Şevket, Lâle ile birlikte olmaya karar verip günah dolu bir hayata başlayarak köşkten kopar; Sonra da Lâle'nin isteği ile bu hayata devam etmek için köşke yeniden dönerler. Çünkü Lâle, Osman'ın köyündeki sade dekordan, basit yaşayıştan kısa sürede bıkmış; İstanbul'un karmaşık renkli hayatına dönmek istemiştir. Bu dönüşte köşk, Operatör Dr. Şevket'i trajik bir varlık gibi karşılar: "Odalar da bahçe gibi bonboş, sağır ve dilsiz, Aşina, fakat mahzun bir eşya kalabalığından başka, köşkün içinde kimse yok. Lâle, her tarafı ayrı ayrı gezmek istiyor. Geziyoruz. Küçük bahü fümuar, her zamanki gibi tozsuz tertemiz. Şu en sevdiğim ve hayatımın en parlak günlerini içinde geçirdiğim, ağır başlı eğlencelere, hattâ ilim meclislerine şahid olan salonda da aynı kıvrak ihtimam göze çarpıyor.

Aşağı katı bitirmeden yukarıya çıkıyoruz. Bu, *Şeker dadının odası*. Aynasına, konsoluna, püsküllü, saçaklı kanepesine, pirinç mangalına kadar herşey yerli yerinde. Bu, Güzininin bahçeye bakan büyük aydınlık odası. Bir zamanlar perdenin arkasına saklanarak, Lâle'yi şu pencereden gözlemiş, şu masanın üstünde mektubu, elimin rutubeti ile bozmuş,

nihayet günahımın izini belli etmemek için kâğıdın üstüne vazoyu devirip kaçmıştım. Burada da herşey yerli yerinde, yalnız cibinlikli, muhteşem karyola kaldırılmış.

Fakat bütün bu eşyada, bütün bu evin umumî manzarasında, anî bir kara haber, yahud meş'um bir kaza ile dili tutuluveren kimselerin ümidsiz çırpınması ve hırçın sükûtu var. Kimbilir, bunların dilleri çözülse, neler ve neler söyliyecekler...

Bir his çalkantısı, boğuşan bir duygu mücadelesi içindeyim. Sanki melekelerim, idrakimden emr almadan çalışıyor. Hep bir iş bekliyor, bir şey arıyor gibiyim. Bu teftiş olmamış arzunun ibramile, kızımdan bir nişan, onun artık bana yabancı olmayan varlığından bir koku almak ihtiyacı ile dolablarını, çekmecelerini karıştırmaya başlıyorum. Fakat boş, boş..her taraf bonboş. Son dolabı da aynı hisle açıyorum. Orada, yalnız benim uzun boyumun görebileceği en yüksek rafta bir tek defter var. Aradığım buymuş gibi atılıyor ve alıyorum. Sonra da, çaldığı malı etrafından saklayan bir hırsız hâliti ruhiyesi ile lâle'nin görüp görmediğini tecessüz ediyorum. O kadar zevkine, emellerine gömülmüşki, hiçbir şeyin farkında değil. Odayı koridordan alacağı boşlukla birleştirerek büyütmek için tetkikat yapıyor. Ben ise, onun bu koyu dalgınlığından istifâde ederek hep o korkak ve ihtiyatkâr duygu ile balkona çıkıyorum." (231-232) Dr. Şevket'in ve Lâle'nin psikolojilerini yansıtan bu mekân tasviri, eser içerisinde bir değer ifâde eder. Köşkün insana hüzün veren bu hali onu adetâ kişileştirir: Güzin ile aynileşen defteri ise mekânı dolduran tek varlık haline gelir. Burada tasvir, gelecekte meş'um olayların olacağını sezdirir cinstendir. Boşaltılmış mekân unsuru anlamlı bir şekilde kullanılmıştır. Konağın hâli, Doktor'un hayatındaki dramı gözler önüne sermekte; onun hissiyatı ile zenginleşmektedir.

İkili, köşke dönmeden önce, bir süre *Samandra* 'da yaşamışlardır. Rüstaî bir hayatın mekânı olan bu köy, bir ara mekân pozisyonundadır. Osmanın köyü, ikili için bir aşk mekânı fonksiyonunu yüklenirken, onları bu köyde bir süre yaşamaya iten psikoloji Dr. Şevket'in bakış açısından takdim edilir: "Lâle İstanbuldan uzaklaşmak istiyor, belki ben ondan daha fazla istiyorum. Taşını, toprağını sevdiğim İstanbulu bırakmak için belki bu benim de isteyip teklife cesaret edemediğim bir fikir. Yalnız İstanbulu değil, dostlarımı, aşinalarımı, muhitimi, mazimi bırakmak için aylardanberi kafamı kemiren bir arzu..." (187) Kaçış psikolojisi içinde bulunan ikili için Osma'nın köyü, en uygun mahal olarak seçilir; gerçekte köye gitme isteği Lâle'den gelmiştir. Burası, Kartal kazasına bağlı bir nahiye olmasına rağmen, şehir sayfiyesi değil tam bir köy niteliği taşımaktadır. Samandra'nın dikkatlere sunuluşunda, köy orjinli, fakat yedi yaş sonrası hayatını konak ve köşklerde

geçirmiş, İstanbul ve Avrupa'da eğitim görmüş, ünlü bir operatör doktorun yorum, tahlil ve dikkatleri söz konusudur: "Burada hakikaten herkes bir işte. Hemen bütün köy, günün ilk ışıkları ile beraber uyanıyor ve toprakla güreşmek için evlerinden çıkıyorlar. Bu adamlar bana, ancak mahdut beş on söz konuşabilen heykellermiş hissini veriyorlar; zira lâfları tarla ile davar, ekin ile pazar arasında köşe kapmaca oynuyor. Onlar kendilerinin dünya yüzündeki mevkileri ile de alâkalı değiller. Yalnız bir anadan doğmuş olmayı, sapana, oğa canla başla sarılmak için verilmiş en tabiî bir emir diye kabul etmiş olarak çalışıyor, didiniyor, yoruluyor, fakat sormuyorlar. Ama hiçbir istifhamları, endişeleri, gamları yok. Hattâ herhangi bir kahra, bir zorluğa da uğrasalar, bunu da gene her anadan doğan insan için tahammüllü gerek bir zaruret olarak kabul ediyorlar." (189-190) Bu ifadelerin devamında anlatıcı, kendisi ile köylüyü mukayese ederken, bir iç konuşmayı gerçekleştirirken, hayatının muhasebesini de yapar. Köy burada "ben"in "ben" ile hesaplaşmasına vesile olur: "Ben de bir köylüyüm ve köylüleri kendimi bildiğim andan itibaren tanırım. Hem öyle bir köylüyüm ki, ruhumun ibtidaî çehresile de, bu insiyaklarının buyruğundan dışarı çıkamıyan kimselerin mahsur ve dar varlığını, iç âlemde temsil ediyorum. Ben de onlar gibi bütün hayatım boyunca bir defa olsun "niçin" demedim. Hiç olmazsa varlığım âbidesinin kuruluşundan murad nedir, diye sormadım. Köylü, sürüp, ekip, toplayıp başkalarına yediriyor; fakat ambarına da kendi için bir şeyler doldurup saklıyor.

Ben ise bugüne kadar beşeriyet denen insan kafileleri için çalıştım, didindim ve ambarıma şeref, şöhretten başka bir şey saklamadım. Lâkin gün olup bu anbarın kapağını açtığım zaman, bütün ömrümce beni doyuracağını zannettiğim zad ve zahirenin, benlik ve gururu kurtları tarafından yenip bitirilmiş olduğunu gördüm. Halbuki kış soğuklarının cefalı sillesi başladığı zaman biriktirdiği erzakını yiyen köylü gibi, ben de ömrümün şu sert ve abus günleri içinde, ambarımda beslenecek bir şeyler bulmalı değil miydim? (189-191) cümlelerinde *"İnsan-ı Kâmil"* kavramına göre olması gereken insan ortaya konulmak isteniyor. Öte yandan bu metin parçasına, mekân unsurundan hareketle, anlatıcı problemi açısından yaklaşıldığında, kendi kendisi ile konuşan, hayıflanan bir insan tavrı ile karşılaşılır.

Romanda, ara ve vesile mekân niteliği ile giren Samandra, *köyün kendisi*, *Osman'ın evi* ve Dr. Şekvet'in hâtıralarını yazdığı *bir ağaç altı* dilimleriyle görünür; ve tabiî, kendine has yapısıyla tanıtılır. Köyün romanda yer alış sebebi tematik gücün kendi orjini ile karşı karşıya getirilmesi, şeklinde yorumlanabilir.

Romanda eserin bitişine zemin hazırlayan vak'a parçasının sahnesi olan Çakaldağı'nı değerlendirmeden önce, Lâle ile Şevket'in taşradan İstanbul'a döndüklerinde köşkte karşılaştıkları tek canlı olan Taşdöven'den söz açmak gerekir. Çünkü o, eseri bağlayan, başlangıçta komik, sonra da trajik bir nitelik gösteren "merkeple gezinti"hadisesinin trajik figürü durumundadır. Bu noktada biz yine Dr. Şevket'i takip edelim: "Bahçeyi de evin içi kadar dikkatle ve benimseyerek gezen Lâle, bahçıvan odalarının üstündeki büyük asma kilide bakarak :

- Bu herif te mi yok, onu damı götürmüşler? diye hiddetle bağırıyor ve sonra ahıra doğru gidiyor. Yalnız orada Recebin bahçe işlerinde çalıştırdığı Taşdöven, başı samanlığa uzun bir iple bağlı olarak durmakta. Evin ve bahçenin yegâne sâkini bu emekdar eşek!

Hayvan ahırdan içeri girdiğimizi hissedince, isteksiz ve bön bir telâşsızlıkla başını çevirip bize bakıyor. Birer atkestanesine benziyen parlak gözleri nekadar da muti ve sabırlı.

Eve girdiğimizden beri her açtığımız kapıda o kadar abûs ve inadcı bir sessizlikle karşılaştık ki, şu dakikada karşımda canlı bir mahlûk görmekle âdeta seviniyor ve bu vakitsiz ziyaretçilerinin mevcudiyetine aldırış etmiyen hayvancığa :

- Sana kim bakıyor, yemini, suyunu kim veriyor? diye soracağım geliyor. Kapının, dışından iğreti bağlanmış olması, onu düşünen ve yoklıyan birisinin mevcudiyetini gammazlıyor. Fakat o kim?

Ahırdan çıkarken Taşdöven, tekrar başını çevirerek ve iri birer manolya yaprağına benziyen kulaklarını dikerek arkamızdan bakıyor. Belki de ben bu gözlerin tek ifâdeli bakışındaki safvetten bile mahrumum. Biz şu her gördüğümüz hayvan, hattâ ismini söylerken bir kalabalık, bir suç işlemiş gibi mahcub olduğumuz mahlûk kadar da fazilet sahibi değiliz. Evet, beşeriyete ettiğimiz hizmetlerle övünen biz, onun kadar olsun etrafımızın yükünü çekmiş değiliz." (236-237)

Çakaldağı, önce bir eğlence mekânı olarak seçilmiştir: "Yemek, Çakaldağının tenha bir gölgeliğinde yenecek, sabahleyin erkenden ahçı ve garsonlar, sofrayı hazırlamak için gittiler. Biz de Lâle'nin tertibi üzre eşeklerle gideceğiz. Misafirlerden biri hem gülüyor, hem de :

- Eğelence yaratmak yolunda Lâle ile kimse yarış edemez, diyor. Hepsi birden, kendilerini götürecek hayvanları sıra sıra görmekle bile kahkahalarını zabtedemiyorlar. Bahçe bir yandan hazırlananlar, bir yanda dans edenler, bir yanda oyniyanlar ve gülüşenlerle, kıyamet yerine dönmüş. Fakat kimse benim neş'esizliğimin farkında değil. Kimse rengimin sarılığının, gözlerimin morarmış halkalarının konkunç ifâdesini görmüyor. ...

Haykıra bağıra, güle eğlene eşeklere binildi. Tabiî ben de beraber. Kimse kimsenin ne söylediğinin, ne istediğinin farkında olmıyacak kadar zevkinin dünyasına kapanmıştı. Bilhassa Lâle, elindeki çivili değenekle hayvanlara dokundukça gayrıtabiî koşmaları, birbirlerini itmeleri, çarpışmaları ile kafileyi tımarhaneden kaçmış divanelere çeviriyordu. Hiç şüphesiz bu aşırı gürültülerden, bağrışmalardan kuşlar, böcekler bile korkmuş, kaçmıştır. Kendi bindiği hayvan, Recebin miskin Taşdöveni idi. Fakat eskiden yerinden kımıldamıya üşünen hayvan, son zamanlarda çalışmadan yem yiye yiye, bir katır kadar kuvvetli ve sağlam olmuştu. Lâle bir aralık aşağı atlıyarak yanıma geldi ve:

- Şevket, seni Taşdovene bindireceğim, ama tersine! dedi." (254-255) yukarıdaki metin parçasının son cümleleri, ilgili mahallin birtakım nahoş hatta meş'um vak'alara sahne olacağını sezdirmektedir. Nitekim, mâlum sonla bu eğelence mekânı, ölüm mekânına dönüşür. Bu mekânda, Taşdöven adaleti yerine getiren bir güç, mekânın kendisi ise adaletin tecelli ettiği bir sahne vazifesi ile okuyucunun karşısına çıkarılmış görünür.

Romanda, "Teşvikiye'de eski bir konak" (81-88) ve "Aksaray'da dar ve karanlık bir sokaktaki ev" (129-138) Operatör Dr. Şevket'in biri genç ve güzel bir kadın, diğeri yaşlı bir adam olan benzer mizaçtaki iki hastası ile ilgili olarak ara mekân pozisyonu ile yer alırlar. Her iki mekânın da hastaları manadan yanadırlar ve bildirinin şekillenmesi yolunda kullanılmışlardır. İlgili evleri Şevket tarafından değerlendirecek olursak birtakım zıtlıklar ve farklılıklar olduğunu görürüz. Bu zıtlıkları yaratan mekânlarda sürdürülen hayat tarzıdır.

Aksaray'daki evin hasta odası , bir fotoğraf realizmi ile Dr. Şevket tarafından çarpıcı bir şekilde tecessüm ettirilirken; Tanzimat'tan bu yana sosyal hayatta karşılaşılan alafranga-alaturka ikiliği de gösterilmiş olur: ".. bu hasta, ihtiyar bir adamdı. Yatağına uzun bir kerevetin üstüne yapmışlardı; oda temiz ve kıvraktı. Eşya olarak yerde eski, fakat temiz bir kilim, hastanın kerevetinden başka bir ot minder daha, onun yanında eski biçim bir ayna konsol ve bir bakır mangal vardı. Tamamen alaturka olan bu odada hayretimi mucib olan şey, konsolların an'anevi süsü olan ayaklı petrol lâmbalarının arasındaki boşluğa, balo kotiyonları, renkli, yaldızlı kâğıtlardan yapılma külâhlar, düdükler, serpantiler ve gene ayni yerin mahsülü, bezden bir kedi ile tavşan konmuş olması idi. Elân pencerelerinde kafes olan bu hücre sokağa, şu parıl parıl parlıyan kırmızı mangallı mütevazı fakat samimî odaya, nasıl, hangi el bu mikropları sokmuştu?" (130) sorusunun cevabı şu cümle ile verilir: "Bu sırada oda kapısı açılmış ve bir genç kız, likör tepsisi ile içeri girmişti." (132) Bu noktada tespiti yine anlatıcı yapar: "Bir tarafta Şark felsefesinin özüne sahip bir ihtiyar, belki bir

büyük baba ve onu anlayıp dinliyen genç bir adam, bir tarafta Garnp ihtiyadlarına körü körüne adapte olmıya uğraşan zavallı bir torun. Halbuki bu tepsiye, temiz bir elin hazırladığı bir tükenmez bardağı, bir şira, bir şurup daha ne kadar yakışırdı.

Artık cilâsı bozulmuş konsolun üstündeki kotiyonları bu çatının altına kimin soktuğunu düşünmiye hacet yok." (132) cümlelerde de görüldüğü gibi "eski-yeni" kavramlarını bu mekânda "dede-torun" temsil ederler. Oda içerisinde göze çarpan en dikkat çekici tarihî eşya olarak da bakır tepsi gösterilir: "Elim teneke tepsi içinde getirilen likör kadehine uzanırken, gözlerim mangal kenarındaki bakır kahve tepsisine bakıyordu. San'atkâr bir Türk kalemkârının işlediği bu eser, herhalde tarihe maledilmiş bir metâ olduğu için böyle mangal başına atılmış, diye düşündüm. Halbuki, belki de genç torunun tesiri ile misafir karşısına çıkarılmak imtiyazını kaybetmiş olan bu tepsi, şu odanın en güzel, en zevkli eşyası idi." (133)

Dr. Şevket'in Aksaray'daki evden ayrılırken, düşüncelerinin mesleği ile ilgili değil, sosyal nitelikli olduğu görülür: "(keşki bu evde o ihtiyar yerine, konsolu balo artıklarile süsleyen, kahveyi likôre, Fatmayı Fifiye çeviren zihniyet ölseydi..) diye düşünerek, sıcak ve tozlu Aksaray sokaklarına daldım." (138)

Teşvikiye'deki eski konak ise müzeyyen dekoru ile sakinlerinin ekonomik statüsünü aksettirirken; mekândaki hastanın da parapsikolojik olaylarla ilgili mizacı, onun söz ve davranışları ile gösterilir. Bu mekânın fizikî yönü birkaç çizgi ile çizilir. Bir önceki mahalda görülen uyumsuzluk burası için söz konusu edilmez. Yalnızca genç hasta, manaya yönelik düşüncelerini hezeyanlar halinde dile getirirken, odanın eşyalarına da işaret eder: "-Etrafınıza bakın doktor... Bu odada bizden başka ne kadar muhtelif eşya var. İskemleler, dolaplar, halılar, tablolar... Mükevvenatta da herkesin bir gûna hizmet mevzîi, bir değeri vardır." (85)

İki hasta evi arasında üçüncü bir hasta evi daha vardır ki, bu İsmet'in Ankilez hastası olan *Dayı Sururi Bey'in köşkü*dür. Bu ev fizikî cephesi ile tanıtılmaz; yalnızca hastasının manaya karşı olan düşünceleri ile bir değer ifâde eder. Aksaray'daki hasta ile Sururi Bey'in arasındaki farka şu sözlerle işaret edilir: "İşte hayata bütün gücü ile yapışan, yarım yamalak şuurunun bütün telâşı ve isteği ile ömür satın almıya uğraşan Süruri Bey. Sonra şu, ölmek için mestane niyazlar, zevk ve haz nâraları vuran meçhul adam." (135)

Kahramanlarının üçünün de doktor olduğu bir romanda *hastahane* tabiî ve alışıla gelmiş özellikleri ile mekân tablosu içinde yer alırken, bu mahal daha çok Ferhad'ın kız kardeşi Şakire'nin Şevket ailesinden habersiz olarak köyünden getirilip kardeşi tarafından

hastahaneye yatırılışı ile bir mana ifade eder.

Sonuçta denilebilir ki, okuyucunun şuurunda sabitleşen ara mekânlar vasıtası ile, hastaların söz ve davranışları üzerine dikkat çekilir. Böylecede ilgili mahaller, bildirinin şekillenmesine hizmet etmiş olurlar; mekânlar, hastalar ile Dr. Şevket'e, görünenin arkasında olan gerçeği göstermek için birer uyarıcı niteliğine bürünürler.

Öte yandan eserin mekân haritasında *Beyoğlu*, Dr. Şevket'in Lâle ile beraber yaşamaya başladıktan sonra, köşkten koparak uzaklaşması sırasında, genç kadınla birlikte görüldüğü "uygunsuz yerler" münasebetiyle geçer.

Ayrıca *Sirkeci* semti de "Muhtar ailesinin hezimeti"nden sonra Türkiye'ye dönüp, kısa bir süre kaldıkları *bir otel* sebebiyle romanda yer alır. Bu otel, sakinlerinin içtimâî seviyelerini aksettirecek tarzda birkaç çizgiyle tanıtılır. "Otelin havasız, küf kokulu antresinde, yarı kapıcı, yarı memura benziyen soluk yüzlü bir adamdan, yolcuların oturdukları katı öğrenerek, hemen çıktık. Kapıyı vurur vurmaz içerden, tiz ve ikinci hecesi çok uzatılmış bir "evet" sesi geldi. Tokmak yerine bir çivi geçirilmiş olan kapıyı zorlukla açarak odaya girdik. ... Biz de hemen onlar kadar şaşkındık: zira bütün ömürleri lüks ve sefahat içinde geçmiş olan şu üç başın, bu pis, bu bayağı otele düşmüş olmasına hâlâ inanmıyorduk." (123) Gerçekte, Muhtar ailesi ile bu otel arasında bir uygunluk olduğunu hadiseler gösterecektir.

Neticede, İnsan ve Şeytan romanının mekân tablosunu kısımlara göre değerlendirecek olursak : İlk kısımda merkezî mekân Dr. Şevket'in köşküdür. Bu arada, tanıtılmayan, *Dr. Murad'ın evi*, *Dr. Ferhad'ın evi* ve hastalara ait olan üç ev ile Hastahane tâli mekânlar olarak eserde yer alırlar. Öte yandan Dr. Şevket çocukluk ve gençlik hatıralarını yazarken Halim Paşa Konağı bu dönemlerin merkezî mekânını meydana getirir.

II. Kısım lâle-Şevket ilişkisi ile şekillenir. Lâle kolay tatmin olmayan, bir yerde uzun süre kalamıyacak kadar sabırsız, sebatsız bir mizaca sahiptir. Bu kısımda mekân tablosunun değişken bir nitelik kazanmasında Lâle'nin karakter yapısı rol oynamaktadır. Bu yüzden, köşk, köy, Çakaldağı fasılalı olarak romanda yer alırlar. Ve mekândaki değişiklik, ikinci kısma , birinci kısma kıyasla dinamizm kazandırır.

V.9. OLAY ÖRGÜSÜ

Romanın olay örgüsü, tematik güç doktor Şevket'in elli sekiz yaşında iken, kayınbiraderinin üvey kızı Lâle'yi metres tutarak, cinsi arzularına uyarak yaşaması hadisesi oluşturur. Şevket'in kendi kendisiyle, sonra da toplumun değer yargıları ile çatışması bir dizi olaylar zincirini gündeme getirir.

Zaten eserin ismi de bize, romandaki çatışmanın konusunu ve mahiyetini vermektedir: İnsan ve Şeytan. ... Bu, bütün dinlerde ortak olan bir çatışmanın konusudur. İdeal insan, yani Operatör Dr. Şevket'in yoldan çıkması için karşısına, babası elçilik görevlisi olduğundan uzun süre Avrupa'da yaşamış olan Lâle, şeytanın simgesi olarak çıkarılır. Ve bu karşılaşmada insan Şeytan'a yenik düşer.

Olay örgüsünün ana eksenini oluşturan Şevket-Lâle ilişkisidir. Olay örgüsünü halkalar üzerinde tespit edecek olursak şöyle bir durum ortaya çıkar (bkz. Şema II): Romana hakim ve sürekli çizgi Dr. Şevket'in macerasıdır. Olayı şekillendiren vak'a halkaları bu çizgi üzerinde yer alırlar.

Dr. Şevket âilesi köşklerinde mutlu ve uyumlu bir âile hayatı sürdürürlerken, zorunlu olarak Muhtar âilesinin de aralarına katılmaları neticesinde doğan gerilim, romanın ilk vak'a halkasını hazırlar. I. Kısmın dikkat çekici kesitini oluşturan bu halkada tezahür eden hadiseler Dr. Şevket'i yeni bir vaziyetin eşiğine getirir. Evde kimselerin olmadığı bir saatte Lâle'nin Dr. Şevket'e sokularak onunla sevişmek istemiş iki âile arasındaki çatışmayı doruk noktasına çıkarır. Bu noktada, kendi kendisi ile çatışmaya girişen Şevket neticede mücadeleyi kaybeder; Lâle ile birlikte yaşamaya başlar. Böylece insan, Şeytan'a yenik düşmüştür. Şevket yenilgisini şu cümleler ile anlatır :

"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.

Bu kadın bana taarruz etti, beni istilâ etti, fakat dünyada en şerefli nam salmış olan ihtiyar doktor, nekadar kof, nekadar zayıfmış ki, şu küçücük pençelerin, mukeddesatını boğazlamasına mâni olamadı. Onu ikrahına, nefretine rağmen sevdi ve seviyor..." (182)

Bu noktada, toplumun ve Dr. Şevket'in âilesinin sözcüsü olarak okuyucunun karşısına çıkarılan Ferhad, amcasının vasiyetini acımasız bir dille dikkatlere sunar:

"Karı amcamı bir gün bile bırakmıyor; hoş o bıraksa da bizim bunak onu

bırakacaklardan mı sanıyorsun? Bu iş bir bakıma aile için temizlenmez rezaletlerden oldu; ama arada şuradan buradan kulağıma öyle eğlenceli hikâyeler geliyor ki, sorma, gülmekten kendimi alamıyorum.

Bir gün Beyoğlunda alış veriş ederlerken Lâle kızmış, amcamın omuzuna bir yumruk vurmuş; amcam da onu bırakınca kaçmış. Bunu bana anlatan: "Karı, barışmak için mutlaka bir yüzük, yahud bilezik aldırmıştır" diyordu. Hakikaten ertesi gün onlara bir başkası kuyumcuda tesadüf etmiş.

Bunlar çok tabiî hadiseler. Çünkü kadın amcamı parası için baştan çıkardı. Sersem ihtiyara anası ile babası içinde bir apartman tuttturdu, onlara da bakıyor..." (Ferhad'dan Şâkire'ye mektup / 179-180)

Dr. Şevket ile Lâle'nin yasak ilişkileri sürüp giderken, bu ilişki ile dolaylı, ama, romanın bildiri ve temasıyla doğrudan alâkalı olan bir başka ilişki, II. halkayı meydana getirir. Ne var ki, bu halka kendi içerisinde müstakil olmakla beraber, ilk halkanın içinde yer alır. Bu Dr. Şevket'in, ayağını kesilmekten kurtardığı hastası Osman ile nişanlısı Zülfü arasındaki alakadır; Şevket'le Lâle'nin alâkasının tam zıddı durumundadır. Osman, helâli ve çok sevdiği nişanlısı Zülfü'yü, Dr. Şevket'in: "Allah bizden yalnız ibadet istemiyor ki, nefsimizin haz aldığı şeylerden fedakârlık istiyor. (213) sözü üzerine: "Zülfü gecaya gidene kader başka dobrakları depreştireceğim." (223) diyerek terk eder.

Böylece, Osman'ın tavrı ile ikili ilişki arasındaki fark da dikkatlere sunulmuş olur: Dr. Şevket, şehveti, yani maddî aşkı yaşamak için, ailesini, mesleğini, prestijini feda etmiş; Osman ise Allah aşkı uğruna çok sevdiği nişanlısını terk etmiştir. Bu durumda eserde asıl çatışmanın madde ile mana arasında gerçekleştiği görülmektedir.

II. halkayı da içinde alan I. halka genişlemesini sürdürür. Dr. Şevket-Lâle ilişkisi gülünç bir kaza sonucu, Lâle'nin ölümü ve Dr.'un mefluç hale gelişi ile kopar. Böylece Şeyta'nın simgesi olan Lâle ile birlikte Doktor'un içindeki şeytan da ölür. Ne var ki şeytana uyan insan da cezasını çekmiştir. Burada, günaha denk bir cezalandırma söz konusudur. İlginç olan da cezanın suçlulara bir merkep tarafından verilmiş olarak gösterilmesidir.

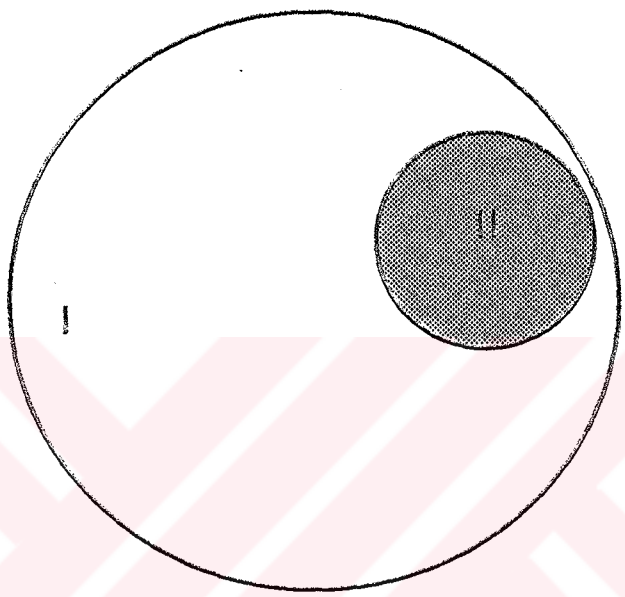
Aslında, Leylâ'nın ölümü anında Dr. Şevket, geçirdiği mistik bir tecrübenin etkisiyle "Şeytan öldü" diyerek, bir çeşit mistisizme ulaşmıştır. Nitekim o, kendisindeki değişmeyi şu cümlelerle anlatır:

"Herkesle beraber kendini dünyanın en iyi adamı zanneden Şevket, bu kadının mehareti ve ustalığı ile mahiyetini tanıdı. Fakat artık ben, bu iğrenç ve mülevves adam da değilim.

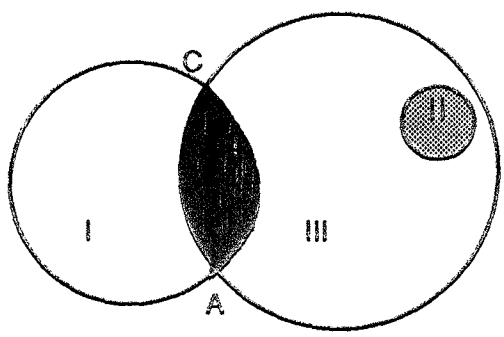
T. C.
Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi

İdrâkinizin kavrıyamıyacağı başka, banbaşka bir insanım." (264)

Olay örgüsünün üç halkalı bir şema ile de göstermek mümkün (bkz. Şema II). O zaman, Operatör Dr. Şevket ailesi ile muhtar ailesinin bir araya gelişleri hadisesi I. halkayı oluşturur. III. halka, Şefket-Lâle birlikteliğini içine alır. II. halka ise, III. halkanın içeresinde mütalea adilen Osman-Zülfü ilişkisi hadisesidir.



ŞEMA I



ŞEMA II

Olay örgüsünü tespit ederken, metin halkalarının tertibi sırasında ortaya çıkan durumu "denge"* kavramı açısından da değerlendirmemiz gerekmektedir. Romanın başlangıcında bir denge söz konusudur. Bu dengeyi de Dr. Şevket ailesinin sergilediği uyumlu evlilik oluşturur. Lâle'nin Şevket ile birlikte başlattıkları gayri meşru beraberlik bu dengeyi bozarak, bir dengesizlik durumunun ortaya çıkmasına sebep olur. Bir süre sonra da bu dengesizlik yeni bir denge fonksiyonunu yüklenir, yani yeni bir denge kurulur; sonra da Lâle'nin ölümü ile başlangıçtaki denge durumuna dönülmüş olur ki, aradaki fark yalnızca, Dr. Şevket'teki mizaç değişmesi ve sağlık durumunun gösterdiği manzaradır.

* "denge", tahkiyeye dayanan itibarî eserlerde "evlilik" durumu ile ilgili bir kavram ya da terim olarak değerlendirilir.

V.10. ŞAHIS KADROSU

Romanın 1. derecedeki kahramanı, Şevket'in hayatındaki aşamalar, eserde şahıs tablosunun şekillenmesine ortam hazırlar. İnsan ve Şeytan romanı, Şevket'in macerası boyunca geliştiği, onun hâtıra defterinden oluştuğu -son bölüm hariç- için, şahıslar genelde Şevket'in gözüyle görülüp tanıtılmışlardır; çevresindeki kişilerin varlığı onun şahsiyetini daha belirgin kılarlarken; cemiyette kimi tiplerin zihniyet ve temayülleri de aydınlatılmış olur.

Merkezdeki kahraman Operatör Dr. Şevket, hayata bakış tarzı ve felsefesi ile, toplumda çok sık rastlanan tiplerden biridir; romanda birdenbire ön plana çıkan ve merkezdeki kişinin yanıbaşında beliren Lâle de Şevket'e eş bir değer kazanır: Her iki tipi de hareket ettiren faktör, cinsî temayüldür. Ne var ki, Şevket'in kişiliği aşamalar geçirirken, Lâle hiç değişmeden, hayattan bir kaza ile çekelir.

Eser, Şevket'in değişmesine paralel olarak üç bölümden teşekkül etmektedir; bitiş ve merkezdeki kişinin şahsiyet değiştirmesi ile macera noktalanır.

İlgili sebeplerden dolayı Operatör Dr. Şevket'i : "Lâle'den önce", "Lâle ile birlikte" ve "Lâle'den sonra" başlıkları altında tanıtmağa çalışacağız. Öte yandan romanda, her insan için ilk ve son önemli sosyal çevre olan muhitinin ihmal edilmediği görüldüğü için, gerektiğinde şahıslar aile ortamları ile birlikte ele alınacaktır.

Neticede denilebilir ki, eserin şahıs kadrosunda kullanılan malzeme, Sâmiha Ayverdi'nin önceki ve sonraki romanlarının da unsurlarını oluşturur.

OPERATÖR DOKTOR ŞEVKET

1- Lâle'den Önce

a. Konak Çevresi ve Çocukluğunun İlk Yılları

Şevket, Maliye Nazırı Halim Paşanın ahçısı Mevlüt Ağa'nın oğludur. Babası onu bir sıla dönüşü, yedi yaşındayken Paşa'nın konağına getirmiştir. Böylece onun hayatının yedi yaş öncesi Bolu'nun bir köyünde, sonrası ise, Halim Paşa Konağı'nda refah ve ikbâl şartları içinde geçmiştir.

Halim Paşa ve Yakınları

Halim Paşa, konak hayatı ile uyum içinde olan bir Osmanlı paşasıdır ki, konaktaki pozisyonu Şevket tarafından : "Tabiî konak demek Paşa demekti. Karısı da dahil olduğu halde, onun memnun olduğu şeye diğerleri de memnun olur, onu üzen şeyden diğerleri de eza duyardı." (58) sözleri ile işaret edilirken : Paşanın, Meşrutiyet'i : "Hareketi, memleket namına kurtarıcı ve sağlam bulmuyordu." (58) şeklinde değerlendirilişi de verilir; bu arada : "Halim Paşa da mâzuller arasına geçti. Fakat inkılâbın ateşi, onun çatısına alevden dilini uzatmadı ve hiç bir mizah gazetesi, ismini mahalle aralarında bağırıp geçmedi. Hürmet edilmediyse bile tezyif de edilmedi." (58-59) sözleri ile de, Meşrutiyet'in Paşa'ya karşı tavrı anlatılarak, Paşa'nın saygıdeğer kişiliği tespit edilmiş olur. Artık Paşa ihtiyarlamıştır da, onun saltanat yıllarında ondan himaye gören Şevket, kendisinde hissettiği mecburiyet ile, bu defa da kendisi ona "muavenet" eder; bir iki defa Bolu'ya giderek köylü akrabalarını görür; böylece, çocuksuz olan Paşa ve karısına minnet borcunu da ödemiş olur.

Paşa'nın eşi de Paşa gibi konakla uyum içerisinde olan bir konak hanımefendisidir. Vak'a içindeki pozisyonu, Şevket'e İsmet ile evlenmesi teklifini götürmesidir ki, teklifi pekiştiren de Paşa olur. Paşa ile karısının, Şevket'e eş olarak İsmet'i seçişleri ve Paşa'nın, mirasını da Şevket ile İsmet arasında taksim edişi, onların Şevket'i bir evlat hissi ile büyütüp yetiştirdiklerini gösterir.

Paşa'nın mizacı ve iç dünyası yine Şevket tarafından dikkatlere sunulur; bu sunuşta Paşa'nın "tevhit" anlayışı da öğrenilmiş olur: "Ben, sen" itibarî ve avamî tasniflerdendir...hattâ ben, arabacının atına vurduğu kamçı darbesini kendi sırtımda hissederim." (60)

Romanın dünyasına montaj tekniği ile giren ve bir hattata, levha haline koymasını istediği şu beyit Halim Paşa'nın hayat felsefesini yansıtır:

"Besûzed ateşi takvâ cihanı masıvallah râ

Bized berkî zi Allah ve besuzed takvâ râ"

Ayrıca Paşa'nın Surûrî Bey'in felsefesine karşı söylediği: "Eğer hilkat seni kendisine tanımaktan mahcub, kör ve manevî kalb hastalığına giriftar etmeyeydi, beyazı siyah görmek yanlaşını işliyemezdi. Hak bütün eşyanın aynıdır, lâkin kıskançlığı, hakikatini gizler. Senin inkârın da gene ondan olduğu için ne diyebilirim? Yalnız şunu söyliyelim ki, sen, öğrendiğin, bildiğin herşey için bir vasıtasın, hem de zavallı bir vasıta. Hilkat sana, çalış, öğren ve öğret, diye mükemmel bir varlık hediye etmiş..." (66) sözleri de onun mizacındaki

felsefi derinliğe işaret eder.

Halim Paşa'nın romandaki fonksiyonu, şahsında, hem istikrarlı bir Osmanlı Paşası'nı temsil etmesi hem de, Şevket'e gelecekte iyi bir Operatör olma imkânını hazırlamasında aranmalıdır.

Şevket, yalnızca Paşa ve eşi tarafından değil, romanın şahıs tablosuna dekoratif unsur olarak giren kâhya kadın Nesibe Hanım, konak arabacası Kadir Ağa, Ayvaz, Yaver Ağa; halaylıklardan Yosma, Gülfem, Hoşbeş Resan, Çekitaşı Şayeste, Nazikeda...tarafından da elbirliği ile himaye edilmiştir. Şevket'in konağın sakinleri tarafından algılanıp yorumlanışı müsbet bir çizgi takip eder. Bu nokta da o, kendinden etrafındakilere giderek, onların bakış açısı ile kendini değerlendirir: "-Kendi köylü ama yaradılışı kibar...

- Dünyada bu oğlan gibi tok gözlü çocuk görmedim, önüne altın yığsan başını çevirir de geçer.

- Biri söylese de bu kadar çalışmasa, gözleri sakat olacak." (57) Arada yarı tenkit, yarı takdir ifade eden hükümlere de rastlanır: "-Kibirlicedir ama insaniyetlidir de.

- Bu kadar ağır başlılık ta fazla. Bir dam dolusu kızın arasında büyüdü de hiçbirine yan gözle olsun baktığını görmedik.

- Yüze gülmesini bilse, şimdiye kadar ihya olurdu. (57)

Küçük Şevket, Halim Paşa konağında, Şekerpâre kalfanın fahri annelik himayesi altında getirildiği yıl mektebe verilir: "Her ders senesinin sonunda kollarının arası yaldızlı mükâfatlarla dolu olarak geldikçe, konak sakinleri onun Mevlüd Ağanın oğlu olduğunu bir parça daha unutur ve paşa ile karısına doğru, bir parça daha yükse(lir) (52)

Şevket, Şekerpare kalfanın kendisi için değerini: "Fakat benim için bu kadın, garib zamanlarımın tesellisi, müşkül ve üzüntülü günlerimin şifasıydı." (52) cümlesi ile ifade eder.

Mevlüt Ağa, çocuk dünyaya getirirken hastalanan karısına yetişmek için : "Bir yol sılaya varayım." (54) diyerek köyüne gider. Fakat köyüne vardığında karısı ölmüştür. Kendisini de gittiğinin haftası gömerler. Böylece küçük Şevket, ana-atasını arka arkaya kaybetmekle büsbütün konağın malı olur; gün geçtikçe konaktaki itibarı artar; Paşa tarafından himaye edelir, okutulur ve mükemmel bir doktor olarak yetiştirilir; Meşrutiyet İnkılâbı'nda Tıbbiye ikinci sınıftadır; Tıbbiye'yi bitirdiği sene, Paşa'nın kızkardeşi Nazife Hanımefendi vefat eder. Aynı sene Nazife Hanım'ın oğlu Muhtar da vazife ile Avrupa'ya gönderilir. Halim Paşa ve eşi, Şevket'i Nazife Hanım'ın kızı İsmet ile evlendirerek

servetlerini onunla paylaşırlar. İzdivacın ikinci senesi Güzin doğar. Dana sonra Paşa ve karısı arka arkaya ölürler. Artık konağın tek hakimi Dr. Şevket'tir.

İsmet ve Annesi Nazife Hanım

Şevket, İsmet'in çocukluğunu verirken, onun annesi Nazife Hanım'ı da, çocukluk hatıralarında yer eden birkaç enstantane ile gösterir: "Paşanın Nazife Hanım isminde bir kız kardeşi vardı ki, daima kendi arabası ile konağa misafir gelir ve ekseriya benden beş altı yaş küçük olan kızını da beraber getirirdi. Konaktaki bütün imtiyaz ve mevkime rağmen kendi seviyemde bulmadığım için sokulmağa cesaret edemediğim bu kıza karşıdan bakar, hattâ onunla konuşmak hakkını bile kendimde göremezdim. Halbuki bu sevimli çocuk, hiç de benim gibi yapmaz, kendisinden kaçtığımı anlayınca taşlıkları sofaları çınlatan incecik sesi ile hep beni arar ve oynamak ister, çok defa da muvaffak olurdu. O, sonraları aristokrasi ne demek olduğu kendisine öğretildiği zamanlarda da gene bana mütefevvik bir tavır takınmadı. Bunun yapabilirdi; zira ne Halim Paşa konağının bir ferdinden ne de bu çatı altında girip çıkan çeşit çeşit insanlardan duymadığım istihfaflı sözleri, bana yalnız onun annesi Nazife Hanımefendi söylerdi." ilgili cümlelerin devamında küçük Şevket, Nazife Hanım'ın dikkatlerinden gösterilir: "Öptürmek için elini uzatırken, etrafında bulunanlara, sanki ismimi biliyormuş gibi:

- Bakın hele Mevlütün oğlu günden güne güzelleşiyor, derdi.

Yahut her sene birincilikle sınıf geçtiğim kendisine söylenirken:

- Zaten öyledir, fukara kısmı canını dişine takıp çalışır; gelsin de benim haylaz oğlumu görsün." (54) Operatör Dr. Şevket Nazife Hanım'ın bu sözlerini yıllar sonra : "Kadıncığazın beni sevmemekte hakkı varmış; zira nihayet Halim Paşaların lûtfuna el açarak büyüyen Şevket, günün birinde onun kızı ile evlendi." (54) şeklinde değerlendirir.

Dr. Şevket, "ben" ve "karım" diyerek hem kendisin hem de karısının ruhî portrelerini karşılaştırıp, mizaçlarının ortak ve ayrılan yönlerini tespit eder: "Karım, hayatın dış yüzü ile olduğu kadar, geniş bir iç âlemile de alış veriştedir.

Ben daha ziyade hayatın, hayatımın görünen ve hissedilen cepheleri üstünde işliyen bir adamım. Karım ise kendine dünya içinde başka cihan bulmuş olan bambaşka bir mahlûktur. Fakat derin ve olgundur da. "Her hususta anlaşan biz, yalnız akide ve düşünce noktasına gelince, birbirimize soğuk ve yabancı olduğumuzu hissederiz. Karım fikirlerini hazır elbise gibi muhitinden alan bir insan değildir; düşüncelerini kendi dokuyan ve iradesini oyuncak

gibi kullanan bu cesur ve mert seciyede, manevî bir veche olması belki de gıpta edilecek bir mazhariyettir; fakat dosdoğru işleyen sağlam bir kafanın, görünmeyen muavin bir kuvvete hakikaten muhtaç olup olmadığını düşünmek, hayatın en az üstünde durduğum bir noktasıdır." (4-6) Dr. Şevket karısının kendisi için değerini : "Karım, hayat sahamın pürüzlerini temkinli ve bilgili elleri ile düzelten hazırlıyan büyük kadın, benim için bu varlık âleminde en kavî en kudsî mesnettir." (5) ifadesi ile tespit eder. İsmet Hanım'ın Şevket üzerindeki tesiri ise şu cümleler ile anlatılır: "Karımın bir radyo şuası gibi içime bakan tesirinin şuurumun altında bir yeri mi var ki, elime kalemi alır almaz, yahut kendimle kalır kalmaz, ... Neyse sözü, gene bu acaib mıknatısın davetinden koparak gerilere, çok uzaklara atayım." (8) Gerçekten de Dr. Şevket, karısının mıknatısî çemberinden bir türlü kendini koparamaz; karısı onda adeta bir fikri sabit halindedir. Hatıra defterini o okusun diye yazmaya başlamıştır. Bu durumda, hatıra defteri şeklindeki İnsan ve Şeytan romanının ilk okuyucusu olarak İsmet düşünülmüştür. Bu düşünce tarzı İsmet'i de Dr. Şevketi de romanın yazıldığı yıllarda "yaşayan iki gerçek insan" inancına götürmektedir. Böylece de vak'a okuyucu üzerinde gerçek intibaını uyandırmaktadır.

İsmet Hanım'ın mizacını veren düşünce tarzını, Sürûrî Bey ile tartışmalarından da çıkarabiliriz. Böylece de Sürûrî Bey ile İsmet Hanım'ın zihniyetlerinin çarpıştığı noktalardan hareketle ikilinin karakter yapılarına da ulaşabilir.

Dayı Sürûrî Bey

İsmet'in annesinin dayısı olan Sürûrî Bey, bir zamanlar Darülfünün'da riyaziyatı-âliye müderrisliği yapmıştır. Bu ankiles hastası ihtiyar, romanda pozitivist düşüncenin temsilcisi olarak yerini alırken; düşünceleri ile eserin derin yapısını oluşturan "iman" ve "imansızlık" arasındaki temel çatışmanın şekillenmesine hizmet eder; İsmet ile aralarında geçen bir konuşmada onun bu yönü gözler önüne serilir : "-İsmet kızım, maneviyat denen şey, ibtidaî kafaların ceza kanunudur; halbuki ilim ve ahlâk sahipleri, zamanlarını beşeriyetin menfaati yolunda kullanan kimseler için bu zihniyet, lüzumsuz bir yüktür. İman bir çemberdir, aklın varsa bu çemberi kır ve fikir genişliğine çık. Moralde esas irade ve doğruluktur; bu olursa herşey tamam demektir. (7) Bu konuşmaya göre "iman"ı İsmet "imansızlığ"ı Sürûrî Bey temsil etmektedir. Dr. Şevket'in ise bu konudaki tavrı, "belki der ikisi de haklı. Belki ikisi de yanlış. Bildiğim bir şey varsa, onlar benim gibi kendilerini bildikleri andan itibaren bir ihtiras peşinde koşan kimseler olsalardı, yollarını ne inkâr zabanileri ne de ikrar melekleri ile

doldurmıya fırsat bulamazlardı." (8) cümlesi ile açıklık kazanır. Doktor'un hastalarının da aynı temaya hizmet için şahıs tablosu içinde yer aldıkları görülür: Gerek hasta genç kadın, gerekse Aksaray'daki ihtiyar hasta spritüel bir tavır içinde imanı bir başka söyleyişle maneviyatı temsil ederler.

Yukarıda "iman" la "imansızlık" kavramları karşısındaki tavrını açıklayan Dr. Şevket'in karakterindeki en bariz vasfı oluşturan yükselme hırsını bilen karısı İsmet, onun Avrupa'ya gitmesini sağlar; beş yıllık Avrupa tahsilinde sonra İstanbul'a döner; artık o, tanınmış, başarılı bir operatör doktordur.

Şevket'in çocukluk ve ilk gençlik yıllarının geçtiği konak çevresinde ve daha sonra da köşkte, şahsiyetinin en çarpıcı noktası kendi dikkatlerinden takdim edilir: "Tâ o yaştan itibaren elde etmek istediğim gaye, büyük adam olmaktı; fakat hayatımı etrafında döndürdüğüm bu mihverden, bu büyüklük davasından kasdim, servet, debdebe ve şerefti. Hattâ bugün paraya karşı ne kadar bigâne isem, o zaman bu dildâdenin aynı derecede müstağnisi idim. Ancak gözlerimi parlatan, başıma dönme ve içime hudutsuz bir sarhoşluk veren, itibar ve şöhrete, alkış ve riyasete karşı duyduğum zaaftı. Evet ben kendimi bilmediğim bir çağda dahi, yükselmek, büyük adam olmak endişesile, zorluklara, yorgunluklara azimle karşı koydum." Bu satırların devamında Şevket, yükselme hırsı ile kendi beni arasındaki mücadeleyi şöyle anlatır: "Hattâ hareme ilk geçtiğim zaman, kendimi bu yeni ve müşkül hayat şartlarına uydurmak için o kadar şiddetli bir himmet gösterdim ki, sebat ve gayretimin kemalinden, konağın bütün âdetlerini az zamanda benimsemiş bulunuyordum. Çok geçmeden zorluklar tabiî bir suhulete, vahşetler ve şaşkınlıklar insiyakî bir ülfete çevrildi. Hattâ bir müddet sonra günde bir kere mutbağa, babamı görmiye gitmek bile zor gelmiye başladı ve hattâ bu inkılâp bu his savaşı hengâmesinde anamın kokusunu ve hayâlini bile kendimden az çok uzaklaşmış buldum." (49) Zaten onun meslek hayatındaki başarısının sırrı, çalışma ve yükselme zaafında kaynaklanır. Hattâ bu tutkusu yüzünden elli sekiz yaşına geldiği halde hayatında hiç tatil yapmayı bile düşünmemiş; ancak karısının ısrarı ile ilk defa bir ay çalışmamaya karar vermiştir: "Bütün hayatı boyunca çalışmaya, hem de akıl almaz bir ifrat havası içinde çalışmıya alışmış olan ben, tatilimin ilk üç gününü cidden zahmetli geçirdim."' (49) diyen Dr. Şevket, tatilinin ilk gününde Çengelköyü'ndeki köşkünün koridorundan geçerken kendisini boy aynasında görür; görüntüsünü bir yabancıya bakar gibi hayret ve merakla uzun uzun seyredip, inceler ve romanın kahraman anlatıcısı ve merkezdeki kişisi olarak kendisinin ruhî ve fizikî portresini çizer: "... bu bembeyaz saçlar ve

bu yapranmış, yorulmuş yüzden, içime anlatamıyacağım bir eza bir yorgunluk geldi, kendimi yadırgadım." (3) "bu meslek delisi" bu "köhnemiş heykel" in yalnız gözlerinde bir şule vardır ki, zaman bunu söndürememiştir. Belki de bu şule Şevket'in şehvete yenileceğinin işaretidir, neticede o, korktuğuna da uğramıştır.

Dr. Şefket, elli sekiz yaşındayken, karısı İsmet, kızı Güzin, yeğeni Dr. Ferhad ile birlikte yaşamaktadır. Arada sırada da Sürûrî Bey'e gitmektedir.

b- Aile Çevresi ve Dostları

Güzin

Dr. Şevket ailesinin tek çocukları olan *Güzin*, *Kuzeni Ferhat* ile birlikte büyümüştür. Dr. Şevket, kızından çok sevdiği yeğenine hayranlık duymakta, onu Güzin ile evlendirmeyi tasarlamaktadır; bu sebeple de, kızını Ferhat ile karşılaştırarak anlatır: "Ben Ferhadı belki Güzinden de ziyade severim. Hattâ buna belki demek bile zaittir." itirafından sonra Şevket, karısının bir başka yönünü dikkatlere sunar ve sonra da karşılaştırmasına devam eder: "Karım beni bu düşkünlüğümden dolayı asla muaheze etmemiştir; fakat genç yiğenime istediğim kadar da ihatalı bir muhabbet göstermez, bilâkis ona daima ihtiyatlı ve hesaplı bir alâka ile vazifeden analık eder. Hasılı Ferhadı sevmekte benim gibi ileri gitmez. Halbuki ben çocukluklarından beri zaman zaman Ferhat'a Güzini, ahenktâr bir tezad halinde tasavvur edecek kadar yeğenime cömert olmak bile isterim. Evet bol beyaz duvaklı bir genç kızı ciddî siyahlığı ile ikmal eden bir erkek hayali, vakit vakit karşımdan gelip geçer.

Kızımı Ferhadla evlendirmek, belki tasavvurlarımın en cazibidir; fakat bunu pek istemediğim zamanlarım da vardır; zira Güzini Ferhad kadar güzel bulmam. Maamafih kızımda da yalnız güneşli zamanlarda açılan nebatların evsafından vardır ki, anası onun bu vasfının çok tetkike değer bir güzellik vechesi olduğunu söyler. Fakat ben bilhassa onun bir orjinalite olan bu halini sevmem. Maamafih harikulâde zekidir; lâkin bu yaradılış imtiyazını da son derece mahir bir insiyakla gizli tutabilir; onu bu yüzden, bön yarım zekalı zannedenlere çok tesadüf ettim." ifadelerinde anlatılan özelliklere sahip olan Güzin'in fizikî özellikleri de yine Ferhad'ınki ile kıyas edilerek verilir: "Ferhad'da ne kadar mükemmel bir intibak ve zekâ çakıntıları göze çarparsa, Güzin'de ilk tebarrüz ettirilen vasıf, bütün cazibesini perdeleyen huşunet ve vahşeti, bilhassa tahlile elverişli olmayan hislere malik oluşudur. Sonra Ferhad'ın ölçüleri, nisbetleri harikûlâde uygun iskeletinin, kalın ve biçimli

kaşlarının, siyah keskin bakışlarının yanında, Güzin'in fazla zayıf dümdüz vücudu, bir kayısı gülünü hatırlatan solgun yüzünde iki mavi bukalemûn gözler çok hafif, çok kıyafetsiz, hattâ çok alımsız kalır." (23-24)

Bu kabil özelliklere sahip olan Güzin, Ferhad'dan çok Dr. Mudar ile anlaşır; onun yanında neş'elenir.

Dr. Murat

Dr. Şevket ailesinin dostları *Dr. Murat*, meslekte Şevket ile boy ölçüşebilecek derecededir. Onu bize Dr. Şevket şöyle tanıtır: "Bu gün meslekte benimle boy ölçüşen bir bu adam var. İlmî tasnifte de, halkın gözünde de kaç senedir kâh ben ileri tutulurum kâh ise o. Halbuki Murad'dan hiç değilse yirmi yıldan ileri bir tecrübe ve kıdem sahibiyim. Dr. Şevket'in gizliden gizliye kıskandığı bu insanla, karısı ve kızı, kendisini muhatab edemedikleri mevzuları, paylaşırlar. Hattâ Güzin onu için için beğenmek de, sevmektedir de İsmet Hanım kızını onunla evlendirmeği düşünmektedir. O, İsmet Hanım'ın dikkatleri ile anlatılır : "Güzin'in bir şifre kadar kapalı ve dolaşık varlığına nüfuz edebilen tek insandır." (27) ilgili cümle bize aynı zaman da Güzin'in mizacının bir başka yönünü de aydınlatır. Anne kızın bu adama olan hayranlıklarını kıskanan Şevket'in bu duygusunun kökeninde onu kendisine rakip olarak görmesi vardır. Murat ise eserin şahıs kadrosu içinde ideale yakın bir tip olarak yerini alırken, Dr. Şevket, karısı ve kızının onun karşısındaki pozisyonlarını : "Çünkü onlar, benim dışında kaldığım bir fikir âleminde birleşmiş kimselerdir; çünkü karım, rakibim olan bu adamı takdir eder ve çünkü bu rakibim olan adam, kızıma hissen sahiptir." (111) şeklinde tahlil eder. Şevket, İsmet ve Murad'ın, iyi-kötü, insan ve olması gereken insan kavramları üzerine yaptıkları tryolog ile Ferhat ve Murat arasındaki, kadın kavramı üzerine olan diyalogları, Murad'ın karakterini aydınlatırken; onun, Yazar'ın sözcüsü olma, görevini de yüklendiğini gösterir.

Dr. Ferhat

Bu yarı ideal tipin yanında, Ferhat, hafif meşrep, züppe ve nankör bir karakter olarak canlandırılmıştır. Gardrobunda yirmi üç takım elbisesi olması Güzin'in alaylarına sebep olurken bu mevzu ile ilgili olan üçlü konuşma, Murat-Ferhat ikilisi arasındaki mizaç farkını ortaya koy:

Ferhad'ın yirmi üç takım elbisesi olmasına kıyasla, Murad ancak yirmi altı yaşından

smokin ve frak sahibi olmuş ve hiç bir zaman da elbiselerinin sayısı yedi, sekizi geçmemiştir. Üçlü konuşma, "garderop muhtevası" noktasına geldiği anda, Güzin'in : "-Ferhad ağabey, eğer günün birinde meslek değiştirmen icab ederse moda ressamı ol." (31) fikrini ileri sürmesi üzerine Ferhad'ın : "-Kadın değilmisin, her saçmalık beklenir, ..." şeklindeki genellemesi, sözün "kadın" kavramı üzerine çevrilmesine sebep olur; ve böylece tryolog, diyaloga dönüşürken iki arkadaşın bu konudaki fikirleri öğrenilmiş olur: "Murad da söze karıştı.

- Aman Ferhad ne yapıyorsun, kadın, hiç öyle tek kelime ile hüküm verilecek, işin içinden çıkılacak mevzu olur mu?

O herşeyden evvel hayattar bir sırdır, yaşar ve yaşatır.

- Öldürdüğünü de unutmayın!

Ferhad'ın hiddetle bağırdığı bu cümleye Murat gene cevap verdi:

- Evet o sulh ve harptir; cenk meydanında ölümden daha tabiî ne olur." (32) konuşma, ilgili fikirlerle uzayıp giderken, Dr. Şevket araya girip; "-Siz âdeta işi feministliğe döküyorsunuz, ben bu bahsi hiç sevmem." (32) diyerek "feminizim" akımını gündeme getirir ve konuşma yeniden üçleşir. Murat ve Ferhad'ın eserdeki asıl fonksiyonlarının bu kavramı tartışmak olduğu sonucuna ulaşılırken; feminizm terimi ile de romana güncellik kazandırılır.

Ferhad'ın, Şakire'nin hastalığı karşısındaki tutumu da onun gururunun esiri olduğunu gösterirken; Güzin'in aynı konuda aldığı tavır, genç kızın akrabalarına bağlılığına işaret eder ve hattâ Güzin, Ferhad'ın tutumundaki sebebi: "-O, şalvarlı, poturlu akrabalarını, elinden gelse yeryüzünden bile kaldırır." (93) yargısı ile açıklar. Güzin'in bu konudaki hassasiyeti ve halasının: "Beni anlarsan sen anlarsın, bizim köylü olmaktan başka suçumuz yok" (91) ifadesi genç kızın psikolojisini vermesi bakımından bir değer ifade eder.

Şâkire

Şakire, Ferhad'ın köyde doğup, köyde büyümüş, ancak hastalığı sebebiyle İstanbul'a gelmiş, şivesi ile, giysileriyle mahalli rengi aksettiren bir genç kızdır. Onun mizacını amcası Dr. Şevket'in dikkatlerinden ve kendisinin amcası ile olan konuşmalarından öğrenebiliriz: "Ağam, bu kötü rubalar, bu pis örgülerle Ustanbula varulur mu, diye bar bar bağırdı da..."

- Bak emmi, bu ruba kötü mü? Onun gumaşını bıldır ki bayram sen göndürmüştün.

Halamgil de Ustanbul tertibi olsun diye para virdi de tiktiriverdi." (104)

Hastahaneden köşke getirilen genç kızdaki değişikliği Şevket, Ferhad'la mukayeseli olarak verir: "Güzin, iki gün içinde Şakireyi tanımaz hale soktu. Bu saf ve görgüsüz kızda da aynen Ferhad'ın intibak kudreti ve zekâsı göze çarpıyor; fazla olarak da kardeşinden çok hassas.

Kızım yiğenini ham bir mevzu gibi işlerken, kendisine en geniş ölçüde yardım eden, bizzat Şakire'nin bir su yumuşaklığı ile muhitine temessül etmeyi bilmesidir. Hattâ aynı muvafakat kabiliyeti ile, dudaklarımızın hareketlerine dikkat ederek tek tük İstanbul tecvidile bile konuşmıya başladı.

İki sevda yolu gibi şakaklarından aşağı düşen örgüleri başının etrafında esatirî bir hâle gibi dolarken, bu estetik harekete, Güzin'in elleri kadar kendi zevkinin de yardımı oldu. Gene Güzin'in gardrobunun çeşitlerinden istifade ederken, bu intihaba en müsait bir zemin bahşetti. Fakat ben toy ve ibtidaî yiğenimi kendi hususî çeşnisi içinde görmeyi tercih ettiğim için Güzine:

- Niçin kızın hususiyetini bozdun, geldiği gibi bırakmadın? Bence saçları da, kıyafeti de kendisine yakışıyordu, demekten kendimi alamadım." Bu metin parçasının arkasında "köylü-kentli" kavramlarının yer aldığı dikkat çekerken; romanın sosyal içerikli yönü de belgelenmiş olur. Ve bu arada Güzin'in", - Benim için de öyle baba..fakat telakkiler bizimkinden ibaret değil. Dünya denen bu meydanda itibar maalesef kürke.." (105) genellemesi de baba-kızın mizaçlarındaki ortak ve ayrılan noktalara açıklık getirir.

Şakire'nin vak'a içindeki fonksiyonu, Lâle ve Güzin'in karakterlerini daha aydınlık kılmasıdır; pozisyonu ise, saf, bön bir köylü kızını canlandırması olarak düşünülebilir.

Kendi ağzından derin ruhî tahlillere girişen superieur intellectual bir tip olan Operatör Dr. Şevket'in romandaki pozisyonu, "Lâle ile birlikte olmadan önce", karısına hayran, anlayışla bir eş, şevkat dolu bir baba, akrabalarına düşkün bir insan ve mesleğini seven ünlü bir operatör oluşudur. Dr. Şevket'in yedi -elli sekiz yaş arasındaki hayatk dönemini, "büyük adam olma" arzusu ve bunun gerçekleşmesi olarak adlandırabiliriz ki, bu arzu ve ulaştığı noktada mizacının en çarpıcı yönünün"... hayat denen durakta, imanla inkârın muhasarasına bigâne kalması" şeklinde tespit edilmesidir.

2- Lâle İle Birlikte

Şevket'in hayatında bir dönüm noktası teşkil edip; şahsiyetinde yeni bir merhaleye işaret eden Lâle-Şevket birlikteliğinin eserin içindeki fonksiyonunu tespitten önce Muhtar ailesini tanımamız gerekir:

Muhtar ailesi okuyucuya, Şevket'in notlarında şu cümlelerle tanıtılır: "... Çengelköyündeki köşke geçtik.

Dayısının ölümüne haber alan Muhtar da Avrupa'dan miras meselesi için gelmişti. Karımla beraber bu işleri de hallettik ve İsmet kardeşile münasebeti büsbütün kesti; çünkü haylaz genç, Şamlı bir rakkase ile evlenmiş ve kadının, kucağında getirdiği babası belli olmıyan bir kızı da kabul etmişti. Rakkasenin çok güzel olduğunu söylüyorlardı; fakat ne ben, ne de İsmet bu, başı başımıza uymıyan insanlarla görüşmek istemedik. Bu suretle ailedeki mevkiini büsbütün kaybeden kaynım, karısı ve üvey kızı ile beraber tekrar Avrupa'ya döndü, tabiî giderken yeni bir irad satmayı da ihmal etmemişti. Karım kardeşini sevmiyor, yalnızca acıyordu. Ben ise anasına şeklile ve hissile çok benzeyen bu adamı ne seviyor ne de acıyordum. Onun memleket dışında gezmesi benim için bir nimetti."(68) I. bölümün 9. alt bölümde kendisinden soyut olarak söz edilen Muhtar ve ailesinin "miras bölüşme hadisesi"nden yirmi iki yıl sonra şahıs tablosunda birdenbire belirmeğe başladıkları görülür. Sirkeci'de bir otel odasının insan manzarasını oluşturan üçlü hakkındaki ilk intibalar, Dr. Şevket'e aittir: "Kaynımda benim gibi ihtiyarlamış, kırmış, sarı saçlarının hemen yarısı beyazlanmıştı. Fakat matruş ve yeni pudralanmış yüzünde, papiyon kravatının düğümlenişinde, elân genç kalmakta ısrar eden bir hafiflik, bir züppelik vardı. ... Kaynım, tahminimin, daha doğrusu mektubundaki ölgün, perişan ifadesi hilâfına çok neş'eli idi. Bir hariciye memurunun adapte olduğu şartları, şu mukaasi odaya ve daracık vakte bile sığdırabilmiş görünecek nükdedanlık ediyor, şakrak kahkahalarla gülüyor ve bilhassa daha dün birbirimizden ayrılmış gibi lâubali davranıyordu." (123) Muhtarın dış görünüş ve tavırları, duygusuz -insensitive-, vurdumduymaz -apathique- kendine ve çevresine yabancılaşmış "alafrangalık" özentisi içinde olan züppe -snop- bir tip olduğunu gösterir.

Anne Melike Hanım

Şevket, Lâle'nin annesi Melike Hanım'ı, Muhtar ve İsmet ile yanyana getirip, bir fotoğraf realizmi ile karışık izlenimci tavırla gösterip tanıtır: "Ne ise ki, kocasının fazla

yüksekten attığını anlıyan karısı, muhavereyi umumileştirdi ve toplu olarak konuşmaya başladık. Maamafih, meclisi müteyazi neş'esi ile idare eden acaib bir hal vardı. Gayet ağır kumaştan yapılmış kimonosunda, Lâme terliklerinde, boyalı tırnaklarında, necat fidyesi koparmak için kâşenesinden çalınıp zındana tıkılmış bir kimsenin huzursuzluğu göze çarpıyordu. Lâkin elleri cebinde, daima yüksekten konuşan, yüksekten bakan kocasından daha çok mülâyim, mültefit, minnettardı; yahut böyle görünebiliyordu.. Sanki mektubu yazan, yalvarıp sızıldanan Muhtar değil de bu kadınmış hissini veriyordu." Gayet az beyaz düşmüş saçları, ihtişamlı bir güzelliğin bakiyesini taşıyan çehresi, etrafları kırışmış olmasına rağmen birer kor parçası gibi yanan gözleri ile cidden harikulâde idi. Bilhassa omuzlarının ahenkdar çizgilerini iyice belli eden ince kimonosunun yakasını, resmi yapılan bir model inceliği ile tutan eli, bu olgun heykele hakikî bir san'at eseri ifadesi veriyordu. Tamamen gözlemci bir pozisyonda olan Dr. Şevket, bu defa da bakışlarını İsmet'in üzerinde dolaştırarak, onun vak'a zamanındaki halini anlatmaya başlar: "Gözlerim küçük bir hareketle biraz sağa kayarak karımın üstünde durduğu zaman, çökmüş avurtları, gevşemiş, boşalmış cildi, bembeyaz saçları ile bu harebeyi nekadar hazin, nekadar köhne, fakat nekadar da asîl, dost ve aşina bulurum." (124)

LALE

Lâle, romanın şahıs kadrosu içerisinde; şımarık, divane, bayağı-interior, -ahlâkî değerleri hiçe sayan, kendisine, çevresine yabancılaşmış, züppe-snop- bir tip olarak yer alırken; onun fizikî yönü, Şevket tarafından şu birkaç çizgi ile tanıtılır: "Belki, Lâle'nin annesine benziyen simsiyah gözlerinin, kapanmak bilmiyen kırmızı dudaklarının..." (139) Güzin gibi yirmi iki yaşında olan bu genç kızın mizacı da yine Şevket tarafından tahlil edilir: "Lâle de hep o Lâle..okşarken tırmalıyan, severken ısıran, müstezi, inatçı, vakur, vahşi kadın.. Sanki tabiat ona: Tuzak ol, av olma. diye doğarken fısıldamış. Ferhad boşuna bu yarı canavar mahlûkun etrafında dönüyor ve denizin birbiri ardınca gelen dalgaları gibi bu haşin ve kayalık sahile boşuna çarpıp çekiliyor." ilgili sözlerin devamında Şevket'in Lâle'yi kıskanan tavrı görülür: "Yiğenimin bu mezbuha safletlerine, içimin bir köşesi gülüyor, seviniyorum. Fakat gene, evet gene de gençliğinden, kurnazlığından, varlığından korkuyorum." (163) Lâle'nin karakterindeki en bariz vasfa babası tarafından işaret edilir: "Lâle ile kimse başa çıkamaz." (126) Zevk, eğlence ve şehvet düşkünü olan Lâle için Şakire, "Şuşi" adını takdığı iki ayaklı bir oyuncaktır ki, Şakire, şımarık Lâle'nin tam karşıtı bir tip

olarak eserin şahıs tablosu içerisinde yer alırken, varlığı ile Lâle tipine açıklık getirir.

Sonuçta diyebiliriz ki, anne-baba ve genç kızdan oluşan bu üçlünün birbirleriyle ve aynı zamanda Melike'nin İsmet'le mukayese edilerek tanıtılmaları, tanıtıma giren şahısları daha bir keskin ışık içiresinde gösterir. Bu aile fertlerinin birbirlerine karşı olan tavırları ise: Lâle'nin her hareket, her sözü, ebveyni tarafından tasvip görürken, Muhtar'ın karısına karşı tavrı ise "aşık bir koca" pozisyonundadır: "Bu züppe, yavan ve yave adam hâlâ karısına âşık. Fakat bunu o kadar müpteze ve âdi itiyadlarla tezahür ettiriyor ki, İsmet de, ben de kaç defa başımızı çevirmeye mecbur olduk." (126)

Üçlünün karakterindeki ortak özellik ise : "Bunlar her gittikleri, her gezdikleri ve her temas ettikleri beldenin ve kavmin örfünden, âdetinden, felsefesinden birer parça çalmış kimseler. Bu yüzdendir ki, iç manzaraları, bir palyaçonun rengârenk elbisesi gibi yamalı ve çeşitli." (127)

Bu kabil özellikleriyle tanıtılan Muhtar ailesi ile Şevket ailesi arasındaki tezat, bizi, romanın derin yapısına götürürken, eserdeki asal vak'anın ilgili ailenin şahıs ekranında belirmesi ile başladığı söylenebilir.

Muhtar ailesinin köşke gelişlerinden bir süre sonra, ihtiyar doktor Lâle'nin kadınca öksesine yakalanarak, şehvete yenilip, eşi ve kızı Güzin'den uzaklaşır; Lâle ile birlikte yaşamaya başlar. Şevket'in hayatındaki ikinci merhaleyi luşturan bu birliktelik, onun şahsiyetini menfi yönden etkiler; genç kadının mutlak bir esiri olur; cemiyetteki mümtaz yerini kaybeder.

Öte yandan Şevket'in Lâle'ye rağmen, gerçek anlamda karısından ve kızından kopmadığını, köy dönüşü İsmet'in ve Güzin'in odalarını gezerken yaşadığı ruh halinden anlarız: "Onun da dolaplarını, çekmecelerini, bir hatıra, bir nişan, bir tek toplu iğne olsun bulabilmek için teker teker açıp kapıyorum. Fakat karım bu odanın hususiyetini tamami ile silmek istemiş ve inadcı bir ısrarla her şeyini toplayıp yok etmiş. Yalnız bütün savaşına rağmen, alıp götüremediği tek şey, kokusu. Bir sombahar çeçeği gibi ince, uçucu kokusu.

Kendimi bıraksam, belki de bu mübhem, fakat müstebid ve davetkâr izin peşine takılıp uzaklara, pek uzaklara gideceğim." (235)

İsmet'in Lâle-Şevket birlikteliği karşısında aldığı tavır, onun olayları kabullenişini ve kocasını sevdiğini gösterir. Köşkü boşaltığını kocasına haber veren mektubunda ilgili duygularını öğreniriz (216-217) ; o olanları "Takdiri İlâhî" olarak yorumlamıştır.

Meslek delisi, fazilet tutkunu Operatör Dr. Şevket Lâle ile birlikte yaşamaya başladığı

hayatındaki bu ikinci merhalede kendisindeki karakter değişmesini ve Lâle ile kendi arasındaki ilişkiyi, Osman'ın Allah'a varmak için canından da çok sevdiği nişanlısından feragat edişi ile mukayese ederek yorumlar.

DİĞERLERİ

Osman, Dr. Şevket'e, ayağını kesilmekten kurtardığı için mutlak bir bağla bağlanmış, imanlı, saf bir köy delikanlısıdır ki, Doktor'un ona; "-Allah bizden ibadet istemiyor ki, nefsimizin haz aldığı şeylerden fedakârlık istiyor. Onun için ne feda edersin, ne harcarsın?" (213) şeklindeki sorusu üzerine, çok sevdiği nişanlısı Zülfi'den feragat ederek: "Zülgü gocaya gidene gader başka dopraklarn depreştireceğim." (223) diyerek köyünü terk etmiştir.

Şevket, çifte karakterli bir kişidir; sürekli kendisi ile hesaplaşır. Bu hesaplaşma sırasında onun karakterindeki iki yönünü romanın adına izafeten "İnsan ve Şeytan" diye adlandırmak mümkün. İman ile inkâr arasında bir noktada bulunan Şevket'in "insan" yönü, onun ideal ben'ini oluşturur. O, ideal insan pozisyonuna kavuşmuşken, zayıf iradesi yüzünden, "insan ve Şeytan" çatışmasının kurbanı olur ve böylece, cemiyetin umumî ahlâk ölçülerini benliğinde yaşatıp, temsil ederken birdenbire şehvete, şeytana yenilir. Şevket içindeki bu iki beni şöyle tespit eder: "Evet insanın hamiri hem ayıb hem de gayb âleminin maharetle birbirine karıştırılmış malzemesinden meydana gelmiş" (207) Hattâ Osman'ın imanına müdahale eden de onun şeytan "ben"idir.

c. Lâle'den Sonra

Tuhaf bir kaza sonucu Lâle'nin ölümü ile Dr. Şevket'in kendi ben'ini bulması ve manaya yönelmesi, onun kişiliğindeki üçüncü merhaleyi oluştururken "şeytan öldü" dediği Lâle'nin kendisi için değerini : "Bu kadın öldüğü için müteessifim, onu halâ beğeniyorum, belki de seviyorum. Gerçi onunla düştüm, fakat gene onunla yükseliyorum." (264) ifadesi ile açıklar.

Bu noktada, İsmet'in mizacının en çarpıcı yanı, bağışlayıcı yanı, Ferhad'ın Şakire'ye yazdığı mektupta : "Yengemle budala kızı başucundan ayrılmıyorlar." (267) cümlesi ile tespit edilmiş olunurken, Güzin'in de bu yönden annesi ile benzeştikleri görülür.

SON MENZİL

VI.1. ROMANIN KİMLİĞİ

SON MENZİL, 1943 İstanbul, Kenan Basımevi, 208 S.

İç kapağın arkasında "Muharririn Basılmış Romanları" başlığı altında sırası ile, Yaşayan ölü, İnsan ve Şeytan, Ateş Ağacı, Mabette Bir Gece, Aşk Bu İmiş ve Batmıyan Gün'ün adları yer alırken; "Yakında Basılacak Olan" ibaresi ile Yolcu Nereye Gidiyorsun?'un adı verilmiştir. Böylece Son Menzil, Sâmiha Ayverdi'nin romanları arasında yayın sırasına göre 6. olmaktadır. Romanın arka kapağında ise Semiha Cemal'in eserlerinin listesi vardır.

Son Menzil'in 44-52 ince sahifeleri arasında yer alan pasaj, sonradan müstakil bir hikâye olarak Büyük Doğu Mecmuası'nın c.II, S.56 26 Kasım 1946 nüshasında çıkmıştır. Bu konudaki ayrıntılı bilgi, incelememizin "Hikâyeler / Şöhret Dadı" bölümündedir.

VI.2. ÖZET

Ressam Hâşim, vak'anın anlatımına girdiği zaman diliminden on dört yıl önce, Ruhiyat Profesörü Ali Feyyaz'ın eşi Cemile ile sevişmiş; Cemile de oğlunu ve kocasını terkederek, küçükken ebeveynini kaybetmiş olan akrabalarından bir kız çocuğunu da yanına alıp Hâşim'e kaçmıştır. Bu kaçıştan kısa bir süre sonra : "Kadının hasta olarak bıraktığı üç yaşındaki oğlu belki de hastalığı inziman eden anasının gaybubetine dayanamamış ve ölmüştür." (6) "Genç ressam, Profesöre bu darbeyi vurduktan sonra, ona şiddetli bir adavet ve nefret beslemeye başlamış; kendisini ona karşı suçlu görmesi, bu kinin azalmasına değil, belki çoğalmasına amil olmuştur." (2) Onu sevmesinin asıl sebebi de, bu adamın her kes tarafından sevildiğini bilmekten gelen gizli bir kıskançlık hissidir." (7) Ne var ki, ani tutulma ile başlayan Hâşim-Cemile birlikteliği, anlaşılmaz bir his boşluğu yüzünden mutsuz bir izdivaca dönüşmüştür.

Ressam Hâşim, : "... asabi cümlesi ciddî bir düzensizlikle gergin bir melankoliktir." (4) Onun iki dostu vardır: Biri yeğeni Seniha, diğeri ise, babasının eski dostu Beyazıt Kütüphanesi memurlarından Okçu Bahaeddin'dir. Seniha, üçüncü derecede bir aktör olan Siret ile evlenerek, aktris olmuş, soyluluğu, kültürü ve sahnedeki başarısı ile eşini de üne kavuşturmuştur.

Bu arada Cemile'nin yanında getirdiği küçük Melek büyümüş, genç kız olmuş; arkadaşı Aziz ile birlikte Güzel Sanatlar'a intisap etmiştir. Melek, Prof.Ali Feyyaz'a aşırı bir duyarlılıkla bağlıdır. Aziz de Prof.'un sevgi halkası içindedir. Aziz ile Melek, Okçu'yu görmek istedikleri zaman, onun kütüphanesine giderler. Kütüphanenin dekoratif bir öğesi olan Meczup Türlü de buranın müdavimlerindendir.

Mimar Aziz, gün geçtikçe Melek'e derin bir alâka ile bağlandığını hisseder; ondan kaçmak ister, yine ona koşar. Genç kızın 'Enişte' dediği Ressam Hâşim de Melek'i sevmeğe, hattâ onu Aziz'den kıskanmaya bile başlamıştır. Aziz birkaç günlüğüne İzmir'e gider; dönüşünde, Melek'i ziyaret için Ressam'ın köşküne gelir; Hâşim ona soğuk davranır.

Gözleri sakat olan kütüphane hademesi Bekir, rüyasında Türlü'yü görür: Türlü Bekir'i bir su kenarına götürür, "Gözlerini yıka!" (164) diye emreder. Bekir gözlerini yıkar; sabahleyin uyanınca gözlerinin sağlığına kavuştuğunu fark eder. Bu olaydan birkaç gün sonra Türlü, mescidin kapısı önünde bir adamın kendisine : "Kalk herif, taatın yok ibadetin yok, bari içeri gir de herkes gibi sen de namaz kıl." (164) sözleriyle azarlaması üzerine :

"Peki!" (164) deyip namaza durarak tekbir getirirken kaldırıma yıkılıp, Tanrı'nın rahmetine kavuşur.

Öte yandan Melek'in her hareketini gizlice takip eden Hâşim, herşeye her engele rağmen menzile varmak niyetindedir; bir kıskançlık buhranı içindeyken gizlice genç kızın çalışma odasına girer, Melek odasında yoktur; onun eşyalarını koklar, okşar, ipek yorganının üzerine düşer ağlar. Sonra da odada dolaşmaya başlar : Biri bitmiş, öteki ise tamamlanmamış iki tablo ile karşılaşır. Bu tabloların birinde genç bir adamla bir çocuğun resmi vardır. Yüzünün yarısı gencin göğsüne kapanmış olan çocuk, bütün hatları ve manası bir azamet ifade eden genç adamın tek kolu içine büzülmüştür. Bu kumral bukleli kız, Melek'tir; çocuk ruhundan umulmaz bir teslimiyetle sokulduğu adam da Feyyaz'dır. İkinci tablo, Melek'in üzerinde gizlice çalıştığı Aziz'in henüz tamamlanmamış portresidir. Genç kız bu portre için Aziz'in bir fotoğrafını model olarak kullanmaktadır. Hâşim, hınç, öfke ve kıskançlık ile bu portreyi şovaleden alıp, markoterinin sivri köşesine çarpıp, parçaladıktan sonra odadan çıkar; Aziz ile karşılaşır ve konuşmadan uzaklaşır. Böylece ikisi de birbirlerinin sırlarına vakıf olurlar.

Bu günlerde beklenmedik bir hadise cereyan eder: Prof. Feyyaz, gizlice evlenir; evliliğini kutlamak için de dostlarını davet eder. İlk çağrılan da Seniha'dır. Hâşim ile Seniha'nın çocukluk ve gençlikleri Acıbadem'de müşterek bir bahçenin ortasında iki beyaz köşkte geçmiştir. Seniha Hâşim'i derunî bir aşkla sevdiği halde, Hâşim, onun sevgisinin farkında bile olmamıştır. Genç kadın, Melek ile Ali Feyaz'ın evlilik haberini Hâşim'e verirken, aşkını da itiraf eder. Sonra da, ondan, Melek'i Feyyaz'a götürmesini ister. Bu arada Hâşim, "Seviyorum" derken odaya Cemile girer. Seniha, Hâşim'in Melek'e olan aşkını Cemile bilmesin diye, büyük bir fedakarlıkla, kendisinin senelerden beri Hâşim'in metresi olduğunu söyler. Bunun üzerine Cemile, hırsla odayı terk eder.

Roman, Seniha'nın şu sözleriyle biter: "-Gideceksin! Meğerse sen aşkta çok acemi toymuşsun. Mademki seviyorsun daha ne istersin- Melek bir başkasının olmuş bundan sana ne? Onu senden çalmış olabilirler, fakat aşkına, seni terkib eden, seni sen yapan aşkına kim el sürebilir? Sevgi, sonsuz bir zevk ve sonsuz bir kahırdır.

Meğer insan aşk yolunda bir menzilmiş..fakat durulması değil, atlanması lâzım gelen bir menzil, hakikata ulaştıran bir köprü. Geç, ondan da geç, yalnız aşkta dur, son menzil budur, onda karar et.

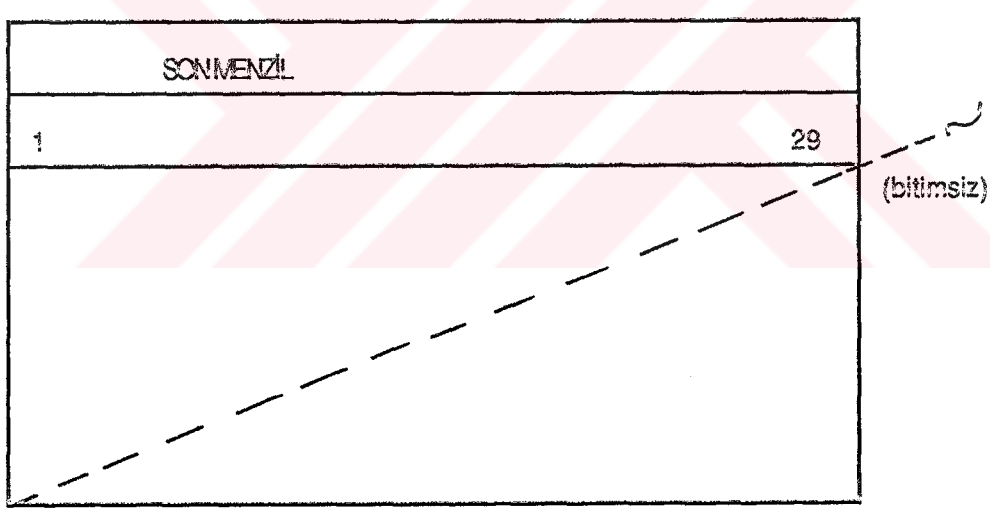
.... Haydi yürü Hâşim, Melek yukarıda seni bekliyor, evine götür." (208)

VI.3. ROMANIN TERTİBİ

Vak'anın kesintisiz akışına dikkat edildiğinde, *Son Menzil* romanının, girift bir ilişkiler ağı üzerine kurulduğu görülür. Bu sebeple de eser, bölümlere ayrılmadan bir bütün olarak yazılmıştır; tek yıldızla ayrılan 21 ve bu sayıya ilâveten de satır aralığı ile bölümlenen 8, toplam 29 ara bölümden meydana gelmişti.

Hadiseler, Ressam Hâşim'in melankolik kişiliğine uygun olarak gerilimli bir atmosferde başlar, gelişir ve aynı hızlı tempo ile biter görünürse de, romanın sonundaki Melek'le Prof. Ali Feyyaz'ın izdivacı, gerilimin hiç bitmeyeceğine işaret eder. Hattâ, son gibi görünen hadise, bir birikim ve yoğunlaşma başlangıcı görünümündedir. (bkz. Tablo)

Roman bütün üniteleriyle bir bütünlük ve süreklilik arzeder. Eser'in psikolojik ve fikrî temellerini Hâşim'in, Prof. Ali Feyyaz'ın karısı ile sevişip onu kocasının elinden alışı oluşturur. Ressam Hâşim eser boyunca kin, öfke, gayz, kıskançlık, cinayet, nefret, tatminsizlik duygularıyla beslenir.



Romanın Tertibi Tablosu

VI.4. ROMANIN KONUSU

Ondört sene evvel, bir rûhiyat profesörünün eşiyle sevişip evlenen akademi hocası bir ressamın, bu çarpık davranışı yüzünden geçirdiği bunalımlar; bu bunalımlara ilâveten de, eşinin beraberinde getirdiği bir akraba kızına aşık oluşu ile düştüğü çıkmazlar, Son Menzil romanının konusunu oluşturur.

VI.5. ROMANIN TEMASI

Aşkın "cünûn", "fünûn" ve "sükûn" aşamalarını yaşayan insanların iç dramları, kendileriyle ve çevreleriyle olan mücadeleleri anlatılırken, "insan aşk yolunda bir menzil ve insanın vardığı son durak aşk" temasına ulaşılır. Bunu tek kavrama indirecek olursak, sonuç "aşk" olacaktır.

VI.6. ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI

Son menzil romanının anlatıcısı, 3. şahıstır. Bu şahıs bir bakıma, romancının kendisini temsil ederken; dinî bir yaklaşımla da, ilahî ve soyut bir varlıktır. Anlatıcı, sınırsız bir bakış açısı ile zaman içinde yolculuk yapar gibidir. O; kahramanları, olayları, mekân ve bazı kavramları, geçmiş, gelecek ve hâl içinde gösterip yorumlayarak, okuyucu ile eser arasında yer alır. Bazende kahramanlarla aynileşir. Gerektiğinde okuyucuya dönerek, gözlem ve izlenimlerini bildirir. Aşağıdaki satırlar anlatıcının bu yönünü gösterir: "Seniha, oturduğu kanepenin kenarına kadar süzülmüş, kaymıştı. Yerde toplanan bir kumaş mubalâğasının içinde bu saltanatlı güzel, canlı bir şiire benziyordu. Fakat genç kadın Hâşim'in ıztırabının içine o mertebe bakmıştı ki, ortık o, insilah etmiş bir irade, kendiliğinden uzaklaşmış bir varlığın sahibinden başka bir şey değildi. Kanapenin kollarını bilmiyerek sıkan elleri, dizlerinin üstünde birleşti, bütün zerreleri, ölüm tehlikesini defetmek istiyen bir karşı koyma mücadelesi içinde cenkte idi." (191)

Öte yandan anlatıcının Hâşim'den "genç ressam" (9) diye söz etmesi, onun eserin terkibinde şahsiyet olarak yer aldığının işaretidir. Eser boyunca, şahıs, zaman, mekân ve vak'a, kavram kategorileri genelde söz konusu anlatıcının bakış açısından dikkatlere sunulur. Zaman zaman kahramanların da bakış açılarına yer verildiği görülmektedir. Sebebi de hadisenin akışı, ilişki ağı içindeki kahramanlardan birinin bakış açısının gerekli kılar. Nitekim roman 3. şahsın: "Ressam Haşim, köşkünün engin bir deniz gibi ağaçlar ve yeşilliklerle uzayıp giden bağçesine tembel tembel baktı." cümlesi ile başlarken, araya Hâşim'in bakış açısı girer: " Gene bir akşam başlamış, güneş çamlara kendi renginden afil bir hil'at giydirmişti. Gecelemek için her bir dala hesapsız kuş kafileleri saklanmıya, yerleşmiye uğraşıyordu. Kuşlar, göz yaşı gibi oradan oraya aktıkça ağaçları da hislendiriyor, konuşturuyordu." (3) Bu ifâde de anlatılan zamanın niteliği, Hâşim'in ruh haline uygundur. Bu uygulama, eser boyunca sürdürülür.

Ressam Hâşim'in dikkatlerinden taktim edilenler, onun şekilci ve melankolik mizacına denk düşmektedir: "Okçu Hâşim'in sinir buhranlarına çok şahid olmuştu; fakat gene de bu acaib temenni ile şaşırarak Hâşim'in yüzüne baktı. O, bir kolunu Bahattine doğru uzatmıştı:

- Dur telâşlanma söyliyeceklerimi dinle. Şu el nedir, bunun kuru bir ağaç dalından ne farkı var? Kes, bir tarafa at, işte hayatımın bütün zevkini, ihtirasını teşkil eden sanatım bitti demek.

Ben tablolarımı şu elimle yapmıyor muyum? Niçin o gidince san'atım akim kalıyor? Eğer san'at o idiyse benden ayrıldıktan sonra niçin bir çizgi çekemiyor? demek ki san'at hassasiyetim devam etmekle beraber onu fiile getirecek vasıtadan mahrum olan ben, rüyada bağırmak istediği halde sesi çıkmıyan bir zavallı gibi ebedî bir kâbusa tutulacağım.

Eğer asıl sanatkâr olan elim değil de hislerim, melekelerim her bir zerrem dersem, gün olup onlardan da aynı kabiliyetin kaybolmuyacağını kim temin edebilir? Ben bu kabiliyeti nereden buldum, onu bana kim verdi? Bu kuvvete mana mı diyeceğiz- O niçin görülmüyor, niçin bu kadar vahşi ve bizden uzak?" (106)

Okçu Bahaeddin'in dikkatlerinden verilenler de, Okçu'nun yalnızca manadan yana olan kişilik yapısı ile bağdaşır görünmektedir: "Bence ne manâsız şekil ne de şekilsiz manâ bir kemâl abidesi olabilir. Şüphe yok ki şekli vücuda getiren manâdır. İnsanlar ruhları ile manâdan, kalıplarıyla da şeklinden zevkalırlar. Şekle, san'ata kıymet veririm; değerli bir mücevherin mahvazası kibrit kutusu değildir. Güzel bir çiçeği konserve kutusunda görmek istemeyiz. Fakat sen bütün zevkini şekle hasretmiş olduğun için, bütün ömrünü de müvazenesiz ve hâlelî geçirdin." (107)

Haşim'in de Okçu'nun da bakış açıları yanında biz, bütünü, geniş olarak Prof.Feyyaz'da yakalarız: Ali Feyyaz, madde ve mana sentezinin yoğrulduğu fikir ve ruh dünyasının uzantıları olan tutum, davranış ve görünüşleriyle mürekkep, çok geniş bakış açısından bakarak Yazar'ın sözcülüğünü yapar: Ne var ki Ali Feyyaz'ın fikirleri, ya onun sevgi halkasında yer alan kişiler tarafından ya da yazar anlatıcının dikkatlerinden takdim edilir; "Hâşim bilmiyordu ki, Ali Feyyaz hangi devirde, hangi şartta yaşarsa yaşasın, zamanın en mes'ud adamıdır, ve onun ruhiyatına intibak edenler de aynı lâhutî saadet ve hoşluk kendini gösterir.

O Feyyaz ki ruhla maddenin ahenginden hasıl olmuş bir kemalle mücehezdi. Onda vecdin çoşkun ritmi, kafanın mantıklı ölçüsüyle birleşerek idealinin bünyesini canlandırmış ve carî temposuna uydurmuştu. .. Halbuki yalnız madde ile iş görmek istiyen Hâşim ve yalnız mana ile hayatı fethetmek istiyen Okçu, zaman zaman, şikâyet, zaman zaman ezgi ile, daima bir dava peşinde yaşamışlardı ve daima da ruhla maddenin birer ayrı mümessili olarak karşılaştıkları için, mücadele, niza ve ihtilâftan asla kurtulamamışlardı." (78)

Züppe, sathi ve materyalist Siret ile onun benzeri olan Cemile'nin bakış açıları da kendi kişilik yapıları ile denkleşir.

Meczup Türlü anlatıcılık fonksiyonunu yüklendiği anda değişik bir durumla karşılaşılır:

Türlü'nün bakış açısından yapılan ve mesnedi yok gibi görülen yorum ve tespitler ilahî bakış açısı ile doğrudan çakışır ya da aynileşir. O, gerçekten de her şeyi gören, bilen ve sezen, parapisikolojik olayların kahramanı, aynı zaman da yönlendiricisidir. Kişilerin rüyalarına girip onlara mucizeler sunar. Okçu ile olan diyalogu onun bu yönünü belgelemektedir: "-Sen de mi âlem gibi bana deli diye bakıyorsun? Olmuşu olacağı, geçmişi gelceği söylediğim için mi deliyim? Cennetliği cehennemlikten, şeytanı melekten seçtiğim için mi divaneyim? İzin ver gizlilik perdelerini yırtayım, tâ ki berzahı, ahireti, haşrı kıyameti inkâr edenlere hepsini olduğu gibi göstereyim. Allah'ın rahmet deryasının suyunu onların yüzlerine serpeyim, dalgalarının sesini kulaklarına getireyim." (90)

Melek, geçtiği yerlerdeki mimarî abidelere iftihar ve zevkle bakarken, o nefis eserlerin yanında bulunan zevksiz çimento yığınlarına üzülmeden edemez: "-Bak Aziz son asırlarda şehrin şahsiyeti ne derece kaybolmuş...tıpkı defûğüre edilmiş bir çehre gibi. Memleketin en fukaralık devri bi fakrı, evlerimizin üstünden silmeye mecalimiz kalmamış. Şu perişan ve harap salaşlara bak. Şu birbirinin üstüne yığılmış, birbirinden ifadesiz, uydurma mimariye bak." (35) Aslında buradaki bakış açısı Melek'e değil, onun sözcülüğünü yaptığı Sâmiha Ayverdi'ye aittir.

Görülüyor ki, eserin terkibinde Yazar, hem anlatıcı hem de sözcü kullanarak, iki şekilde yer alıyor. Eserle okuyucu arasında girilmesi, eserin teknik yönünü olumsuz olarak etkilese de kahramanların bakış açılarına müracat edilmesi, bu etkiyi telafi eder. Böylece de çoğul bakış açısı esere hem gerçekcilik niteliği kazandırır, hem de vak'a için gerekli atmosferi temin eder.

Anlatım yöntemlerinden en çok uygulananları : kahramanın kendini anlatması ya da kahramanın bir başka kahramanı anlatmasıdır. Hâşim Okçu'yu anlatır; romanın itibarî dünyasında bir defâ görünen Teranedil adlı kadın, Şöhret Dadı'nın geçmişini aydınlatır. Şöhret Dadı vasıtası ile de Seniha'nın birçok yönlerini tanırız. Şöhret Dadı, anlatıcıdan Seniha'ya daha yakındır. Seniha'nın oyuncu yönü, onun bakış açısından dikkatlere sunulurken, ilgili tahlil ve yorumlar, Şöhret Dadı'nın sosyal statüsüne uygun düşer.

Romanın anlatım tarzına iki de rüyanın girdiği görülür. Bu rüyalardan ilki, Hâşim'in melankolik ve depresyonlu kişiliğini gözler önüne sermesi bakımından bir değer ifade etmektedir. Bu rüya munasebeti ile, yazar anlatıcının rüyaya dair tespitleri verilir: "Uykudaki imtihanlar, uykudaki imkânsızlıklar ne yaman ne dehşetli ne insafsız olur. Ayağınız vardır, koşamazsınız; diliniz vardır, söyliyemezsiniz; eliniz vardır, tutmazsınız. Hasılı bütün imkân

aletleriniz aczin, akametin, hiçliğin kemendiyle sımsıkı sarılmış, muattal bırakılmıştır. Oraya, uyanıkken hislerinizi aleme karşı maskelediğiniz, hileler, yalanlar, tezvir ve riyalar giremez. Orada ne kendi kendinizi aldatabilir ne de aynı sahtekârlığı başkalarına karşı gösterebilirsiniz. Esasen yapsanız da geçimi yoktur; zira muamele ettiğiniz muhatabınız, aldanmıyan bir şuurun zaferine maliktir.

Evet Hâşim rüya gördü: Melekle Aziz evleniyorlardı; kendisi de izdivaç şahitlerinden biri olmuştu. Fakat söz sırası kendine gelince dudakları yerine eli harekete geçti, soğuk katı bir cisimle ortaya atılarak Azize üç kurşun sıktı. Birbirine karışan feryatların arasında kendi sesi de vardır. Lâkin bu ses ötekiler gibi haykırıp bağırmıyor, yavaş yavaş söyleniyordu.

- Beni zindana atacaklarmış ne çıkar? Melek, vefalıdır elbette arasıra gelip hatırımı sorar. Benim de onu görmekten başka emelim yok.

Bu uyanık olduğu zaman düşünmiye cesaret edemediği, yahut mantığının şuur hududu dışına sürdüğü bir fikrin, uykuda serbestçe gelişip, tekâmül etmesi idi. Akıl engeli olmadan o kendine kalış, ne yaman ne ifadeci bir başı boşluktur." (119-120)

İkinci rüya ise, Türlü'nün agah karmasını aydınlatması bakımından önem taşımaktadır.

Eserin terkibine iki de bilinç akımı yerleştirilmiştir: Bunlardan ilki, Ressam Hâşim'in bir kıskançlık buhranı anında hasta muhayyilesinin yarattığı küçük bir imajla ilgilidir: Melek ile Hâşim konuşmaktadırlar: Hâşim bir ara Melek ile Aziz'in başını yan yana görür gibi olur ve o anda dış dünyadan uzaklaşır, içine kapanır: "Hâşim ömründe ilk defa hissettiği bir dehşetle düşündü : Her şeyi, her şeyi yapmalı. hattâ...

Melek, eniştesinin kopmadan bir noktaya takılmış olan bakışlarının gerisindeki istifamlı manaları sezememekle beraber, dudaklarının sayıklar gibi :

- Öldürmeli, öldürmeli dediğini de duyamadı.

Filhakika Hâşim'in çılgın bir çaresizlikle kuduran düşünceleri yere yuvarlanmış kanlı bir başın hayali ile biraz sukûnet buldu." (117)

Diğer bilinç akımı patlaması ise yine Hâşim ile ilgilidir: O, Aziz'in portresi karşısında kendini tutamaz : "... Hâşim, titreyerek her bir zerresine rağmen yürüdü ve levhanın örtüsü çekti :

- Alçak, alçak, alçak..

Ressam Hâşim, hançerisini yırtan sesten sustu; fakat bu sefer aynı kelimeleri sinsi bir gayz ve tehevvürle tekrar ediyordu.

- Alçak , alçak, sen ha?" (169-170)

Aşağıdaki imaj ise, söze dönüşmeyen, yalnızca zihinde görüntülenen bir bilinç akımının ifâdesi olabilir: "Artık Hâşim, şuuru silinmiş bir külçe halinde idi. Düşünemiyor, hattâ duyup anlıyamıyordu. Yalnız bir tren kompartımanının penceresinden, gittikçe uzaklaşarak kendisine bakan genç ve mazlum bir başın hafifçe tebessüm ettiğini görür gibi oluyordu; Bu tebessümde intikam mı, hüzün, aşınalık hemderlik mi vardı? "Onu çevirebilsem, ellerini öpsem beni affeder mi" bu hayâl, önüne geçilmez ve süratle kaçmakta devam ediyordu. Belki de bir daha dönmiyecek, bir daha yüz yüze gelmiyecekti.

Fakat Hâşim, Azizim gittikçe uzaklaşan hayalini de, farkında olmadan kıskanıyordu." (205)

Son Menzil romanının anlatma tarzında dikkat çeken nokta, Yazar'ın daha önceki romanlarında çok geniş boyutlara ulaşan montaj yönteminin bu eserde hiç yok denecek kadar azaltılmış olmasıdır; var olanları da şöyle özetleyebiliriz: İbni Rüşe'den "Allah" kavramı ile ilgili bir açıklama (25); Mevlâna'dan : "Herkes kendi zannında dostum olup; beni anladı zannetti; fakat içimden esrarımı sormadı. "(86) şeklindeki bir fikir kırıntısı; Plene'den "bildiklerimiz-bilmediklerimiz" ile ilgili birkaç cümle (75) ve nihayet adı verilmeyen bir kitaptan Aziz'in kütüphanede Melek'e okuduğu "aşk" ve "Allah" kavramlarını yorumlayan birkaç pasaj. (38-39) Ayrıca, Aziz'in Yemicami vâizinden tuttuğu notlar (94-96) da montaj olarak düşünülebilir.

Batmayan Gün, Yaşayan Ölü ve Ateş Ağacı romanlarının muhtevalarını bir hayli genişleten mektupların yerini bu romanda, biri Melek'ten Aziz'e diğeri de Aziz'den Melek'e olmak üzere iki kısa tezkere almıştır. (156-157)

Yukarıda örnekleriyle birlikte sıraladığımız yöntemlerle 3. şahıs anlatıcının eser üzerindeki hakimiyeti sınırlandırılır. Bakış açısı ve anlatma fonksiyonu çoğu zaman kahramana verildiği için, bu hakimiyet mücadeleci bir tavra dönüşmez.

VI.7. ZAMAN

Son Menzil romanında anlatma zamanını kronolojik olarak tespit edemiyoruz. Ancak, eserdeki mevsim tasvirlerinin ilkbaharla çakışması, bize bu zamanın başlangıç noktasını verir. İlgili tasvirlerde de çoklukla akşam ve geceye işaret edilir.

Eser; "Ressam Hâşim köşkünün engin bir deniz gibi ağaçlar ve yeşilliklerle uzayıp giden bağçeye tembel tembel baktı. Gene bir akşam başlamış, güneş, çamlara kendi renginden âfil bir hil'at giydirmişti." (3) sözleri ile başlar. Bu sözleri aşağıdaki cümle ile birlikte düşünecek olursak, anlatma zamanının mevsimini öğreniriz: "Şimdi Okçu az evvel çıktığı balkonda muhteşem bir bahar gecesiyle hayli uzun bir zaman, yapayalnız kaldıktan sonra tekrar içeri giriyordu." (20)

Romandaki en ilgi çekici bahar tasviri de, insan manzarası ile birlikte çizilir: "Sabahtan beri iri taneli sert bir ilkbahar yağmuru, yağıyordu. Güneşsiz ve loş havaya rağmen gözlerinde siyah camlı gözlükler, elbiseleri yağmurla ıslanarak büsbütün harab görünen orta yaşlı bir adam Beyazıt cemiinin bir kapısından girerek diğer kapısından çıktı, ve pek hâkim olamadığı sarsak adımlarını mümkün olduğu kadar sıkıştırarak Beyazıt Kütüphanesinden içeri girdi." (26)

Eserde dört defa yer alan ilkbahar görünümüne göre, vak'anın anlatma süresi üç aylık bir ilkbahar mevsimini kapsamaktadır. (Tablo I) Bu üç ay içerisinde bir dost ve arkadaş çevresini meydana getiren insanlar geçmişleri de varilerek tanıtılır. Böylece Ressam Hâşim, Seniha, Ali Feyyaz başta olmak üzere kahramanlar eş zamanlı tablolar halinde dikkatlere sunulur. Gaye adı geçen kahramanların anlatma zamanı olarak adlandırabileceğimiz üç aylık süredeki fiil ve hareketlerini şekillendiren hususları ortaya koymaktır. Böylece de kahramanlar ile ilgili bilgi verilirken anlatma zamanına nispetle bir genişleme olur. Bu genişlemeye vak'a zamanı demek mümkün değildir. Çünkü romanda vak'a anlatılmıyor, farklı mizaç ve karakterindeki insanlar arasındaki ilişkiler veriliyor. Öyleyse zamanı olaya bağlı olarak değil, şahıs kadrosunu meydana getiren kişileri dikkate alarak incelemek yerinde olur. Ancak bu kişeler arasındaki ilişkinin merkezinde Hâşim'in on dört yıl önce Ali Feyyaz'ın eşi Cemile ile evlenmesi yer almaktadır. Öyleyse eş zamanlı bu tablonun oluşmasında sözü edilen on dört yılın ayrı bir önemi vardır.

Romanın birinci ara bölümünde yer alan "Tam on dört sene evvel" (7) söz grubu, eserin muhtevasında üç defa tekrar edilir. Cemile'nin tespitine göre, Hâşim, anlatma zamanında

kırk beş yaşındadır. On dört sene geriye gidilirse, onun Cemile ile evlendiği sene yaşı, otuz bir olur. Seniha da yeğeninden sekiz yaş küçük olduğundan, o da Siret ile evlendiği zaman yirmi üç yaşındadır. Melek ile Aziz ise, o dönemde daha çocukturlar.

Öte yandan Seniha'nın dadısı Şöhret'in kimliğine açıklık getiren ve romanın tertibine iki defa giren : "Kafkasyadan küçük ve çok güzel bir kız olarak geldiği zaman, evvelâ Sadrazam Raşid paşalara satılmış, iki sene orada kaldıktan sonra da onu İlyas Bey'in karısı satın almıştı" (4) ifâdesi, eserin arka planında yer alan dönemi gösteriyor.

Eserde yapılan geriye dönüşlerle art zamanlı tablolar oluşturulur. Bu tablolar, kahramanların çocukluk ve ilk gençlik yıllarını ihtiva ederler. Böylece de, onların kimliklerine ve halde tezahür eden olaylara, geçmişten aktarılan bilgi ve hatırlamalarla açıklık getirilir.

Bir kadın (Teranedil) vasıtası ile, Şöhret'in geçmişteki hayatına işaret edilen merhale geriye dönüşün en uç noktasıdır. Bu da Sadrazam Raşit Paşa dönemidir. Fakat Şöhret Dadı'nın vak'a içinde önemli bir fonksiyonu söz konusu değildir. Bu sebeple başka bir geriye dönüşün uç noktasını tespit etmek durumundayız. Bu da Okçu'nun kimliğine açıklık getiren şu satırlarda karşımıza çıkar: "Hemen hemen herkes tarafından Okçu lâkabı ile anılan Bahaedin, Buhara Türklerinden Aman Beyi oğludur. Hemen hemen yarım asır evvel İstanbul'dan hicret eden Aman Beyin, oğludur. Hemen hemen yarım asır evvel İstanbul'dan hicret eden Aman Bey, oğlu Bahaeddin'le karısı Aykızı da beraber getirmişti. (16) Oysa ki, Okçu'nun da vak'a içindeki pozisyonu, Şöhret'inkinden pek farklı değildir. Öyleyse, Seniha'nın Hâşim'e yirmi seneden beri aşık oluşu, ondan da öte, kendisinden sekiz yaş büyük olan yeğeni Hâşim ile bitişik iki köşkte büyüyüşleri geriye dönüşün en uç noktası olacaktır. (Tablo I)

Romanın art zamanlı tablosu 10 geriye dönüşle şekillenmektedir. (Tablo II)

1. Geriye dönüş : Dünün hafızasında kayıtlı olanlar, Ressam Hâşim'in bakış açısından yorumlanıp tahlil edilerek değerlendirilir: "İnsanlar yaşamış oldukları zamanları, geçirdikleri hatıraları sonradan çeşnisine bakarak ve az çok bir tad almakta devam etmek için hayal kalıbını dökerek sembolize eder, heykelleştirir. Hafızanın mukaddes bir köşesi, vakit vakit ziyaret edilen bu putlarla dopdoludur." (115) bu değerlendirilişte Hâşim ile Seniha'nın yirmi sene evvelki müşterek hatıralarını aksettiren, doğup büyüdükleri Acıbadem'deki köşkleri gezmeleri vesile olur. İlgili geriye dönüş ile, Seniha'nın kimliği ve mizacı anlatılır.

2. Geriye dönüş : Şöhret Dadı'nın Kafkasya'dan getirilişi ve Sadrazam Raşit Paşa'lara

satılışına kadar uzayan bu zaman çizgisi, onun geçmişine ve kimliğine yöneliktir.

3. Geriye dönüş : İki aşamalı olarak verilir: İlki, hâle çok yakın bir geriye dönüştür. Bunda Seniha, sahnedeki en son başarısını şu cümlelerle tasvir eder: "Bilmem neden ben dün gece bir sanatkâr değil, kendimdim. Öyle zannediyorum ki en muvaffak olduğum sahne de dua sahnesi idi. Seccade üzerinde olmak, içime o kadar derin bir zevk vermişti ki., yüzlerce seyircinin bakışlarını asla hissetmiyor, yalnız büyük bir kuvvetten istimdad, istişfa eden bir insan olduğumu düşünüyordum. Hayır bunu bile düşünecek halde değildim. Sanki o büyük kuveetle birleşmiştim ve sanki hakikaten cenge giden oğlu için ellerini kaldırıp dua eden kadın bendim..." (73)

Geriye dönüşün ikinci aşamasını, Seniha'nın, annesine ait olan hatıraları oluşturur. Bu hatıralar dua sahnesi ile bağlantılı kılınarak verilmiştir. Genç kadının, annesinin sabah namazlarındaki vecd halini hatırlaması ve başarısının sır dolu gücünü bu hatıralardan aldığını belirtmesi, ilgili geriye dönüşün asıl muhtevasını teşkil eder. Hattâ bu geriye dönüş okuyucuya, Batmayan Gün romanındaki 'Secde Eden Kadın' tablosunu düşündürür. Şimdi adı geçen hatırayı Seniha'nın ifadelerinden takip edelim: "Bir vakitler daha pek küçük yaşta iken, annem beni memnun etmek için bazı geceler odamda yatardı. Ben sabahın ilk ışıkları uyanırken, onun koynumdan sıyrılıp kalktığını farketmezdim. Fakat ekseriye karyolamın önüne serdiği seccadesinde namazını bitirip duasını ederken gözlerimi açardım. Hafif, içten ve birbirine geçmiş hecelerle okurdu. Ben bu sureyi daha beş yaşıma varmadan, annemin sabah namazlarını seyrederken öğrenmiştim. Manasını öğrendiğim bu ahenkdar sözlerin, içime ihya ettiği zevki hâlâ en taze en yakın bir sükûnla duyarım." (73-74)

4. Geriye dönüş : Şöhret Dadı'yı ilgilendiren ikinci geriye dönüşün tekrarı gibidir; Ne var ki, Seniha'nın Şöhret ile beraberliğinin başlangıcını ve ikisinin birbirleri için değerini de aydınlatır. Şöhret Dadı'nın geçmişi dikkatlere sunulurken; onun Kafkasya'dan getirilişi, Teranedil ile birlikte Raşit Paşalara satılışı, sonra da İlyas Bey'in Yalısı'na alınışı, evin hanımının ölümünden sonra Seniha'nın Şöhret'eline kalışı, bu kız için kendi öz hayatını feda ederek onu bağrına basışı, dillere destan güzelliği ve dirayeti anlatılır. Gerçekte bu bilgiler, vak'adan ziyade kahramanla ilgilidir; onu tanımamıza yardım ederler.

5. Geriye dönüş : "... belki de bütün ömrünü ve makdurunu, zevkle şevkle yoluna harcadığı Seniha'sı tam on dört sene evvel hiç istemediği bir adama varmış ve hiç ummadığı bir yola sapmış olmasaydı,. dünyanın en bahtiyar, en gamsız ve gayesine ermiş kimselerin huzurunda muhalled olacaktı. Fakat bir felaket olarak kabul ettiği bu izdivaçtan sonra bin

naz ile büyüttüğü Seniha günün birinde kocasının mesleğine kayıverince Şöhret ne yapacağını şaşırmış ve kendini yokladığı zaman bu ağır darbe ile ezilmekten başka çare olmadığını anlamıştı." (47-48) şeklinde Şöhret Dadı'nın bakış açısından dikkatlere sunulan satırlardaki, on dört sene evvel tarihi ile, Hâşim'in bakış açısından verilen: "Tam on dört sene evvel muzdarip bir kocanın elinden aldığı bu kadından o, son zamanlarda usanmış değildi." (7) cümlesinde tekrar edilen, Hâşim'in Cemile ile, Seniha'nın ise Siret ile evlenme zamanlarının çakıştığına işaret eder. Ayrıca Seniha'nın yirmi seneden beri Hâşim'i sevdiğini itiraf etmesi, genç kadının, kuzeni bir başka kadınla evlendiği için, kendisinin de ani bir karar neticesinde, pek de uygun olmayan bir erkekle, Siret'le evlendiğini göstermektedir. Bu geriye dönüş vak'a ile ilgili görünmektedir.

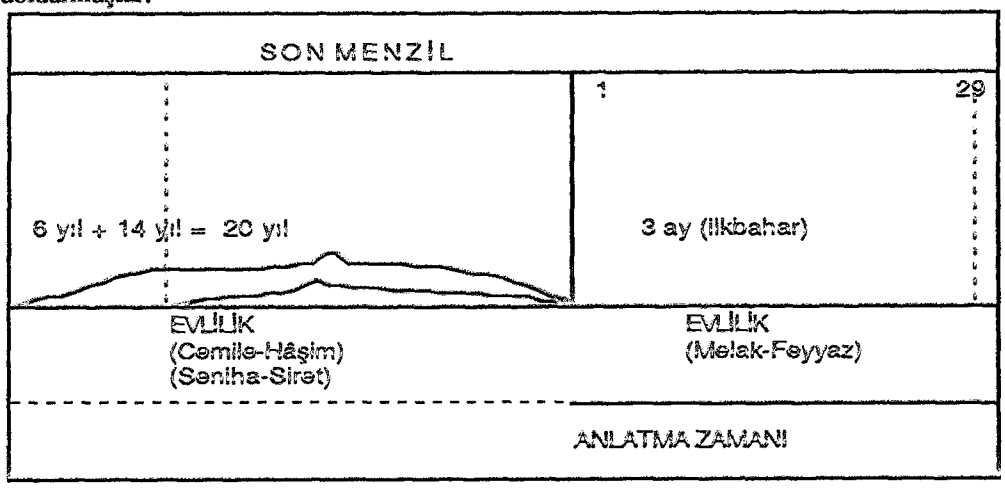
6. Geriye dönüş : Seniha'nın Aktör Siret ile evliliğini özetleyen bu geriye dönüş çizgisinde, Okçu'nun yakın geçmişine de açıklık getirilir.

7. Geriye dönüş : Hâşim'in Cemile ile evliliğini gündeme getirirken; Cemile'nin Prof. Ali Feyyaz ile altı sene evli kaldığı öğrenilir.

8. Geriye dönüş : Okçu'nun yakın geçmişi ile ilgilidir; vak'ayı değil, şahsı tanımamıza hizmet eder.

*9. Geriye dönüş*te yine Okçu Bahaeddin'in kemliği verilir.

10. Geriye dönüş : Bu geriye dönüşte, kişiler arası ilişkilerin mahiyeti verilmektedir: Hâşim'in Melek'e olan sevgisi, genç kızın evdeki sert, haşin havayı yumuşatmasına bağlanır. Melek açısından ise, Hâşim onun küçükken kaybettiği şevkat boşluğunu doldurmuştur.



ZAMAN TABLOSU I

Geriye Dönüş Tablosu II

GERİYE DÖNÜŞÜN:	Eserdeki Yeri (Sahife)	İlgili Olduğu Şahıs	Anlatıcısı	Kapsadığı Zaman	Fonksiyonu
1	115	Seniha-Hâşim Okçu	Hâşim	Gençlik Yılları	Şahıslarla ilgi-lidir
2	51-52	Şöhret Dadı	Şöhret-Teranedil	Belirsiz Şöhret'in esaret macerası	Şahsın kimliğine açıklık getirme
3	73-74	Seniha ve Annesi	Seniha	Dua sahnesi Çocukluk	Şahsın mizacını aydınlatma
4	47	Şöhret Dadı	Yazar	Belirsiz Şöhret'in esaret macerası	Şahsın kimliğine açıklık getirme
5 a	47-48	Seniha	Yazar	Seniha'nın çocukluğu ve evlilik öncesi	Şahsın kimliğine açıklık getirme
5 b	192-193	Seniha-Hâşim	Seniha	Gençlik Yılları	Vak'ayı aydınlatma
6	5-6	Seniha-Siret Okçu	Yazar	Seniha'nın Siret ile evliliği zamanı	Şahsın hayatını aydınlatma
7	11	Hâşim-Cemile Ali Feyyaz-Melek	Yazar	On dört yıl öncesi	Şahısların özel hayatları
8	17	Okçu ve babası	Yazar	Belirsiz	Şahısların kimliğini aydınlatma
9	16-17	Okçu	Yazar	Belirsiz	Şahsın kimliğini aydınlatma
10	10-12	Melek-Cemile	Yazar	On dört yıl öncesi	Kişiler arası iliş-kilerin mahiyetini verme

VI. 8. MEKAN

A- HAŞİM'İN KÖŞKÜ

1. Köşkün Bahçesi

2. Ressam Hâşim'in Atelyesi

3. Melek'in Atelyesi ve Aynı Zamanda Yatak Odası

B- RUHİYET PROFESÖRÜ ALİ FEYYAZ'IN KÖŞKÜ

C- İLYAS BEY YALISI

Ç- OKÇU'NUN EVİ

D- YENİ CAMİ

E- BEYAZIT KÜTÜPHANESİ

F- HATIRA MEKANLARI

1. Küçükçamlıca

2. Acıbademdeki İki Köşk

G- SÖZÜ EDİLEN MEKANLAR

İzmit/Asya/İran/Hindistan

Son Menzil romanında olay örgüsü ve kişiler arası ilişkiler ağı, iki köşk, bir yalı, iki ev, bir kütüphane ve bir camide dokunur. Genelde ev kavramı içinde yer alan ilgili özel kavramlardan köşk ve yalının romanın bütünü içinde birbirinden farklı değer ve fonksiyonları vardır. Bu duruma göre, eserin karmaşık olmayan mekân tablosunu oluşturan mahaller, iki grubta toplanabilir: Bu gruplaşma, romanın fikrî yapısı ile ilgilidir; fikrî yapı ise, Mimar Aziz'in Yenicâmi vaizinden tuttuğu notlarla aydınlığa kavuşur.

Ressam Haşim ile, Ruhiyat Prof. Ali Feyyaz'ın oturdukları iki köşk; Senihanı'nın oturduğu ev ve yine Seniha'ya ait olan İlyas Bey Yalısı, birinci grup mekânlarıdır. (Şema I) İmkânı temsil eden bu mahaller, daha çok maddî ve reel hayatın yaşandığı yerlerdir. İkinci grup ta olanlar, (Şema II) manaya yönelik görünmektedirler. Bunlar : Beyazıt kütüphanesi, Okçu'nun evi ve Yenicâmi'den ibarettir. Kişiler ancak buralarda kendi kendileriyle ya da ruh akrabalarıyla baş başa kalıp düşünebilir, sükûnete kavuşabilirler.

Diğer çevreler ise, ya ara mekân, ya hatıra mekânı ya da yalnızca sözü edilen yerlerdir. İnceleyeceğimiz mekânlara bağlantılı olarak, bunlardan da bahsedilecektir.

A- HAŞİM'İN KÖŞKÜ

Son Menzil romanında merkezî mekân olan Ressam Hâşim'in köşkü, ressamın Melek'e duyduğu alâkanın sahnesi durumundadır. Melek-Hâşim ilişkisinde, köşkün kapalı havası yanında, Hâşim'in mizacı da etkin olmuştur. Ali Feyyaz hariç roman kahramanları sık sık bu mekânda bir araya gelirler. Dostlara, akrabalara açık olan köşke özgün bir hususiyet veren iki resim atelyesi ile, estetik mekân niteliğindeki bahçedir. Bahçe, eşya ve tabiî dekoru ile yazar anlatıcı tarafından tanıtılır: "Ressam Hâşim'in bir ucu Marmara sularına inen bağçesine yer yer iskemleler, koltuklar konmuştu. Asırlık ağaçlar, bol ve ağırbaşlı yeşillikler, bilhassa çiçekli çimenlerle örtülü tarhların taksimatı o kadar tabiî ve cazibeli ki, ilk defa bu bağçeyi gören kimse, bir başka aleme geçmiş gibi oluyordu." (9) Cemile Aziz'e bu bahçenin koltuklarında içini dökmek istemiş; Okçu ile Hâşim yine bu koltuklarda "sanat", "şekil" ve "mana" üzerinde konuşmuşlardır. Ressam Hâşim yalnız kalmak istediği zaman, bahçenin âsude atmosferine sığınmıştır; roman, bu bahçede akşam tasviri ile başlatılmıştır. Aşağıya alacağımız cümleler bahçede akşamı anlatmakta masalımsı bir havayı aksettirmektedir; "Ressam Hâşim akşamın sincabî örtüsü ile esmerleşen bağçeye bir defa daha baktı. Uzakta yolun lâmbalarını yakan meşaleci mutad dolaşmalarına başlamıştı. Sırığın ucundaki alev parçasını gittikçe müphemleşen, gittikçe karanlığın siperine gizlenen lâmbalara bir bir dokundurup geçtikce her değdiği nokta yeşilimtırak bir ışık haline inkılâb ediyordu." (12-13) Bu noktada ilgimizi çeken, Son Menzil Romanı ile Aşk Budur romanındaki akşam tasvirleri arasında bir benzerlik olmasıdır ki, bu benzerliğin sebebini de, Hamza ile Hâşim'in kişilik yapılarına bağlayabiliriz.

Köşkün dekoru ise, yazar anlatıcı tarafından, genel havası ile anlatılır: "Okçu Bahaeddin Azizle Melekten ayrılarak içeri girmişti. Her köşesi bir başka zevk ve sanat ifadisile döşenmiş odalardan, koridorlardan geçerek Hâşim'in atölyesine girdi." (16) cümlesinde görüldüğü gibi köşkün önemli bölmelerinden biri, *Ressam Hâşim'in atelyesidir* : Ressamın uzlet ve san'atını icra ettiği köşe olan bu yer, yukarıdaki cümlelerin devamında sahibi ile birlikte gösterilir. "Oda karanlıktı, eli duvardaki düğmeyi ararken Hâşim daha evvel davranarak yanındaki abajurlu lâmbayı yakmıştı. Odaya yayılan sarı, kırık ışık donmuş gibi koltuğunda oturan Hâşimi meydana çıkardı. Okçu onun bütün ruh vechelerini belki kendinden iyi bildiği için gene bir buhran arifesinde olduğunu hemen anladı ve işi alayla idare etmek yolunu tutarak:

- Sana üzüleceğin bir haber getirdim; öğleyin karın kütüphaneye uğradı, yolda Seniha ile kocasına tesadüf etmiş. Israrla davet etmişler, bu gece onlarda kalacağını söyledi. Benim de seni götüreceğim gelmişti, onun yerine ben geldim işte..

Hâşim'in heykelleşmiş, gölgesine, karısının gelmiyeceği haberi bile can vermeyince, Bahaeddin onu kendi haline bırakmak luzumunu hissederek yavaşça balkona çıktı." (16)

Atelye, vak'anın anlatıldığı zaman diliminde, Hâşim'in üzerinde çalıştığı, 'Hasat' adlı bir tablo ile değer kazanır. Onun mekândaki huzursuz hali bu tablo ile ilişkili görünmektedir: "Hâşim sabahtan beri çalışmakla dinlemek arasında, kâh pencereye, kâh epeyi müddettir üstünde durduğu (Hasad) isimli tablonun önünde gidip geliyordu." (3)

Köşkteki bir başka çalışma odası da Melek'e aittir. Bilindiği gibi Hâşim, Cemile ve Melek birlikte oturmaktadırlar. Bu birliktelik, Hâşim'in Melek'e gönül alâkası ile bağlanmasına sebep teşkil etmiş; Melek'in odası, ressamın genç kıza duyduğu alâka yüzünden, mekân tablosu içinde ön plana geçmiştir. *Melek'in atelyesi* nin eserdeki varlık sebebi ya da fonksiyonu burada cereyan eden bir vak'a parçası ile ilgili görünmektedir:

Melenkolik yapının getirdiği çarpık düşünce ve davranışlar içinde olan Hâşim, Melek'i Aziz'den kıskanır, hatta genç kıza her halükârda ulaşmak ister; bu gaye ile de bir gün onun odasına girer. Genç kız odasında yoktur. Hâşim'in odadaki davranışları, onun aşkta "cünûn" noktasında vardığını belgeler. İlgili vak'a ile Aşk Budur romanındaki "heykeli atıp parçalama ve şiir defterinin yırtılması" hadiseleri benzerlik gösterir. Gerçekte Sâmiha Ayverdi'nin romanları bir bütünün parçaları olarak düşünülürse, parçalardaki motif, vak'a, karakter tekrarları, bütün içinde gizli bir armoni oluşturur. Melek'in odasında olanlar, yazar anlatıcı tarafından dikkatlere sunulurken, Hâşim'in de Melek'e olan aşkının derecesi öğrenilir.

Eserde Melek'in odası, vak'anın akışını etkileyen iki tablo sebebiyle değer kazanır. Bunlar Hâşim'in üzerinde çalıştığı tablo ile eski bir tablodur; bu tablolar bize Batmayan Gün romandaki İrfan Paşa'nın odasını düşündürür.

Gerek Melek"in gerek ise, Haşim'in resim atelyeleri pozisyonundaki çalışma odaları, sahiplerinin san'atlarını icra ettikleri yer olma fonksiyonlarını da yüklenmişlerdir.

Hâşim açısından köşk, Melek ile bir değer kazanmaktadır. Ressamın mizacından ve karısı ile olan ilişkilerinden kaynaklanan köşkün haşin havası Melek'in varlığı ile yumuşamıştır. Ne var ki, romanın bitiminde Melek, bir başka köşke, Ali Feyyaz'ın köşküne, gidecektir.

B- RUHİYAT PROFESÖRÜ ALİ FEYYAZ'IN KÖŞKÜ

Eserin sonundaki Melek-Feyyaz evliliğinin başlangıç halkasını oluşturan alâkanın orijini olan mekân, Ruhiyat Prof. Ali Feyyaz'ın köşküdür. Romanın mekân tablosunda köşkün tanıtımı ile ilgili bilgilere rastlanmaz. Ancak, Melek bu köşke gelişinin hatırasını atelyesindeki ilk tablodan birine resmetmiştir: "Bu bir araba içinde genç bir adamla bir çocuk resmi idi. Yüzünün yarısı gencin göğsüne kapanmış olan çocuk, bütün hatları ve manası bir azamet ifade eden genç adamın tek kolu ve içine büzülmüştü. Bu kumral bukleli kız, Melekti ve çocuk ruhunda umulmaz bir teslimiyetkle sokulduğu adam da Feyyaz'dı. Anası öldüğü gece küçük Meleği bağrına basarak getiren Feyyaz." (168)

Önceleri bu köşkte, Hâşim-Cemile çifti ve küçük oğulları birlikte yaşamışlardır. Daha sonra onların arasına yetim ve öksüz Melek de katılmıştır. Vak'a zamanından on dört yıl evvel Cemile'nin Hâşim'e kaçışı, Ali Feyyaz'ı köşkle baş başa bırakmıştır. Vak'anın çözülüşünde ise Ali Feyyaz, köşkünü Melek ile paylaşmıştır. Demek oluyor ki, bu evde önceleri bir denge vardır; Fakat Cemile'nin Hâşim'e kaçışı ile ilgili denge bozulur ve ortaya bir dengesizlik durumu çıkar. Feyyaz'ın Melek ile izdivacı yeni bir dengenin kurulmasına zemin hazırlar. Sonuçta Ali Feyyaz'ın köşkü: Denge-dengesizlik-denge durumlarını yaşar. Böylece, bu mekân Melek'le değer kazanmış olurken Hâşim'in köşkü de değer kaybına uğrar.

C- İLYAS BEY YALISI

Bu yalının öteki mekânlar arasında gösterişli bir yeri vardır: Seniha'nın çocukluk ve gençlik yılları İlyas Bey Yalısı'nda geçmiştir; o, Haşim'e derin bir aşkla bu yalıda bağlanmış ve Hâşim'in Cemile ile evliliği üzerine, yine burada hayal sükutuna uğramış; bu sebeple de kendi mizacına ters düşen Siret ile evlenmiştir. Seniha'nın Babası İlyas Bey'in ölümünden sonra, eski şaşasını kaybeden yalının sönük hali, romana hüzünle girer. Yazar'ın İstanbul Geceleri'nde, Boğaziçi'ni kucaklayan sevgi ve hayranlık dolu bakışları ile, yalının anlatımında da karşılaşılır: "Boğaziçi yalılarının eskiden ne kadar zevkli bir mimarî tarzı vardı. Ekserisi bir veya iki katı geçmiyen geniş düz bol ışıklı binalar, adeta uzayıp giden sahille yarış etmek ister gibi bir baştan bir başa serilmiş, uzanmışlardı. Bunlar gökyüzüne kafa tutar gibi sivrilen binaların yanında, gürur sahiplerini tevazularile mağlub ve mahcub eden kimselerin mutlak zaferine maliktirler.

Anadoluhisarı ile Kandilli arasında aynı karakteri temsil eden bu binaların son örneklerinden bilhassa bir tanesi, yıllardanberi Boğaza, bir sevgiliye bakar gibi hayran hayran bakıp durur. Ne sular onu görmekten ne de o bu diyarın şiirine hayranlıklarını söylemekten bıkmıştı. ....

İşte bunlardan biri olan İlyas Bey yalısı, yalnız Anadoluhisarının değil, belki de Boğazın, içinde en keskin zevk hatıraları taşıyanlarından biridir. Fakat o da dilsizdir, o da diğerleri gibi ne dışından bakana ne de içini gezene bir tek sırrını söylemez.

İlyas beyin sağlığında bu yalı her yaz mevsimi tekmil Boğazı bir mıknatıs gibi kendi cazibesi etrafında toplayacak surette hususî ve ölçüsüz bir zevk ve eğlence mihrakı idi. ...

Halbu ki şimdi ...

"Evet şimdi bu yalı ancak senenin on beş yirmi günü canlanıyor." (44-45)

Yukarıdaki ifadelerde de görüldüğü gibi, İlyas Bey yalısı Boğaziçi yalılarının bir simgesi olarak seçilmiş gibidir. Yalı ile, yeni sahibi Siret'in uyuşmadığı gözlemlenmektedir: "Çünkü İlyas beyin damadı Boğazı sevmez, yaz ayları için klübü, oteli olan şahsiyetsiz ve türeme semtleri tercih eder. Daha doğrusu tatil zamanlarını, eğlencesi bol memleketlerde bilhassa su şehirlerinde geçirir. Çünkü onun için tarih ve an'ane kokusu olan her şey, insanı iki temel çivisi gibi olduğu yerde mıhlar ve hareketine, serbestisine mani olur: (45-46) Siret'in bu mekânla uyuşmamasının asıl sebebi psikolojiktir: "Babasının ölümünden sonra yalısında yapayalnız yaşıyan İlyas beyin kızı ile evlenip, uzun sefalet senelerini içinde geçirdiği bekâr odasından buraya damat olarak gelişinin, o intikal devresinin aksülâmeli içinde, bu binaya karşı sinsi bir hınç ve hased bırakmıştır. Ne yapsa bu çatının yoksul günlerini ihbar eden tehdid ve istihzasından kurtulamaz." (46). Yalının kısa bir süre barındırdığı sakinleri ise şöyle anlatılır: "Ne yazak ki kocası ve bir ana kadar sevdiği ihtiyar dadısı ve birkaç hizmetkârı ile beraber, senenin en çok bir ayını geçirdikleri yalı altı yedi nüfusu aşmıyan bu ailenin varlığını görmesi ile kaybetmesi bir olur. Onlar gelince bir kaç odanın ve salonun perdeleri açılır, binanın diğer kısımları ise protez bir uzuv gibi cansız ve muattal durur." (44-46) Yalının en çarpıcı en güzel odası: "Binanın tam ortasında gelen birinci kattaki şahnişinli salondur."(150) Eserin bitimine doğru roman kahramanları bu salonda birlikte olurlar; Haşim ile Cem ile arasındaki çatışma burada söze dönüşür; Hâşim, Melek'e olan aşkının bir defa daha, burada muhasebesini yapar; Cemile-Aziz diyalogu burada gerçekleşirken, Aziz bu diyalogda kendini gizlemek isterken, Cemile, eşiyle arasındaki çatışmayı, ona hissettirmeye çalışır.

Ç- OKÇU'NUN EVİ

Hâşim'in ve Ali Feyyaz'ın müşterek dostları Okçu Bahaeddin'in evi ile bir üçgen oluşturan iki köşk ve yalı arasında bir zıtlık vardır. Okçu'nun evi, romanın mekân tablosunda üçüncü derecede bir ağırlığa sahiptir. Vak'anın akışı içinde fazlaca bir yer işgâl etmez; yalnızca Aziz ile Melek Okçu'yu görmek için ekseri kütüphaneye ya da onun evine giderler. Burası köşklere kıyasla basit, sade, gösterişsiz, bakımsız, mütevazı bir evdir; sahibiyle benzeşir. Okuyucuyu bu evi genelde Aziz'in bakış açısından tanır: "Aziz, ihtiyar dostunun her köşesini ayrı ayrı bildiği odasına tecessüssüz, dalgın dalgın bakıyordu. Bir tarafta yüzlerce kitabı, karmakarışık içine almış bir dolap, bir tarafta her çeşit eşyayı üstünde toplamış geniş, tozlu bir masa, perdeleri yırtılmış, sarkmış pencereler ve bu pencerelerin önüne konmuş boydanboya bir sedir. Sonra duvarlarda, dolaplarda, masanın üstünde oklar, oklar... Odanın en mebzul eşyası, bu kaddi bükülmüş sanat eserleri..." (91) fizikî yönü ve muhtevası ile bu şekilde tanıtılan Okçu'nun evi; tıpkı Gerçek Çelebi'nin, İrfan Paşa'nın ve Hâşim'in çalışma odaları gibi sahibinin uzlet, huzur ve murakabe köşesi olarak romanda yer alır. "Gerçi Bahaeddin son senelerde artık sanatını bırakmıştır; fakat azad edildikleri halde kapılarını terketmeyen köleler gibi, onlar da ihtiyar efendilerini bırakmazlar ve Okçu, evine geldiği zaman, eserlerinin arasında sakin ve rahat dakikalarını yaşar. Aziz, ihtiyar dostunun karmakarışık evinden, daha doğrusu bu evin karmaşık manzarasından, pek hoşlanmaz ve mevsim yazsa daima bağçeye çıkar." (91) Romanın açık mekân tablosunda, Hâşim'in köşkünün bahçesi gibi bu küçücük mütevazı bahçe de, okuyucuya estetik mekân fikri verir. Romantik bir tavırla tasviri yapılan bahçe, Okçu'nun misafiri olduğu günler de ayrı bir mana kazanır: "Aziz, bir yaz akşamı, günün geceye yaklaşan şu saatinde bu bağçenin ne demek olduğunu çok iyi bilir. Etrafını saran hanımelleri, akşamları, mor salkımlar Okçu'nun bir arkadaş bağlılığı ile sadakat gösterdiği bütün çiçekler, sanki konuşmaktan utanan mahcup birer aşinadır. Aziz burada bir çok akşamlar geçirmiştir. Güneşin, ıde ağacının son yapraklarına sürtünerek çekilişi ve tahta perde ile bölünmüş komşu bağçelerden gelen tufeyli sesler, hattâ belki de genç adamı, buradan uzak olduğu zamanlarda bile, ılık bir tahattürle zaman zaman oyalar. Hele o su serpintisi gibi okşayan kıvrak kadın gülüşleri bir başka dünyadan çarpan dalgalar gibidir. Sonra belki bir çardak altında, bir ağaç dibinde başlıyan akşam yemeği hazırlıkları, bakır sininin sahan ve kaşıkların madenî gürültüleri, genç bir dudağın yarısını ezip çiğnediği bir şarkı nakaratı, nihayet kalın ve yorgun bir erkek sesi ve

günün son ışıklarından istifâde ederek bağçede yenen az neşeli bir yemek sahnesi." (91-92) Okçu evinde yalnız oturur; bir çamaşır sepeti içindeki kedi yavruları hem Okçu'nun yalnızlığını giderir hem de evi süslerler. Aynı ev, bir defa da yazar anlatıcının bakış açısından takdim edilir:

"Şimdi Bahaeddin çoktan altmışını geçmiş bir adamdır. Gene karmaşık tozlu bir evi, bilhassa bütün duvarları asırlara intikal edecek oklar ve kitaplarla dolu bir odası vardır." (20)

Son senelerde gözlerinin zayıf düşmesi yüzünden ince işleri hemen hemen terketmiş gibi görünen Okçu, Hâşim'in aracılığı ile Beyazıt kütüphanesine memur olmuştur. O: "okuma fırsatını kaçırmamasına rağmen, gene de, "Derya benim katremdir, aşk oldu seyran bana" diyen Niyazi gibi; raf raf yığın yığın kitaplar için, bunlar benim hararetime karşı bir yudum su diyip geçer." (20)

D- BEYAZIT KÜTÜPHANESİ

Okçu'nun çalıştığı Beyazıt kütüphanesi, muhtevası ile birlikte anlatılır. Kütüphane kendine has dekoru ile romanda yer alır. Okuyucu Meczup Türlü'yü bu yer vasıtası ile tanır. Aziz'in Melek'e olan aşkının billurlaşmasında kütüphane, bir değer ifâde eder. Okçu'nun kitaplarla dolu odası ile Beyazıt Kütüphanesi esere fikrî bir derinlik kazandırır.

E- YEHİCAMİ

Aziz açısından değeri olan bir başka mekânda esere dinî bir derinlik kazandıran Yenicami'dir. Aziz, İstanbul'un hemen her yerini Melek ile gezip dolaşmıştır. Tezatlar psikosu içinde olan genç adam, bir gün genç kızdan kaçmak ister. (Bir gün Yunus'a bir bardak su verirler: "-Bunu insan ayağının basmadığı yere dök derler; o da başını kaldırıp suyu içer.) Aziz Melek'in ayak basmadığı bir yer arar, ayakları onu Yenicami'ye götürür. Bu yer Aziz için bir sığınak olur, genç adam, burada kendi kendisiyle başbaşa kalma imkânı bulur, böylece hislerini tahlile fırsat yakalar.

Romanın mekân tablosunda Yenicami ile ilgili pasaj, yazar anlatıcının dikkatlerinden takdim edilirken; tespit, tahlil ve izlenimler Aziz'in bakış açısından verilir.

Mimar Aziz'i camiye ulaştıran yol ve genç adamın bu yoldan camiye gidişi, gösterme yöntemi ile anlatılır: "... Aziz karar sahiplerinin sûkûnu ile birden canlandı ve Beyazıd

meydanını geçip Süleymaniye'ye doğru bir hayli yol almış olduğu halde süratle geri dönerek kalabalık yollardan tenha sokaklardan geçerek yürüdü. Mercan yokuşunu bir solukta indi ve doğruca Yenicamiye girdi." (84)

Bu pasajın devamında, Aziz'in bir başka camii değil de Yenicamii seçiş sebebi şu cümlelerle açıklanır: "Ayaklarının tahsisen buraya doğru sürüklenmesinde biraz da sanat zevkinin ibramkâr tahriki vardı. Bu âbidenin dışı kadar içinde de devrinin olgun ve işlenmiş zevkinden kabaran dalgalarla istilâ olunmamak için çok kısırlaşmış bir his cümlesi lâzımdı." (84) Görülüyor ki, Yenicami, genç mimarın estetik zevkini tatmin ettiği için, onu cezbetmiştir.

Öte yandan Yazar, Mimar Aziz'i mekânla birlikte tablolaştırarak dikkatlere sunar: "Aziz gitti, o birbirinin zevkini, haşmetini tamamlayan sütunlardan birinin yanına oturdu. Güneşi kızgın bir günün sıcağından sonra bu kubbenin elvan gölgesindeki serinlik, içine kadar yayıldı. O zavallı iç ki bugün ne kadar yorgun ve mecalsizdi."(84)

Bu arada cami, ibadet anındaki tabiî haliyle tasvir edilir: "Bir zaman, afyon almış bir hasta gibi uyuşuk, gevşek idrâkine çöken yorgunluğun baskısı altında dinlendi ve camiin o birbirine kaynamış uğultusunu dinledi. Sanki bu sesler kubbeden, sütunlardan, kendi kendine akan yekpare bir şelâle idi. Aziz bu kendikendine sızar gibi dökülen sesleri bir zaman bahtiyar, dinledi. Etrafında gidip gelenler kendisile alâkadar olmuyorlardı. Onlar dünyada Allah'tan başka bir şey yokmuş gibi nasıl da herşeyden boşalmış tefrika ve kesretten uzaklaşmış görünüyorlardı." (84)

Bu dinî mekânın manzarası ile birlikte verildiğini gösteren yukarıdaki ifâdelerden sonra, mekânın Aziz üzerindeki etkisi anlatılır. Bu etki ise, mahallin, onu birtakım felsefî düşüncelere götürmesi ve Hocası Ali Feyyaz'ı çağrıştırması olarak tespit edilebilir: "Onlar dünyada Allahtan başka birşey yokmuş gibi nasıl da herşeyden boşalmış tefrika ve kasretten uzaklaşmış görünüyorlardı. Kimbilir belki de dünya ve taallûkleri, mahiyetini olduğu gibi görenler için bir hiçti. Belki Ali Feyyaz'ın dediği gibi, dünyada ilk işimiz, eşyayı kendi mahiyeti üzere görmek ve tanımaktı. Fakat ne çare ki bu herkese müyesser oluyordu işte." (84)

Cemaatin arasına, onlardan farklı bir gaye ile katılmış olan Aziz'in bu mahaldeki psikolojisi de şöyle verilir: "Bir zaman geldi ki Aziz, etrafının sesleri, hareketleri ve sözleri üstünde durabildi. Bu tefrik ve dikkat hissi, camiin tek ve yekpare soluğunu bölüm bölük etti, ve ancak o zaman, namaz kılanlardan, vaaz dinliyen, mukabele okuyanlardan mühim bir

kemiyet görebildi. Yüzlerce hançere, yüzlerce göz, yüzlerce kulak, tek manayı türlü şekillerde türlü kalıplarda söylüyor dinliyordu." (84-85) bu noktada okuyucu, genç adamın vâizler hakkındaki fikirlerini de öğrenir: "Aziz hem düşünüyor hem de halıların üstünde ses çıkarmadan yürüyen ayaklarının hareketlerini takip ediyordu. Bir zaman avare avare dolaştı. Seslerin füsunile bir hayli kalabalık avlamış hafızlar vardı. Bunları ayak üstünde az az dinledi ve nihayet kalabalık bir vaaz halkasının önünde durdu.

Aziz bu hitabelerin ibtidailiği hakkındaki umumî kanata iştirâk eder, onların mahiyetini bilmek için tecessüs de duymazdı. Zira hemen devrin fikir inkılâblarına bigâne kalarak olduğu yerde sayan bu eskimiş konferans örneklerile alâkalanan tek fikir adamına tesadüf etmemişti." (85) Pasajda da görüldüğü gibi, Aziz, vaaz ve vâizler hakkında ön yargılı bir tavır içerisindedir. "Fakat, oymalı ceviz kürsünün içinde, kudret ve kuvveti uyanık ve keskin bakışlarda gizlenmiş bir adamın hiç te tahmin etmediği bir seviyeden konu(şması)" (85) genç mimarı olumlu yönde etkiler; onu konuşmacıyı yakından incelemeye sevk eder. Vâizin ruhî ve fizikî portresi, kısa, fakat çarpıcı çizgilerle anlatılır." Lâkin Azizi onun hitabesinden ziyade, yüzündeki irade ve azim çizgileri alâkalandırdı. Kuvvetli çene ile biten bir keskin ve biraz da sert yüzdeki sebat ve kararı takviye eden âmil, tek kaşının ötekisinden daha yüksek, daha mukavves oluşu idi.

Azizin bu yüzden kopup vâizin temiz kıyafetinde ve parmağındaki koyu mavi yüzükte kısa bir seyran yapan bakışları tekrar aynı istifhamlı çehrede durduğu zaman, bu simanın, aşinası olduğu bir çehreyi hatırlattığına karar vermiş bulunuyordu." (85-86)

Neticede Aziz, vâiz ile hocası Prof. Ali Feyyaz arasında bir benzerlik yakalar. Böylece genç adamı vâize yaklaştıran sebep aydınlanmış olur; bu durumda, mekânla ilgili pasajın, romandaki bir şahsın, Ali Feyyaz'ın ruhî ve fizikî portresini verme yönünde kullanıldığı görülmektedir: "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 kabiliyetini, irade ve cevherinin bir gölgesi, bir esintisi buna da bu adama da vurmuştu. Bu kaşlardaki iki ayrı ifâdeye mukabil, Feyyaz'ın çehresi de alnını ortasından aşağı doğru çekildiği farzolunun mevhum çizgi ile ayrı ayrı mütalâa edilecek olursa, düz ve muntazam inen burun hattı, birbirine benzemiyen iki münteha daireceğin çizgilerini çekerek bitirdi. Bir tarafın mazlûm, uysal muti ve yatkın kimselerdeki ifadesine mukabil, öteki taraf, üç münkesir hattın birleşmesinden hasıl olan şeci, kararı seri, ateşin bir iradeyi belirtirdi? Ve hakikaten Ali Feyyaz bu zıd vasıfları kendinde toplamış bir insandı." (86)

Yenicami vasıtası ile Aziz'in hayatında değer ifâde eden kişilerin adları da öğrenilir: "Aziz, okuyup okuyup anlamadığı, yahut her okuyuşunda bir başka türlü anladığı Feyyaz'ı, hemen Meleğe yakın bir hayranlıkla sever ve bu hayranlıktan aldığı hızla, "herkes kendi zannında dostum oldu; beni anladı zannetti; fakat içimden esrarımı sormadı." diyen Mevlâna gibi bu esrarlı iradeyi, kendi zannının dışına çıkmış bir bilgi ile öğrenmiye savaşırdı." (86)

Hocası ile vâiz arasındaki benzerliğin cazibesine kapılan genç mimar gönüllü olarak, dinleyici kalabalığının arasına oturur; vaazı sonuna kadar huşu ile dinler. Böylece camiinin sükûnete, huzura kavuşturma fonksiyonu, Aziz vasıtasıyla gösterilmiş olur.

Melek'i unutmak için camiye giren genç mimar, Melek ile dolu olarak camiden çıkar.

Yenicami'nin, eserdeki fonksiyonunu ve değerini iki noktada toplayabiliriz: Önce okuyucu, bu mekân vasıtasıyla genç adamın hayatında hocası Ali Feyyaz'ın, en az sevdiği kız kadar önemli bir yeri olduğuna dair bir fikir edinir.

İkinci nokta ise, Aziz'in vâizden aktardığı notlarla ilgilidir. Bu notlar bize Son Menzil romanının derin yapısını, yani kavram ya da anlam yönünü verir. Bu yön de, eserde anlatılanların arka planında, dinî bir gayenin var olduğudur. Romanın tertibine yerleştirilen montajlar içerisinde, en geniş kapsamlı olanı, Mimar Aziz'in bu cami vâizinden tespit ettiği notlardır. Aziz, bu notları, Okçu için tuttuğunu söyleyerek, ona okur. Notların muhtevasını: "Vabûd rabbike hattâ"* (94) ayeti oluşturmaktadır. Bu notlar vasıtası ile de Okçu'nun, insan kavramı ile ilgili düşünceleri verilir.

Vak'anın sahnesi, aynı zamanda kişiler arası ilişkiler ağının örüldüğü İlyas Bey Yalısı ve köşkler eserin mekân tablosunda ön planda yer almakla beraber, bizce romanın asıl mekânı Yenicami'dir. Çünkü, Son Menzil romanının fikrî yönü, bu yer vasıtası ile açıklık kazanır.

---

* "Tanrıya, yakîni bulıncaya kadar ibadet et. Yani güneş doğunca ışığını söndür; çünkü yakin hasıl olunca yani insan aslî hüviyetini bulunca, kendine aşk güneşi kaplar, ki o vakit mevhum olan varlığı gidip, ibadetli talîdî olmaktan kurtulur ve kime tapığını bilir, kendi ne aşk olmuş olur. O zaman ışığın, yanmakta devam etse bile, güneşin nuru içinde, varlığı yokluk hükmüne girmiş demektir. Güneş doğduğu vakit yıldızların mevcudiyeti gibi". Son Menzil, S.94-95.

F- HATIRA MEKANLAR

Hâşim, Seniha, Melek ve Okçu'nun birlikte yaptıkları gezinti sebebiyle *Acıbadem'deki çifte köşk*ler, bir hâtıra mahalli olarak romanın itibarî dünyasına girerler. Gezinti esnasında bu yer Hâşim ile Seniha'yı geçmişe götürür: İkili, çocukluklarını yeniden yaşar, bir anda olsa, mutluluk kırıntılarını tadarlar: "Bak Seniha gülibrişim ağacı ne kadar büyümüş..ama senin erik toplarken düştüğün ağacı göremiyorum, belki de kurumuştur.

Sükût.

- Bak, bak Seniha amcamın odasının penceresi açıldı, bir genç kız bize bakıyor.

Yavaş yavaş yürüyor ve bahçenin batı yüzüne geçiyorlar. Şimdi penceresinden birbirlerine şeker, çikolata attıkları karşılıklı yatak odalarını daha iyi görüyorlar. Hâşim hovarda amcası İlyas beyin kızına Şöhret Dadıya yakın bir şevkat göstermiş olan tek akrabası idi. ...

- Okça, bak senin babamla altında oturup konuştuğunuz çam ne kadar sararmış..." (115)

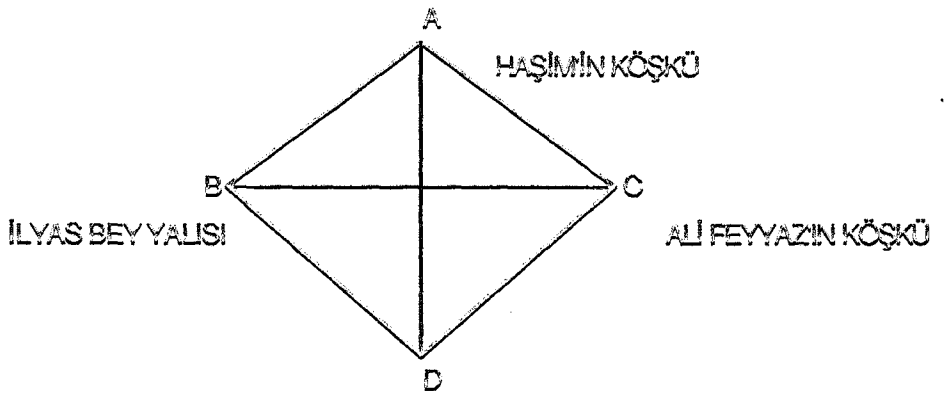
Böylece, *Küçükçamlıca* ve *Acıbadem*, geçmişteki neşe ve mutluluk dolu günlerin yaşandığı aydınlık bir mekân şeklinde Seniha, Hâşim ve Okçu'nun hatıralarında yer alır.

G- SÖZÜ EDİLEN MEKANLAR

Seniha, Melek'in Ali Feyyaz ile evlenmesi üzerine Hâşim için hayalî bir seyahat tasarlarken, *Asya, İran, Hindistan* ...yalnızca isim olarak romanın sözü edilen yerler tablosuna çizilir. Aziz'in, vak'a akışı içinde, birkaç defa gidep geldiği bir başka sözü edilen mekân da *İzmir*'tir.

Sonuçta, denilebilir ki, romanda mekânlara yer verilmesinin gayesi, dış dünyayı tasvir etmek, tanıtmaktan çok, onların olaylara sahne olarak seçilmeleridir. Eserde kapalı ve dar mekânlara öncelik tanınması, kişiler arası ilişkilerin yoğunlaşmasına sebep teşkil eder. İlgili mekânlar, romanın pek kalabalık olmayan mekân tablosunda dekoratif öğeler olarak yer alırlar.

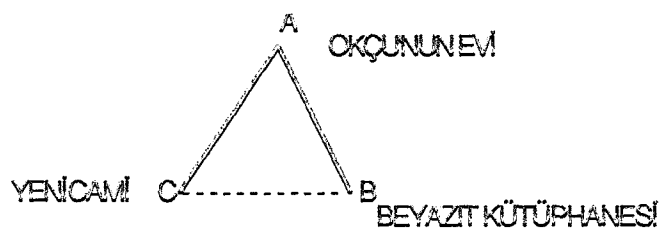
1. Gruptaki Mekânlar



AB ⟶ Akrabalık ve sevgi
BD ⟶ Aynı şahıslara ait olma
AD ⟶ Akrabalık ve sevgi
DC ⟶ Dostluk
BC ⟶ Dostluk
AC ⟶ Sevgi ve nefret

Şema I

2. Gruptaki Mekânlar



AC ⟶ Manevî değerler
AB ⟶ Görev ilgisi
CB ⟶ Dolaylı bir ilgi

Şema II

VI.9. OLAY ÖRGÜSÜ

Son Menzil romanının olay örgüsünü, ilk planda "on dört yıl" öncesi tezahür eden hadiseler şekillendirmektedir. Geriye dönüş ve özetleme teknikleri ile verilen bu hadiseler, eserin genel terkibi içinde "çekirdek safha" karakteri taşımaktadır. On dört yıl içinde olan ve sonrası cereyan eden hadiselerin çıkış noktası da bu birinci safhadır.

"Hâşim, Aziz ve Feyyaz'ın, Melek'e aynı zamanda aşık olmaları" diye adlandırabileceğimiz ana vak'ayı bütünleyen hadise parçalarını "on dört sene" kaydını esas alarak tespit edecek olursak, aşağıdaki sıralama ortaya çıkar:

I. Hâşim-Cemile izdivacından önceki hadiseler ve durumlar -ki bunlar on dört yıl öncesi cereyan etmişlerdir- Hâşim-Melek ilişkisine ortam hazırlamıştır. Bunlar içerisinde ana vak'a üzerinde en etkin olanı, zaman ve mantık açısından kavram alanının sonunda yer almaktadır. Şöyle ki:

1. Şöhret'in İlyas Bey Yalısı'na satın alınışı;
2. İlyas Bey'in ve eşinin ölümleriyle; Seniha'nın Şöhret Dadı'nın himayesine kalışı;
3. Hâşim ile Seniha'nın akrabalık ilişkisi sebebiyle birlikte büyümeleri;
4. Okçu'nun kimliğinin şekillenmesi;
5. Cemil'in Feyyaz ile altı yıl süren evliliği;
6. Ana-babasını kaybeden Melek'in Feyyaz-Cemile çiftinin himayesine alınışı.

II. On dört yıl içerisinde cereyan eden hadiseler ve durumlar: Bunlar Hâşim-Melek ilişkisinin oluştuğu ortamı aksettirmektedir:

1. Hâşim-Cemile izdivacı;
2. Seniha-Siret izdivacı;
3. Cemile'nin üç yaşındaki oğlunun ölümü;
4. Okçu'nun hastalığı ve Beyazıt Kütüphanesi'ne memur oluşu.

III. On dört yıl sonrası cereyan eden hadiseler, doğrudan doğruya ana vak'a ile ilgili görünmekte ve aynı zamanda, ana vak'ayı içerisine almaktır. Öte yandan bu hadiseler vasıtası ile Hâşim ve Seniha'nın aşk durumları, aşkta tavırları ve içinde bulundukları dramatik vaziyet aksettirilmiş olur:

1. Türlü'nün kehanetleri ve esrarengiz ölümü;
2. Hâşim'in, Melek'in çalışma odasına girip, Aziz'in portresini parçalaması ve odadan çıkarken Aziz ile karşılaşması;

3. Hâşim-Seniha diyalogunda, Seniha'nın Hâşim'e, Hâşim'in de Melek'e olan aşklarını itirafları;

4. Seniha'nın, Melek'in evliliğini kurtarmak için, Cemile'ye kendisinin Hâşim'in metresi olduğunu söylemesi;

5. Melek-Feyyaz izdivacı -ki bu metin halkası ile roman sona erer-

Yukarıdaki sıraladığımız arka arkaya gelen metin halkaları, romana bir bütünlük kazandırmıştır. Nitekim eserin de tek bölüm olarak tertip edildiği dikkat çekmektedir.

Son Menzil romanında girift bir ilişkiler ağı söz konusudur. Eserin olay örgüsünün şemasını tayin eden asıl saik, aşk ilişkisi olmaktadır. Ne var ki, bu aşk ilişkisi bir zaruret olarak doğmaktadır. Böylece Yazar, aşk ilişkisinin seyri içinde savunduğu fikri ve tezi gündeme getirir.

Eserin olay örgüsü içinde, "ikili ilişki" vardır. Çatışma ve ihtilaflar bu ilişkiler etrafında tezahür eder. Bunları sıralayacak olursak, şöyle bir düzenleme ile karşılaşırız:

Feyyaz-Cemile ilişkisi ; Başlangıçta evlilik, sonra da ayrılma ile şekillenir. Yani, ikili arasında önce evliliğe dayanan bir denge vardır, sonra bu denge, Cemile'nin, himayesindeki akraba çocuğu Melek'i de yanına alarak Haşim'e kaçışı ile bozulur.

Feyyaz-Melek ilişkisi ; karşılıkla aşk ilişkisidir; evlilikle noktalanır; Feyyaz açısından bozulan denge, ayrı bir evlilikle yeniden kurulmuştur. Başlangıçta, Feyyaz'ın Melek'in yanındaki pozisyonu "enişte" oluşudur.

Hâşim-Cemile ilişkisi ; gayri meşru bir ilişki olarak başlamış, sonra evlilikle sonuçlanmış; fakat kopuk ve samimiyetten uzak bir ilişki olarak sürdürülmüştür.

Hâşim-Melek ilişkisi ; Hâşim açısından karasevda derecesinde bir aşk durumunu yansıtır: "Hâşim Melek'e muhtaçtır; zira o daha ilk seneler fecî bir aksülâmelle karısından koptuğu zaman, karşısında kendisini tutan küçücük istinadgâh Melek olmuştu." (12) Ayrıca "Hâşim onu, kendisine damarlarındaki kandan da yakın görmektedir." (12)

Hâşim-Seniha ilişkisi ; Hâşim açısından akrabalık, Seniha açısından ise, aşk mahiyetindedir. Seniha Hâşim'in vazgeçemediği arkadaştır. Ne var ki bu yakın akraba kızının kendisine olan aşkını o, yıllar yılı farkedememiştir.

Seniha-Siret ilişkisi ; evliliğe dayanır. Seniha, Hâşim'in Cemile ile evlenmesi üzerine, o da Siret ile evlenmiştir. Çatışmalı, kopuk bir ilişkidir.

*Melek-Aziz ilişkisi*nin mahiyeti, Melek açısından arkadaşlık, Aziz açısından ise aşktır.

Romanda asıl olan, Hâşim-Melek ilişkisidir; diğerlerinin bir kısmı ilgili ilişkiye zemin

hazırlarken, bir kısmı da bu ilişkinin dramatik bir vaziyet almasına hizmet etmişlerdir.

Kadın-erkek ilişkilerinin nüanslarını aksettiren yukarıda adlarını sıraladıklarımızdan farklı bir başka ilişkiden de söz edilebilir: Bu, gâibten haberler veren Meczup Türlü'yle Allah ilişkisidir; vak'ayla pek bağlantılı görünmemesine rağmen, Yazar'ın eserlerindeki genel havaya uygun düşmektedir. Mahiyeti de ancak tasavvufî açıdan yorumlanabilir.

Yeniden Hâşim-Melek ilişkisine dönecek olursak diyebiliriz ki, bu ilişkinin gündeme gelmesinde Hâşim-Cemile birlikteliğinin payı vardır. Çünkü Melek-Cemile'nin Hâşim'le izdivacı sırasında, mirasından faydalanabilmek için yanında getirdiği bir akraba çocuğudur. Ve bu duruma göre, Hâşim'in Melek'in yanındaki pozisyonu, Feyyaz gibi "enişte"dir. Öte yandan, daha romanın başlangıcında Hâşim'in melankolik, sıkıntılı hali, karı-koca ilişkisinin sıhhatli bir seyir takip etmediğini gösterir. Netice de Hâşim'in, çevresinde büyüyüp genç kız olan Melek'e aşk alâkası ile bağlanması meseleye açıklık getirir. Zaten Hâşim, romanın eksen kahramanı mertebesindedir. Romanın olay örgüsünün gerilimli bir vaziyet kazanmasında Hâşim'in Melek'e âşık olmasının payı büyüktür. Ancak, Hâşim'in Melek'e meyletmesinde, mizacının yanı sıra, eşinin karakteri de etkin olmuştur.

Aziz ile Hâşim, Melek'e giderek bağlanırlarken, perde arkasında gizli bir aşk filizlenir, serpilir; ve romanın bitimine doğru gün ışığına çıkar. Bilindiği gibi romanda asıl vak'anın geçmişteki en uç noktası, iki evlilik hadisesi ile başlar (Hâşim-Cemile ve Seniha-Siret evlilikleri) ve eser, bir başka evlilikle biter. Başlangıçta Hâşim, Feyyaz'ın karısını, bitişte de Feyyaz, Hâşim'in sevdiği kızı elinden alır. Böylece taraflar arasında denkleşen bir intikam eylemi gerçekleştirilmiş olur. Romanda Feyyaz-Melek evliliği ile biter.

VI.10. ŞAHIS KADROSU

Son Menzil romanının şahıs kadrosu da mekân tablosu gibi sade bir yapıya sahiptir. İlgili şahıslar, genelde intellectual kesimden seçilmiş, ikinci ve üçüncü derecedeki şahıslar ile dekoratif unsur olanları bile titizlikle işlenmişlerdir: Aynı zamanda akademi hocası olan Hâşim ve Melek, ressam; Ali Feyyaz, Ruhiyat Profesörü; Aziz, mimar; Sabri Baytar; Seniha ve Siret, tiyatro san'atçısı; Okçu Bahaeddin, kütüphane memurudur.

Eser psikolojik bir yapıda olduğu için, her şahsın iç dramı ve bu dramı dışa vuran davranış, konuşma ve bakışlar ayrıntıları ile gösterilip, anlatılırken; onların çevrelerinden çok kendileri ile mücadeleleri verilir. Bu mücadelelerin trajik bir çizgide olduğu gözlemlenebilir. Olay örgüsünde karşılaşılan problemler sosyal değil, ferdîdir. İç huzurun arayışı içinde olan kişiler, okuyucuya, Ahmed Hamdi Tanpınar'ın Huzur'unu çağrıştırırlar. Kahramanların fizikî portrelerinden çok ruhî portreleri tanıtılır.

Şahıs kategorisi, iki şahsın çevresinde bir merkezileşmeye işaret eder ki, bu durum: Haşim ile birlikte olma; diğeri ise: Feyyaz'ın, Hâşim'in sevdiklerine hissen sahip olması şeklinde tezahür eder. Yazar duygu ve düşünceleri ile Ali Feyyaz'ın yanında yer alır.

RESSAM HAŞİM

Romanın 1. derecedeki kahramanı Ressam Hâşim, "on dört yıl evvel" ki izdivacı ile vak'aya ilk dramatik hamleyi vermiş; böylece çocuk Melek, Hâşim'in aile kadrosuna girmiştir. Ressamın Ali Feyyaz'a karşı duyduğu kin, nefret, mahcubiyet hisleri ile Melek'e olan aşkı, romanda vak'anın iki ana çekirdeğini oluşturmuştur. O, önce Cemile'yi, sonra da Melek'i arzulamış, bu arzu başlangıçta : Hâşim-Cemile; vak'anın akışı içinde de : Hâşim-Melek ilişkisini gündeme getirmiştir. Hâşim'in çevresinde olan üçüncü -Hattâ alâka duyma zamanı bakımından birinci- sırada bulunan bir kadın da kuzeni Seniha'dır.

Roman, Ressam Hâşim'in mizacının çeşitli cepheleri gösterilerek başlatılır; 3-12 nci sahifelerin tamamı Hâşim'e ayrılmıştır. Karmaşık bir ruha sahip olan Ressam, birkaç tipin bileşkesi bir kişilik yapısını aksettirir. Hâşim'i yazar anlatıcı tanıtır:

"Onun neş'eli zamanlarına hemen hemen rast gelmek muhaldir. Zira o, asabi cümlesi ciddî bir düzensizlikle gergin bir melankoliktir." (3-4) bu yüzden de -passionnes- hüzünlü bir tiptir. Kendi ağzından ruhî tahlillere, felsefî ve sosyolojik tenkitlere giriştiği ve bu tarzda

çevresini, özellikle de kendini anlatığı için de, aynı zamanda o, superieur intellectualdir de. "Hâşim ruh kararsızlığından daha doğrusu aradığını, istediğini bilmemekten gelen bir teşevvüşle daim muzdarip" (94) olan sensetivite bir mizaca sahiptir. "Ressam Hâşim için mutedil ve sakin bir hayat mutasavver değildi. Zira hareketlerinde, düşüncelerinde, istek ve hislerinde daima aşırı bir hadde varmış, daima ifrata düşmüştür. Belki bu yüzden çok yüksek bir sanatkâr olmuş, fakat belki gene bu yüzden hiç mesud olamamış; sükûnu, muvazene ve itidalin zevkini hiç tadamamıştır. Bazı bazı kendisini ya lâhutî, yükseklerde ve yahut nasutî bataklıklar, süflîyetlerin beklendiğini düşünürdü. (5) Bu tahlil de o, bir nerveuz -assabiyül-mizaç- dür. Melek'in odasındaki tabloyu parçalama hadisesi, onun mizacının celerique yönünü göstermektedir. Genç kızın kanepenin üstündeki gömleğini koklaması, tarağını fırçasını okşaması da Ressam Hâşim'i bir fetişist olduğunu belgeler. Yazar anlatıcının verilerinden tespit ettiğimiz Hâşim'in bu kabil özelliklerinden sonra onu diğer kahramanlardan ve kendisinin anlatamlarından öğrenmeye çalışacak olursak:

Okçu ile kurduğu diyaloglar sırasında Hâşim kendini anlatır: Bunlardan ilki, cemiyetin onu algılayışına ters düşen ben'iyle ilgili tespit ve yorumlardır : "-Sana bir şey söyliyeceğim Okçu... Geçen gün bir mecliste bazı ileri şahsiyetler konuşuyorlarmış, söz döne dolaşa benim üstüme durmuş. Lâfını bol keseden atmıyan temkinlilerden biri ne dese beğenirsin: "Ressam Hâşim devrin kâmil insanlarındandır, cemiyet onunla iftihar etmeli." Bu söz kulağıma gittiği zaman memnun olacağıma acı acı güldüm. Zira beni benim kemalime inandırmak isteyenlere, beni bana yanlış tersim edenlere içimin derin ve gizli köşlerindeki vehimleri görmiyenlere acıyıp gülmekten başka ne yapabilirdim? Maamafih itiraf edeyim ki bu muhayyel kemal bana bir yandan da zevk verdi; o kadar ki doğruluk kabiliyetimi felce uğratan bir nahvet, bana içimin hakikî tasvirini çizip ortaya atturmadı. Evet bir ressam olan ben, içimin çirkin manzarasını bunu söyliyen adama göstermekten utandım. Ve:

- Yanılıyorsun efendi, ben kâmil değilim, ihtirasları ve zaaflarıyla boğuşan bir zavallıyım diyemedim. "sözlerin devamında Hâşim'in cemiyeti yorumladığı görülür:" Doğru, cemiyet benimle iftihar edebilir, zira fertler bir kimsenin kemaline karar vermek için iç kıymetlerine cevherî yüküne değil, dış tezahürlerine itibar ediyorlar. Ölçüleri yanlış he yapsınlar. .....

Halbuki maalesef cemiyet, benim fazilimden olan her hangi bir yarım insana kâmil sıfatını bağışlamak için çok cömert davranıyor. Maamafih cemiyette göre hüküm vermekte mazur." (22-23) Hâşim kendini, Fransız şairi Villon'a benzeterek, onunla arasındaki farkı da

belirtir: "Ben de onun gibi berbad bir adamım; fazla olarak o katildi hırsızdı, fakat bütün bu fezaheti büyük sanatkâr olmasına mâni olmamıştı. Ben de müteredddidim, bedbinim, asiyim, fakat bütün bu ters vasıflarım şöhretime mani olmuyor." (23-24)

Gerçekte Ressam'a ezâ veren şey: "Bahçenin karanlığında incecik bir kıza kol ve baş hareketleriyle bir şeyler anlatan güzel ve genç bir erkek başı (26) olan Mimar Aziz'in başıdır. Hâşim'Yaşayan Ölü'nün Leylâ'sı gibi kıskançlık duyguları içinde çırpınırken bir ara Aziz'i öldürmeyi bile düşünür. Okuyucu Hâşim'de aşkın : "cünûn", "fünun" ve "sükûn" aşamalarından yalnızca "cünûn" dönemini müşâhade eder. Hâşim'de zamanla karakter değişmesi görülür; bu değişmeye Okçu-Seniha diyalogunda işaret edelir: "Hâşim eskisi gibi artık bizden kaçmıyor, kaçar gibi görünse de emin ol ki bu bir nevi takib, bir nevi tahassür ve iştiyak..

- Onda bu istihaleyi yapan sebebi biliyor musun Okçu?

Bakışlar; onlar bu noktada anlaşmışlardı.

Seniha'nın dudakları, Okçu'nun çoktan beri tahmin edip itiraf etmek istemediği bir şüpheyi yavaşça fısıldadı:

- Belki bir aşk Okçu, belki bir aşk! (176-177)

Hâşim'deki melenkolinin oluş sebebi Seniha'ca yorumlanır: "Hâşim kendini bildiği andan itibaren bu dünyada yaman bir zevksizlik çilesine mahkûm edilmiştir. Fakat kendi farkında değil. Şüphesiz ki o, bu dünya zındanında benden daha ağır bir cezaya çarptırılmış, biliyorum." (175)

Cemile'nin kocasına ait düşüncelerini de, onun Siret ile olan konuşmasından takip ederiz: "Artık varlığı tahammül edilmez hale gelen Haşimden konuşmak istiyorum. Daha doğrusu onun iç portresini çizdikten sonra bana acıdığını görmek istiyorum. Kocam gerçi bir ressamdır, her istediğini çizip dile getiren bir adam. Fakat hemen bütün erkekler gibi kendini tahlil etmemiş, hodbin, kuru, çekimsiz bir adam. Hele son zamanlarda bir akıl hastasından hiç farkı kalmadı. Bilmiyorum onu kim memnun eder, nasıl, ne ile tatmin olur? Hatırlarsın bir zamanlarda deli gibi kendini sanata vermişti. Çalışır çalışır, durmadan, dinlenmeden eser verirdi, ve sonra da yorgun baygın, fırçayı, boyayı elinden atar, başı avuçlarının içinde düşünür, hattâ ağlardı. Tabiî bu dudaklarda, kadın başlarından nakaratlara da tesadüf edilirdi.

Fakat o şimdi tamamen zevksiz, hevesiz, kadınsız bir adam oldu. Artık onun için ben de yokum, hem hiç yok, en fenası kendini cemiyetten çekti; yakında ne kimsenin kapısını çalacak ne de kimse bizim semtimize uğrayacak.

Bir piyes muharriri olsam kocamı şöyle anlatırdım: Kırk beş yaşlarında, yakışıklı, taşkın, hareketli, evinin içine asla neşe ve şetaret getirmiyen divane bir ruh." (99-100) Bu noktada Mimar Aziz, Cemile'nin sözünü keserek Hocası hakkında görüşlerini aktarır: "Eğer hocam işe yaramaz bir alet olmuş olsaydı bu kadar nefis eserleri nasıl ortaya dökebilirdi? O belki cümlei asabiyesi çok gergin bir adamdır, fakat bu tevettüre , bozukluk denilebilir mi? Onun sanatkâr cephesi en mes'ud bir düzenin sahibidir." (100)

Ressam Hâşim'in fizikî portresi şu cümlede çok kısa olarak çizilir: "... bir erkek güzeli olarak anılan Hâşimi bu manevî rütbeyle yükselten asıl sebep, güzelliğinden ziyade bakışlarındaki melankolik, hislerindeki iniş çıkış, sekme ve kararsızlıktır. Fakat dış yüzünü ziynetliyen bu hususiyetler iç hayatını her geçen günle biraz daha tahrib etmekte biraz daha muğlak ve müşteki kılmaktadır." (4)

1. Ressam Hâşim'in Dost Çevresi

Ressam "Hâşim'i vakit vakit pek bunaldığı zamanlar tervih eden şahsiyetleri ve seciyeleri bakımından bir nevi müsekkin tesirile yatıştıran iki dostu vardır" (5) : Seniha ile Okçu Bahaeddin. "Fakat Melek'in kendisine nisbeti sorulacak olsa, Hâşim onu damarlarındaki kandan da yakın göstermek isteyecektir" (12) cümlesinde tespit edildiği gibi Melek de bu dost halkası içinde yer almaktadır. Ayrıca Ressam Hâşim'in üzerinde derin bir alâka ile durduğu Melek'in arkadaşı ve mektebin en müstaid talebesi Aziz de Hâşim'in aile muhiti içindedir. Ne var ki bu iki gencin kendisine tercihen takip ettikleri bir yoldaşları vardır ki, o iç dünyalarının derin, geniş rakipsiz bir hâmisi(dir) Bu hâmi, Hâşim'in muarızı olarak şahıs kadrosu içinde görünür.

SENİHA

Çocuklukları ve gençlikleri birlikte geçen Hâşim'in yeğeni Seniha, onun dert ortağıdır. Hâşim'in Cemile ile evlendiği yıl, Seniha da kafası ve ruhu ile denk olmayan Aktör Siret ile evlenmiş; sonra da kocasını takiben o da sahneye akmıştır. Seniha-Siret ilişkisine açıklık getiren bir diyalogu, aynı zamanda onların karakterlerini aydınlatması bakımından bir değer ifâde ettiği için buraya alıyoruz: "-Karıcığım dün gece seni sahnede seyrederken kocan olduğum için iftihar duydum. Gerçi her zaman için yüksek bir san'atkârsın; fakat dün gece bir harika idin. İyi ki bu piyeste rolüm yoktu da sana bir seyirci gibi doya doya bakabildim.

Fakat Seniha'nın yüzündeki ciddî, hattâ hadid manâ silinmemişti. Hep olduğu yerde, yüzü denize dönük duruyordu. Birden sesinde az tesadüf olunan bir kuruluk ve soğuklukla başını çevirerek:

- Teşekkür ederim lûtufkârsın. dedi.

Siret lûtufkâr ve müsammahakâr olmadığını bilirdi. ...

- Seniha sevgilim, alay etme, dur dinle beni... dedi.

- Rica ederim Siret, aktörlük arzuların kabarmasın, şimdi sahnede değiliz. Hem bak söyliyeyim sana.. Şu her tesadüf eddiğin kadına kullandığın tabiri bir daha bana söyleme. Her kadın senin sevgilindir.

- Rica ederim Seniha...

Şimdi genç kadın sâkin ve mutedildi:

- Asıl benim senden bir ricam var: Ciddî, ailemizin şerefine müteallik bir rica. Bilirsin ki ben seni kıskanmam.

- Çünkü sevmezsin.

- Aksini iddia edemem.

- Halbuki ben seni ne kadar severim.

.....

Filhakika genç kadın Siret hakikaten sevilmesi icab eden bir zevce mevkiinde idi. Güzeldi, zengindi, zeki ve kibardı. Bahusus kocasına temin ettiği şöhret, itibar ve dostlar, sevilmek için başlıca sebeplerdi. Siret evlenmeden evvel, üçüncü derecede roller alan ve bunlarda da muvaffakiyet, göstermiyen bir artistti. Halbuki şimdi aynı muvaffakiyetsizliğe rağmen, Seniha'nın kocası olmasından dolayı içtimaî vaziyeti düzgün, salonuna en kibar sınıfın rağbet eden bir adam olmuştu.

Genç kadın kocasının sun'i mecburiyetinden kuvvet alarak devam etti.

- Söylemek istediğim şu ki, her önüne gelen kadına mütecaviz bir vaziyet takınmak ve kendinde onlara el uzatmak hakkını görmekle bu salonun ismini lekeliyorsun. Çapkınlığına devam et, fakat namuslu kimselerin şereflerile oynama, beni müşkül ve mahcub mevkide bırakıyorsun." (61-62)

Kocasından çok daha başarılı olan Seniha, bir akşam sahnede hergünkünden daha başarılıdır. Kendi ifâdesi ile en başarılı olduğu, sahne de "dua" sahnesidir. Seniha, o anda artist olduğunu unutmuştur. Sahnede cenge giden oğlu için ellerini kaldırıp dua eden kadın rolündedir. O, başarısının sırrını annesine ait olan bir hâtıradan ve onun karakterinden aldığı

bir kıvılcıma bağlar. Genç kadının mesleğindeki bu başarı, annenin, çocuk terbiyesi üzerinde ne derece etkin olduğunu göstermektedir.

Seniha, Cemile-Aziz diyalogunda ise, Aziz'in dikkatlerinden saygıdeğer bir kadın olarak tanıtılır: "-Seniha kimse ile lâübali olmıyan bir kadındır; belki herkesin malıdır; fakat hiç kimseyi kendine mal etmemiştir. "Yaşayan Ölü'de Ekmel Haydar da kendisini benzer bir cümle ile tanımlar, O'nun kıvamlı ve dürüst hayatında bir tek hafif meşreblik yoktur. Ancak yakın dostluğu çevresinde olan biz, bir kaç kişiden ibaretiz Okçu, Melek, ben ve tabiî hocam (Hâşim)." (102) Cemile'nin Seniha'ya bakışının müsbet olmadığı görülür: O'nun için Seniha, "herkesin malı olan sanatkâr bir kadındır ki, onunla lâübâli olmak adettir.

Bu defâ da Seniha'yı Hâşim-Siret diyalogundan takip edecek olursak, genç kadının karakter yapısı ve özgeçmişi ortaya çıkar: "-Bilakis ben Seniha'yı herkesten iyi tanırım, hattâ ona benzemek te isterim. O doğduğu zaman ben sekiz yaşında idim, amcamın köşkü ile bizimki aynı bahçenin içinde idi; eğer bir küçük kız kardeşim olsa idi belki Seniha kadar alâkadar olmaz, ona karşı duyduğum ince hassasiyeti, asıl kardeşime göstermezdim. Amcam zevkinden başka bir şey düşünmiyen bir adamdı; fakat Seniha, babamın kuşkulu dikkati altında müvazeneli, mantıklı kültürlü bir kız olarak büyüdü, yetişti..

- Müsade et de hikâyenin bundan sonrakini ben tamamlayım: Amcasının, yiğeninin ve dadısının ihtimamla yetiştirdiği bu kız, nihayet günün birinde, olgun ve derin duygularından beklenmiyen delice bir arzu izhar etti: Aktör Siretle evlenmek. Buna başta baban ve sen olmak üzere bütün aile itiraz ettiniz....." (188)

İlgili tespitte görüldüğü gibi Seniha'yı dadısı Şöhret büyütmüştür.

Şöhret Dadı -Seniha'nın Dadısı-

Eserde Seniha'nın geçmişi Şöhret ile birlikte dikkatlere sunulur: "Kafkasyadan küçük ve çok güzel bir kız olarak geldiği zaman evvelâ Sadrazam Raşid paşalara satılmış, iki sene sonra da onu İlyas beyin karısı satın almıştı; fakat kadıncağız genç yaşta ölünce tek kızı Seniha, Şöhretin eline kalmıştı. Karısının ölümünden sonra bir daha evlenmiyen İlyas bey ise, zevke mail olan tab'ına en müsaid hızı vermiş ve kendini eğlence âlemine kapıp koyuverdiği için, kızını olduğu kadar evinin idaresini de Şöhrete bırakmıştı. Bu kadının tedbir ve dirayetinin, doğruluk ve sadakatinin baha biçilmez kıymetini takdir edebilmiş olan İlyas bey, Şöhret kalfayı diğer halaylıklar arasında yarı hanım imtiyaz ile selâhiyetlendirmişti. Lâkin uzun zaman sefahate dayanamıyan genç baba, ihtiyarlık çağından

uzak olduğu bir yaşta ölüp gidiverince gaile ve mes'uliyeti bir kat daha artan Şöhret, çocukken anasız, genç kızkan babasız kalan Seniha'nın üstüne büsbütün düştü ve çok güzel bir kadın olmasına, beş odalı yepyeni bir evle bir dükkanının tapusuna sahip olmasına rağmen hanımının ölürken kendisine emanet ettiği bu kızı bırakarak bir türlü evlenmemiş, uzun bir hizmetten sonra işte nihayet evine kilit kürek olmuştu.... Seniha'nın günün birinde kocasının mesleğine kayıverince, Şöhret ne yapacağını şaşırmış ve kendini yokladığı zaman bu ağır darbe ile ezilmekten başka çare olmadığını derhal anlamıştı." (47-48)

Şöhret'in romandaki fonksiyonu vak'a zamanında bir müslüman Türk kadının sahneye çıkışının onun vasıtası ile nasıl karşılandığının gösterilmesi ve Seniha'nın kimliğine açıklık getirmesidir.

Seniha, -imorphes- şahsiyetli bir tiptir. Kuzeni Hâşim'e, çocukluktan beri aşıktır. Ne var ki o, bu duygusunda sukunet dönemine ulaşmış bir durumdadır. Onun vak'a içindeki fonksiyonu da "yardımcı ve aracı" rollerini üstlenmiş olması, şeklinde tespit edilebilir. O, Hâşim için bir denge unsurudur: Hâşim onunla sıkıntılarını paylaşır, sırlarını ona açar; Vak'ayı bitişe götüren sürpriz evlilik haberini Hâşim'e Seniha verir; Ressam'a mutedil olmasını söyleyerek, kendisine yol gösterir; hattâ Hâşim için bir de seyyahat tasarlar.

Aktör Siret -Seniha'nın Eşi-

Bayağı -inferior- ve eğlenceyi gösterişi seven, -sıklotüm- mizaca sahip olan Siret, Seniha ile evlenmeden önce üçüncü derecede rollere çıkan sıradan bir aktördür. Seniha ile evlendikten sonra, içtimaî vaziyeti düzelir ve kibâr sınıfının rağbet ettiği bir adam olur.

Silik, mütelevvin yüzlü Siret, her önüne gelen kadına mütecaviz bir vaziyet takınan, çapkın, terbiyesiz bir adamdır. Şöhret Dadı Seniha'nın : "Siret gibi havaî, züppe bir adamla evlenmiş olması" (59) nı bir türlü kabüllenememiştir. Yazar anlatıcı Siret'i, okuyucuya karakter yapısı bakımınıdan şöyle tanıtır: "Her meclise intibak eden, her tempoya ayak uyduran, her cereyana sürüklenen, en garibi her büründüğü kaftanı kendi ölçüsünde elverişli bulan bu adam, kâh rakı alemlerinde çiftetelli oynar, kuzu çevirir ve bu bayağı eğlenceleri, muasır zevklere tercih ettiğini, kâh viskili, kokteyilli ziyafetlerde rakının düşük ve avamî bir zevk vasıtası olduğunu ileri sürer.

Siret ekseri yardım birliklerinde azadır; çünkü bu içtimaî teşekküllere mensubiyet gururunu okşar. Kendisini bu suretle halka el uzatır gösteren bu adamın, en yakınlarına dahi yardımı dokunmaz. Fikir ve içtimaiyat adamlarının karşısında hürmetkâr bir sükûta varır,

san'at ve edebiyatçılara hayran görünebilir, siyaset ve iş adamlarına yaltaklanır. Fakat ellerinde alkış izleri silinmeden ve dudakları tezyif ve istihza için, gazetesine havadis yetiştiren acemi bir taşra muhabiri gibi hazin vak'aları santimantal bir eda ile izah ve izam eder.

Şu kadar var ki mizaç girginliği yüzünden, ilk gören kimseler üzerinde dünyanın en hoş, şen ve hayırsever bir adamı zannedilmekle beraber, şayet bu tanışma sıkı bir dostluk safhasına intikal edecek olursa, denizin dibinde yüzmekten boğulma raddesine gelmiş bir kimse gibi içine daldığı sahte şahsiyetinin derinliklerinden dışarı fırlar ve hakiki hüviyetinin kupkuru sahiline uryan olarak kendini atar. ...

... Bu sükûtun telâşı arasında kendini çarparak bir az durup soluk aldığı tek nokta, kadınlardı." (63-64)

2. Siret'in Dost Çevresi

"Siret, girginliği ve akıl almıyacak kadar bol yalanları ile daima yeni yeni dostlar bulan bir adamdı; faka bu yeni dostlar eğer onun fikir bezirgânlığından zevk alacak gevşek ve seciyesiz kimseler ise, bu adamın rakı meclislerinin az zamanda müdavimleri arasına geçerler, fakat idrâk mehengi kuvvetli olanlar, derhal kaçar yahut Seniha'nın cephesine iltihak ederlerdi." (130)

Siret'in dostları içiresinde en ilgi çekici kişi Tüccar Asaf Bey dir.

Tüccar Asaf Bey

Siret'in dostları Seniha'nın dikkatinden, yorumlanarak tanıtılırlar; bu dostlardan biri de Tüccar Asaf Bey'dir: "-Tüccar, büyük ikramiye isabet etmiş bir zavallı. Gazeteci, mesleği için zekâsı kıt bir acemi. Banka müdürü, malî işlerden ziyade fikir adamı olması lâzım gelen olgun bir kafa." (132)

Tüccar Asaf Bey'in kimliğini ve Siret'in dost çevresine, sahip olduğu hangi kıstaslarla girdiğini, yazar anlatıcı dikkatlere sunar: "Yeni misafirler içinde Sireti en ziyade meşgul eden tüccar Asaf beydi. Çok fakir bir ailenin oğlu olan bu adam, zengin ve meşhur olmak için acaba hangi tabiî imtiyazından istifade etmişti? zeki miydi? hayır. Kurnaz ve akıllı mıydı? gene hayır. Şu halde çok mütevazı aile şartlarını yararak cemiyetin sayılı insanları arasına fırlayan bu adamın muvaffakiyet sırrı ne idi? bunu etrafındakiler bilmediği gibi kendi de bilmezdi. Hiç olmazsa muhiti, hepsi de yanlış olan bir takım faraziyelere istinat ederek

tatmin olabiliyordu; halbuki bizzat Asaf Bey hiç bir defa da "nasıl oldu da ben böyle sivrildim?" demekten kendini kurtaramamış ve hiç bir defa da, paye ve muvaffakiyet, çok defa liyakatsızlıkların başına konan sırlı bir külâhtır, dememiştir. Niçin ve nasıl zengin olduğunu her zaman düşünmüş, bulamamış ve bulamayınca da kendin de bilmediği bir kuvvet olduğuna inanmıştır. Fakat kültürsüz olduğu halde muazzam bir kütüphanesi bulunan, zevksiz olduğu halde evini en iyi dekoretörlere döşetmesini bilen, modern eşyaya meftun olduğu halde, asalet davası yüzünden stil mobilya kullanan ve antika topliyan bu adamın ne kadar kof ne kadar boş olduğunu, Siret pek çabuk anlamış ve onu istifade edebileceği dostları listesine dahil etmenin çaresine baş vurmuştu... "Bu ifâdelerin devamında Tüccar Asaf Bey'in çocukluktan bu yana devam ettirdiği bir alışkanlığına işaret edilir ki, bu alışkanlık onun "takınaklı davranış" içinde olduğunu gösterir: Tavandaki çizileri, perdelerinin, halıların çiçeklerini sofrada ise yediği meyvenin çekirdikleri, karşısında oturanların düğmelerini, yerdeki parkelerin muşambaların taksimatını, hâsılı ve rast gelirse her şeyi sayar veya saymıya çalışırdı. "130-131) Bu kişinin romandaki fonksiyonu, Siret'in dost seçimindeki ölçüsünü göstermektedir.

Bayar Sabri Bey

Bön -imbecile- bir tip olan Sabri Bey, İlyas Bey ailesinin eski dostlarından orta yaşlı bir adamdır. Aktör Siret İlyas Bey'in damadı olunca da ailenin bu eski dostu Siret'in dost halkası içine tabiî olarak giriverir. Sabri Bey; insana hürmetle acıma hissini aynı zamanda telkin eden yüzünde, haddinden fazla bir safiyet ve durgunluk göze çarpan bir dış görünüşe sahiptir; romandaki fonksiyonu: Feyyaz ile Hâşim'in arasındaki soğukluğun anlatılmasına vesile olur; ve Ali Feyyaz'ın da bulunduğu bir mecliste : "-Biz geldik Hâşim bey nerelerde kaldı Melek hanım?" (69) sorusunu sorması üzerine Siret yavaşça karısına eğilerek:

"-Şu budalaya Ali Feyyaz'ın geldi günler Hâşim'in bulunmıyacağını izah edeyim de kurtulalım mı?" (70) der.

OKÇU BAHAEDDİN

İradeli -determined- bir tip olan Okçu Bahaeddin, vak'a içinde yardımcı rolünü üstlenmiştir. Onun vasıtası ile kahramanların ruh yapıları açıklığa kavuşur O, Hâşim'in Melek-Aziz ikilisinin vazgeçemedikleri dostlarıdır. "Kısa ve kalın vücudu, yukarıdan aşağı

doğru genişleyen esmer ve enli çehresi ile dinç bir adamdır.

"Hemen hemen herkes tarafından Okçu lâkabı ile anılan Bahaeddin, Buhara Türklerinden Aman Beyin oğludur. Hemen yarım asıl evvel İstanbula hicret eden Aman bey, oğlu Bahaeddin'le karısı Aykızı da beraber getirmişti. Fakat henüz işini tezgâhlamış ve iyi bir ticarethaneye sahib olmuştu ki, anî ve kısa bir hastalıktan sonra ölüp gitti Akıllı bir kadın olan karısı bu beklenmedik acıya rağmen elindeki malı oldukça iyi idare etti. Oğlunu okutmak istiyordu. Genç kadın devrin galib cereyanına uyarak küçük Bahaeddini bir medreseye verdi. Fakat çocuğun orada geçirdiği seneler, dimağını içtihadı ve zânnî külfetlerle çok sıkmıştı. Genç Bahaeddin medreseyi terkederek hukuka girdi. Gerçi orada da sıkıldı, fakat tahsilini tamamladı. Ne çare ki bu uzun yorucu senelerin zuptesi gene onu tatmin etmemiş karmakarışık ruhuna bir düzen vermemişti.

Aman Bey Buharadan geldiği zaman Okçu Selim usta isminde bir sanatkâr komşu düşmüştü.... Bahaeddin , halim, mazbut ve mahrumiyetin ginası içinde çalışan komşudan pek küçük yaştan itibaren san'at zevkini tekamül ettirdi." (17-18) Geçmişi yukarıdaki cümlelerde anlatılan Okçu, Hâşim ile sürekli çekişen bir baba dostudur. Bu dosta Hâşim her zaman muhtaçtır; fikirlerini ona açar; böylecede okuyucu onun vasıtası ile Hâşim'i tanımış olur. Okçu karşısındakine ısrar ve inadla kendi hayat temposunda uydurmaya tazyik edek bir prensip fırkacısıdır. Hiç evlenmemiş, fakat başından geçen bir aşk alâkası sebebiyle aşkın sükut dönemine varmış fazla karakteristik bir şahsiyettir. (18) Bir çay tiryakisi olan Okçu'nun, yapayalnız evinin yegâne sesi, fısıltısı hep yanar olan semaveridir.

Melek, Okçu'nun "aynı mihver etrafında dönen düşünce fırkacılığından hoşlanmaz." (71) Okçu'nun ilgi çekici bir pozisyonu, fizikî portresi ile birlikte, Hâşim'e, Ali Feyyaz ile barıştırmayı teklif etmek istediği zama, yasar anlatıcının bakış açısından gösterme yöntemi ile verilir: "Bu öyle bir duruştu ki hedefe yay çeken bir kemankeş iradesi ve hüneriyle sebatlanmıştı. Kısa boyu sanki uzamış, küçük zeki gözleri aynı sabit hisle meçhul bir noktaya saplanmıştı. Kalın dudaklı büyük ağzı azim ve kat'iyetle kımıldamadı:

- İstersen seni Ali Feyyazla barıştırayım?... " (108)

3. Okçu'nun Kütüphane Çevresi

Okçu Bahaeddin, yaşı dolayısiyle sağlığı el vermediği için Beyazıt Kütüphanesine memur olmuş ve bu yüzden de Hâşim'in yakın dostluğu kadrosundan biraz uzak düşmüştür. Aziz ile Melek onu görmek istedikleri zaman kütüphanesine ya da evine giderler.

Kütüphanede, sürekli onun çevresinde olan iki kişi vardır: Kütüphane bekçisi Bekir ile Meczup Türlü.

Bekir

Romandaki fonksiyonu "yardımcı"dır. Türlü'nün "agah kişiliği" onun gördüğü bir rüya vasıtası ile belgelenir.

Meczup Türlü *

Deli -insane person- görünen Türlü, romanda spritüalist bir tavır içinde gösterilirken, fantastik bir şahıs ve -irrationnel-akıl-dışı davranışların simgesi olarak romanın şahıs kadrosunda yer alır.

O ideal bir tip gibi görünürse de, realitede bunun böyle olmadığı görülür. Çünkü o, cemiyete uyum sağlayamayan cemiyet dışı kalmış bir garip kişi pozisyonundadır.

Türlü'nün dış görünüşü, Okçu'nun dikkatlerinden gösterilir: "İhtiyar hademenin çıktığı kapıdan Beyazıdın en meşhur siması içeri giriyordu. Bu şişe kapaklarından nişanlar takmış, son derece eski ve renk renk yamalarla kaplı bir elbise giymiş olan adam, meczub türlü idi. Zaif, çelimsiz vücuduna giydiği bol ve didik didik ceketin iç ve dış ceplerini o kadar doldurmuştu ki, manasız bir tempo ile attığı her adımla bu kabarık, şişkin elbise, torba gibi iki tarafa sallanıyordu. Yüzündeki karışık ve ifadeleri birbirinden ayrı çizgileri kaybolmuş olduğu için ilk bakışta ona genç veya ihtiyar denemezdi. Fakat Türlü genç değildi. Onda en dikkate değen cihet, kupkuru ve soluk bir yüzde kâh bir rüya âleminin dalgınlığını ifade eden, kâh keskin bir görüşün heybetini gizliyemiyen gözlerdi." (29) Türlü'nün esrarlı bir kişiliği vardır: O, Şöhret Dadı'nın "onlar" dediği inançlarının dünyasındaki cinler, perilerle irtibat halinde olduğunu söyler : "-Şişelere koyduğum perilerden biri kaçıp gitmiş, yakalar yakalamaz taş yapıp yedi kat yerin dibine göndereceğim..." (29) Onlara inanan Şöhret, bu konuda son derece heyecanlı, korkakur, hatâ bir gün Seniha'lara gelen Türlü'den : "-Bunların sağı solu olmaz, keşki Seniham için ondan bir şey isteseydim." (149) diye de hayıflanır.

Kendi ifâdesinde, Türlü'nün mucizevî bir yönünü gösteren bir vak'a : "-Okcu'nun gözleri Türlü'nün elbiselerine takılmıştı:

---

* Bu şahıs bize, Yazar'ın Mâbed'de Bir Gece hikâyesinin kahramanı olan "Meczub" u düşündürmektedir. bkz. (incelememizin) "Hikâyeler / Mabed'de Bir Gece" Bölümü.

- Biri otomobiline mi aldı seni, üstün başın kupkuru?

Meczub kabahati yüzüne vurulmuş gibi mahcub olmuştu:

- Yok canım... gece hani o meydandaki o saçaklı çeşmenin yalağında uyuyacaktım, bekçi gördü, kaldırdı, Yetmiyormuş gibi sırtıma üç de yumruk vurdu.

Sabaha kadar yatacak yer aradım bulamadım; gün açarken de bir yağmur başladı, bir yağmur başladı ki, sorma Hey Rabbim, dedim, yatacak yer vermedin bari üstümü başımı ıslatma.. Onunla da şaka olmaz ki, işte ayağıma bile bir fiske su sıçramadı. Söylediğime söyliyeceğime pişman oldum, ama bir kere olan oldu işte." (31)

Şöhret Dadı gibi, Okuçu'nun ve Bekir'in de kendisine inandıkları Meczup Türlü başkalarınca hep "saçma sapan" konuşur; o ise bu konuşmasını şöyle açıklar: "Biz bilmece söyleriz, çözene ne mutlu." (31)

Türlü romanın itibarî dünyasında bir sembolik tip olarak görünür. O'nun vasıtası ile fantastik bir unsur telakki edilen cin ve peri gibi soyut varlıklardan da söz edilir. Gerçekte Sâmiha Ayverdi'nin Hocası Kenan Rifâî'nin hatıraları arasında anlatılan böyle bir şahıs vardır. Belki de Yazar, Hocası'nın hâtırasına hürmeten Türlü tipini bu romanda şahıs kadrosu içine almıştır. Çünkü Türlü'nün vak'a akışı içinde bir fonksiyonu olduğu söylenemez.

Mimar Aziz

Aziz'in romandaki fonksiyonu "yönlendirici"dir. Hâşim'in Melek'i kıskanması sebebiyle Hâşim, bir takım davranışlar içine girer, kararlar alır. Belki de Ali Feyyaz'ın sürpriz evliliği kararında da, Aziz'in Melek için bir tehlike olarak görülmesinin etkisi olabilir. Çünkü Melek'e Ali Feyyaz ve Hâşim'den de en uygun eş adayı, bu genç mimardır. Ne var ki Aziz, Melek'i derunî bir aşkla sevmesine rağmen, pasif bir kişiliğe sahip olması yüzünden genç kıza aşkını itiraf edemez; ona aşkını, Okçu'nun kütüphanesindeki bir kitaptan okuduğu "aşka dair" cümlelerle sezdirmeye çalışır. Genç kız ise Aziz'e yalnızca arkadaşlık duyguları ile bağlı görünür. Fakat Hâşim, Melek'in de mimarı sevdiğine inanmaktadır, bu sebeple de o, kıskançlık bunalımlarına girer.

Aziz'in kimliğine yazar anlatıcı açıklık getirir: "Bu genç adam, mütevazı bir ailenin dar ve sade muhitinde yetişmiş geniş ve yüksek bir zekâ idi. Aile mesuliyetine müdrik olmıyan bir babası ve kocasının emirlerine körükörüne itaat eden bir anası vardı ki bu ana baba oğullarını, okutmaktan ziyade, küçük yaştan itibaren helvacı yamaklığından kasap

çıraklığına kadar para kazanacak her işe sevketmiye uğraştılar. Maamafih küçük Aziz kitap ve defter ihtiyacı karşısında babasının:

- Gene mi para okuyanlar ne olmuş ki sen olacaksın, çekil karşımdan

Diyen tendidkâr sesine muhatab olmamak için tatil aylarını boş geçirmez olmuştu. Bu cümlelerin devamında okuyucu, Aziz'in hangi psikoloji ile Melek'e yaklaştığını öğrenir: "Bilmek ve öğrenmek aşkı ile tahrik edilen varlığı, hayatın ıztırap ve müşküllerini böylece bertaraf etmiye uğraşmakta iken, anası ise babasını bir sene ara ile kaybetti. ... Hâşim bu zeki talebeyi himâyesine aldı. ... müzmin bir yalnızlık ve kimsesizliğin ne demek olduğunu bilirdi ve tâ çocukluğundan beri bir yay gerginliği ile bu müzmin kimsesizliği yenmek için çabalıyan hislere sahipti. İşte bu sıralarda Meleği bir arkadaş olarak karşısında görünce, farkında olmıyarak bu gergin yaya ilişiverdi; garip, şedid bir telaşla fırlıyan ok, hedefe düştü. Aziz artık yalnız değildi." Bu noktada genç adamın Melek'e duyduğu alâkanın özelliği belirtilir: "Meleğin arkadaşlığında bir ana himâyenin bir dost alâkasının ve bir arkadaş sevgisinin birbirine kaynaşmış sıcaklığını buluyordu." (13-14) Melek ise bu arkadaşlığın mahiyetini şöyle değerlendirir: "Aziz ile Meleğin birbirini ikmal eden dostlukları çeşnisinde re acaip bir sadelik ve temizlik vardı ki Melek bu ünsiyetin, bu başbaşa geçen zamanların, nihayet bazı temayüllere yol açacağını asla hatırından geçirmezdi." (14) Hâşim'e göre bu genç adam, Melek açısından büyük bir tehlikedir: "Fakat son zamanlarda Hâşim, acaip bir asabiyetle, bu çok sevdiği genci binbir koldan gelip tek noktada birleşen cariî bir nehir gibi, her hissi, düşüncesiyle yalnız Meleğe müteveccih görünüyordu." (14)

Aziz vak'a içinde yalın bir şahsiyet değildir: O'nun kişiliğinde değişmeler gözlenmektedir ki, bu değişmenin müsebbibi de aşktır. Aziz Melek'e bir "ruh fezâsı açmış olan Feyyaz'ın sevgi halkasındandır; Ressam Hâşim'in de öğrencisidir; ve onun himayesindedir."

MELEK

Melek, Son Menzil romanının kadınlar dünyasında merkezî bir yer işgâl eder. Üç erkeğin kendisine aşk alâkası ile bağlandığı Melek, bu üç erkekten, daha çok Ali Feyyaz'a bağlı görünmektedir. Nitekim yazar anlatıcı, genç kızın alâkalarını ve alâkalarının özelliklerini yorumlayarak tespit eder: "Halbuki Cemile kocasından ayrılmakla, biraz da Meleği hamisinden ayrışmış olduğu için bir nevi sinsi intikam hissi ile müftehirdi. Fakat

önüne durulmaz bir devirde birbirini takip eden seneleri, kız teker teker tırmanırken hem Feyyaz'ın dostluğunu muhafaza etmiş hem de Haşime hulûl etmişti. Hâşim Meleğin bu maziye bağlı ve sadık kalışından müteessir olmakla beraber, onu bu kadirşinaslığından dolayı takdir etmekten kendini alamazdı. Melek Feyyaza, bütün kutsî hassasiyeti ile hayran ve bağlı idi. Hâşim ise, kendinden aşağı yukarı yirmi küsür sene büyük olmasına rağmen bir küçük ve himayeye muhtaç çocuk gibi severdi. Aynı zamanda bu sevgisinde, Feyyaz'ın şefkat selinden kopup onun eline geldiği zaman gördüğü hoş karşılanışa minnetli bir mukabele de vardı." (11)

Kendi mazisine olduğu kadar milletinin de mazisine bağlı olan Melek, Aziz ile birlikte Beyazıt kütüphanesine giderlerken Köprü civarından İstanbul'un görünüşü Yazar tarafından tespit edilirken, Meleğin de bu konudaki fikirleri dile getirilir: "Ve güneş ilk lûtufkâr tebessümünü gösterirken, onlar da yavaş yavaş köprüyü geçtiler ve İstanbul'un kâh bir sanat ve kudret şahikası kâh bir sefalet ve zevksizlik hücceti gösteren binaları arasından geçmiye başladılar. Bir zamanlar Türk zevkini bütün asalet ve kudreti ile kabartan âbideler... Melek bunlara bakmaktan hiç bıkmazdı. İşte Yenicami, Mısırçarşısı, Sultanhamamı... sonra bu nefis eserlerin etrafına biriken sıra sıra üslûpsuz, zevksiz bina yığınları.. Hemen her geçişlerinde Melek esefle söylenmekten kendisini alamaz:

- Bak Aziz son asırlarda şehrin şahsiyeti ne derece kaybolmuş..." (35) Melek'teki bu mimarî bakış tarzı, Aziz de, mesleğinden dolayı daha da yoğunlaşırken bu noktada Melek'in çok kısa çizgilerle fizikî portresini anlatıma girdiği görülür: "Aziz'in sanatkâr gözü, belki Meleğin işaret ettiği noktalardan daha mühimlerini götürdü; onun bir meslek selâhiyeti ile teknik ve estetik kusurları tebarüz ettirmeden geçtiği hemen hiç vâki değildi. Fakat nedense bu gün yanıbaşında konuşan genç sesin kusursuz âhengi, bu çevik ve ufak tefek vücudun muntazam hareketleri, ona her kusuru affettirecek her suçu bağışlattıracak bir geneşlikle tecelli etmişti. ..." (35)

Şöhret Dadı'nın dikkatlerinde Melek'in karakter yapısı şu cümlelerle yorumlanır: "Bu Melek'te yaşına başına göre ne akıllı kızdı. O olmasa Hâşim'in evinin nasıl bir zavallılığa düşeceğini, Şöhret pekâla tahmin eder bu yüzden onun etraflı kavrayışına ve dirayetine büsbütün hayran olurdu." (171-172) Ayrıca Melek ile Seniha arasındaki dostlukda yine Şöhret'e işaret ettirilir: "Mutlaka gene köşkte bir şeyler olmuştur da Senihamdan akıl danışmıya gelmiştir.." (172)

Melek'in romandaki pozisyonu 1. derecede bir kahraman olarak kadınlar arasında yer

almış olmasıdır ki, O'nun vasıtası ile, üç ayrı karakterdeki üç erkeğin aşk'a yaklaşımları gösterilir. Eserin bitiminde Melek "alıcı" rolüne girer; çünkü o, çocukluğunda hep kaybeden durumunda gösterilmiştir.

4. Hâşim'in Muarızları

RUHİHİYAT PROFESÖRÜ ALİ FEYYAZ

Ali Feyyaz romanda ideal tip pozisyonundadır. Çevresindekiler tarafından *"İnsan-ı Kâmil"* olarak idrâk edilen bu şahıs, Yazar'ın diğer romanlarındaki benzeri olan kahramanları gibi değildir: Son Menzil romanında vak'anın arka planında yer alır ve eserde fazlaca bir yer işgal etmez; adetâ şahıs olarak bir figüran gibidir; eserin terkibinde iki defâ görünür ve birkaç söz söyleyerek çekilir. Fakat eserin umumi havasında ve kahramanlarında Ali Feyyaz vardır. Onun erkekler arasındaki yeri, merkezdir. O herkes tarafından sevilir; Hâşim'den başka muarızı yoktur. Hâşim onu şöyle değerlendirir: "Gerçi Hâşim Feyyaz'ın, muhitinin adamları tarafından sevildiğini istemezdi; fakat bunu Siret gibi bir his sefaleti ile temin etmeye de tahammül edemezdi. Hattâ o karısının eski kocasını, Melekle Azizin muhabbetleri halkasından söküp atmayı da ne kadar istemişti. .. Fakat Hâşim'in his ahizesi kitaplarda ve dersanelerde öğrenilmiyen ilmi talim eden bir Feyyaz'ın Aziz'in de Meleğin de ruhlarının kal'ası olduğunu sezmekte müşkülat çekmezdi.

Yalnız Hâşim bilmiyordu ki, Ali Feyyaz hangi devirde, hangi şartta yaşarsa yaşasın, zamanın en mes'ud adamıdır ve onun ruhiyatına intibak edenler de aynı lâhutî ve hoşluk kendini gösterir." (77) Yazar, yukarıdaki son cümlelerde Ali Feyyaz'ı yorumlarken, onun; -eptimist- nikbin bir tip olduğu ortaya çıkar. Feyyaz'ın neden ideal tip olduğunu yine Yazar'dan takip edecek olursak: "O Feyyaz ki ruhla maddenin ahenginden hasıl olmuş bir kemalle mücehhezdi. Onda vecdin çoşkun ritmi, kafanın mantıklı ölçüsüyle birleşerek idealinin bünyesini canlandırmış ve cari hayat temposuna uydurmuştu. O bahtiyar bir mistikti. Fakat dar ve sıkıcı bir ölçünün ahkâmına da takılıp kalmamış olduğu için hür müstakil, cazib bir fikir ve ruh düzeni içinde hayat oyununun bir yandan seyircisi, bir yandan da fiilen sanatkârlarından olmuştu." (77) Gerçekte Ali Feyyaz karakterindeki bu özellikler sebebiyle arayış içinde olan şekilci Ressam Hâşim'e ters düşen bir tiptir. Aynı

zamanda Ali Feyyaz'ın vak'a içindeki pozisyonu "karşı güç" tür. Hâşim ile arasında hem Cemile hem de Melek yüzünde çatışma vardır; bu çatışmaya bir de karakter yapıları arasındaki fark eklenecek olursa, Feyyaz'ın Hâşim'e göre, eserin terkibindeki yeri belirlenmiş olur. Feyyaz Hâşim'in kendisine duyduğu menfi duygulara karşılık vermediği için, Ressam Hâşim bir kısır döngü içinde dolanır durur; bir türlü ruhî huzura kavuşamaz. Feyyaz'ın Melek'i onun yakın çevresinden sürpriz bir evlilikle çekip alışı, Feyyaz'ı "yönlendirici" yapar. Böylece de vak'a onun davranışı ile çözüme kavuşur. Ali Feyyaz aynı zamanda "alıcı"'dır da: bitişte kazanan kendisi; kaybedenler, Cemile, Hâşim ve Aziz olmuştur.

Feyyaz, romanın itibarî dünyasında yalnızca kendisinden söz edilen soyut bir varlık gibidir. O, bir defası Seniha'lardaki meclise katılır; ikinci defa da evliliğini haber vermek için Seniha'larda görünür ve bir ulak gibi hemen uzaklaşır.

Cemile -Ali Feyyaz'ın Ayrıldığı Eşi-

Cemile on dört yıl evvel Hâşim açısından "arzu edilen" dir. Sonra Cemile'nin bu pozisyonu kaybolur. Onun yerine "arzu edilen varlık, şahıs", olarak Melek geçer. Melek vak'a boyunca hep arzu edilen pozisyonunu sürdürür: Hâşim, Feyyaz ve Aziz onu arzularlar.

Cemile, karakter olarak Siret ile aynı çizgidedir. Cemiyetin değer yargılarına saygısı olmayan bu kadın, üç yaşındaki hasta oğlunu kocası Ali Feyyaz'a bırakarak kaçmıştır. Onun Melek'i himaye eder görünmesi yalnızca çocuk Melek'in mirasına sahip olmak içindir.

Romanda Cemile çifte kişilikli bir şahıs olarak Hâşim tarafından değerlendirilir: "Hâşim, karısının sakin zamanlarından, mütehevvir anlarından daha fazla korkardı. Maamafih onda zekâsından gelme bir rikkat devresi de yok değildi. İşte Hâşim de ona böyle münisleştirdiği bir zamanda sokulmuştu. Fakat ne çare ki sıcak ve sakin havada birdenbire esen bir fırtına ile sersemliyerek, düşüyerek şaşırıp kalan bir kimse gibi Ressam Hâşim de birdenbire donan hisleri ile tekrar fecî bir karanlıkta kalıverdiğini anladı." (8)

Cemile, vak'a içinde aldığı rollere ve tanıtmalara göre hem -hypecrite- iki yüzlü hem de materialistice ve fettan -seductive- bir tiptir.

DEKORATİF ŞAHISLAR

Yenicami'deki *vaiz*, *cemaat* ve *Beyazıt kütüphanesinin okuyucu kalabalığı*, ilgili mekânların insan manzarasını aksettirdikleri için Son Menzil romanın şahıs kadrosuna dekoratif şahıslar olarak katılırlar. Bunlar, mensup oldukları mekânların fonksiyonlarını daha aydınlık kılarlar

Ayrıca, eserin terkibinde bir kere görünüp kaybolan *Teranedil* adlı kadın, Şöhret Dadı'nın geçmişine açıklık getiren bir başka dekoratif şahıstır.

YOLCU NEREYE GİDİYORSUN

VII.1. ROMANIN KİMLİĞİ

İlk. bs. 1944 İstanbul, 384 S.

İkinci bs. Damla Yayınevi, 1975 İstanbul, 387 S.*

Eserin arka sahifesinde Refii Cevat Ulunay'ın bir takrizi vardır. Bu takrizde Ulunay, Yolcu Nereye Gidiyorsun'un, "Yüzde yüz millî bir eser" olduğunu yazmaktadır.

---

* İncelemeye tâbi tutulan 2. bs.

VII.2. ÖZET

Şark Şömendiferlerinin Muamelât Şefi Asaf Bey, Abdülhamit döneminin ünlü hafiyesi Ziver Paşa'nın kardeşidir. Evi, fikir ve edebiyatçılara açık olan Tanzimat münevveri Asaf Bey'in çocuklarından ikisi Avrupaî eğitim sistemi ile mürebbiye elinde terbiye edilmektedirler; istenmeyen bir çocuk olarak dünyaya gelen küçük oğlu Adlî ise, sütanneye verilerek, bu eğitimin dışında bırakılmıştır. Sevgi ihtiyacı ile dolu olan bu çocuk, babasının selamlık odasına sabah erkenden girerek, akşamdan kalmış kâğıt parçalarına yazılıp bırakılmış mısralar, vecizeler ve felsefî sözler toplayıp, bir defter oluşturmaktadır. Bir gün Adli'nin defterini gizlice ele geçiren ikizler, anneleriyle birlikte defterde yazılanları hem okuyup, hem de gülüşürler. Duruma tanık olan Adli, öfkesinden ne yapacağını şaşırır. Müteakip günler Adli, babasının meclislerine katılıp, fikrî ve edebî tartışmaları dinler. Meclisin müdavimlerinden Cem Bey, Adli'ye şevkat gösterir; o dostu Hatemi Bey'in Bursa'ya gitmesi üzerine Adli ile arkadaşlığa başlar. Ve ona, Hatemi Bey'e gönderilmek üzere selamlıkta bir mektup yazdırır. Bu olay Adli'nin çocukluktan yetişkinliğe geçtiği bilgi ve becerisinin isbat edildiği bir imtihan olur. Ve Cem Bey, Adli'ye, yaz tatillerinde temize çekmesi için, muhtevası tasavvufî olan yazılarını verir.

Bu arada Jale, boynuna Nopoleon'un minyatürü olan bir kolye takmağa başlar; Adli bu kolyeyi, bir fırsatını bularak tahrip eder. Bu yüzden Adli'nin leylî mektebe gönderilmesi kararı alınır. Yalnız, annesinden ayrılacağı için üzgün olan Adli, hafta sonlarını dayasının evinde geçirecektir.

Adlî, Galatasaray'a başlar; iyi hasletleri ile kısa bir süre sonra sınıftaki mevkiini alır. Mektebin en uslu çocuğu Adli ile en yaramaz çocuğu Sinan arkadaş olurlar.

Dayı Nazım Bey'in evine yarı mülteci olan bir başkası daha gelir: Bu Adli'nin sütannesinin kızı Mecbure'dir. Kısa zamanda Adli ile Mecbure arasında bir arkadaşlık bağı oluşur.

Cem Bey'in Balıkesir'e mutasarrıf olarak tayin edilmesi Adli'yi üzer; artık babasının meclislerinden zevk almaz olur.

Sinan Fahrünisa'ya yakınlık duymakta, fakat genç kıza açılamamaktadır. Jale, amcaoğlu Rami ile evlenmeye karar verir. Düğün günü Adli, annesini görmek için kalabalığın arasına dalar; ama, yalnızca kırmızı elbise ile Mecbure'yi görür. "Adlî'yi yakan bu alevin kimse farkında değildir." Düğün sonrası Mecbure büyükkanne ile birlikte gider; Ziver Paşa Adli'yi

alıkor. Çocukluğundan sonra ilk defa, amcanın arabası ile geziye çıkar; yanında Rıdvan ve Rami vardır. Paşa'nın arabasına yasak olmadığından, memnu yerlere giderler. Adli bu geziden fazlası ile sıkılır.

Nihayet üç arkadaştan dayıoğlu Selâmi tıbbiyeye, Adli ve Sinan hukuka girereler. Sinan bir ara annesi ile yirmi günlüğüne Filibe'ye gider. Bu gidiş, Adli'yi üzer. Yalnızlığını gidermek için, Cem Bey'den gelen mektupları almak üzere baba evine uğrayan Adli, büyükannenin odasına mektupları okumaya iner. Aniden oda kapısı açılır. Asaf Bey ve Direktörü, Nemide Hanım ve misafirler, Madam ve Mösyö Faguet, içeri girerler. Misafirler, bir Türk odasını görmek için gelmişlerdir. Ecnebilerin, antik eşyalarla ilgili sorularına Adli, zengin bir millî kültür birikimi ile cevap verir.

Bu arada Mecbure, hasta olur; hastalığı süresinde, Adli ona, şiirler, hikâyeler okur ve giderek genç kıza gönül alâkası ile bağlanır; onu, nekahat devresinde uykusuz bırakmamak için bir gece Tamburî Cemil Bey'i dinlemek üzere Kâzım'ın Kıraathanesine gider; orada babasının selamlık müdavimlerinden Seyfi Bey'i görür; kıraathane dönüşü, Mecbure'yi kendisini beklerken bulur. O, sevinç içinde, Sinan'ın geldiğini ve Fahrünisa ile kendisine hediyeler getirdiğini haber verir. Genç kızın Sinan'ı sevdiğinden şüphelenen Adli, o gece Mecbure'nin odasından sessiz ve küskün çıkar.

"Memleketin derdiyle işbâ haline gelmiş olan dayı Nazmi Bey", kızı ile Avrupa'ya kaçar. Onların gidişlerinden sonra aile, sorgular, tehditler içinde zor günler geçirirler.

Öte yandan, Rami'nin çarpık davranışları yüzünden Jale, günün birinde kocasından ayrılmış olarak babaevine döner. Bu hadise ile Asaf Bey ailesi zengin bir damat kaybetmekle kalmaz, Ziver Paşa'nın himayesinden de olur. Artık âile Adli'ye muhtaçtır.

Nihayet Adli ile Sinan hukuku bitirirler. Posta Telgraf nezaretine Müşavir Krol'e tercüman olurlar. Bir süre sonra, gerek Nazmi Bey'in gerekse Asaf Bey'in evleri Adli'nin yardımı ile müvazeneye kavuşur. Ailede Ziver Paşa'larla ilişkiyi kesmeyen yalnızca Rıdvan kalır. O, Rami ile müşterek işler çevirmektedir.

Bu arada Adli, Mecbure ile güzel günler geçirir. Babanın Selamlık meclislerine de kimseler gelmez olmuştur. Asaf Bey'i yalnız bırakmayan da Avni Bey'dir.

Sinan, Balıkesir İdâdisi Müdürlüğü'ne tayin olur. II. Meşrutiyet ilân edilir; Nazım Bey'in adı duyulmaya başlar. Ziver Paşa da azledilir, evi taşlanır. Rıdvan annesinin, Rami de babasının altınlarını alarak Avrupa'ya kaçarlar. Ziver Paşa yarı mecnun haldedir; evin içinde çifte silahlı dolaşır. Kambiyocu Asım'ın desiseleri yüzünden mali vaziyeti de çok

bozulmuştur. Asaf Bey de aynı sıkıntı içerisindedir. Adli büyükannesinin antik eşyalarını içi sızlayarak satar.

Nazım Bey Hareket Ordusu ile İstanbul'a gelir; kızı Fahrünisa, tahsilini tamamlamak için Paris Sefareti Başkatibi'nin yanında kalmıştır.

Paşa, kardeşi ile barışmak arzusundadır.. Adli amcanın konağına gider ve amcanın elini öperek barışırlar.

Nazım Bey artık emekli olmuş, kendisini kütüphanesine vermiştir. Daha sonra Ziver Paşa cebinde taşıdığı tabancadan çıkan kurşunla vurularak ölür.

Adli ile Mecbure, evlenmeye karar vermişlerdir. Mecbure kararı hemen büyükanneye duyurmak ister. Adli mâni olur. Yekta Hanım da sefalet içerisinde ölür. Fahrünisa ile Sinan da İstanbul'a dönmüşlerdir. Adli Sinan ile Mecbure'nin karşılaşmamaları için gerekli tedbirleri alır. Bir gün Sinan habersiz eve gelir; Mecbure evde yoktur; Fahrünisa bir başka türlü sevinir. Sinan Fahrünisa'yı değil Mecbure'yi özlemiştir. Adli'ye Fahrünisa ile evlenemiyeceğini söyler.

Bu olaylardan sonra bir gün Adli yolda Seyfi Bey ile karşılaşır. Genç adamı üzgün gören Seyfi Bey, onu önce kendi evine, sonra da ahbabı Murat Bey'in evine götürerek hüznünü dağıtmaya çalışır. Geceyi orada geçireceklerdir. Adli, evin mütevazı dekoru içerisinde Mecbure'ye bir mektup yazar: Aralarında geçenleri unutmasını; Sinan'ın kendisini beğendiğini ve bu sebeple, Sinan ile evlenmesinin daha uygun olacağını anlatıp, Mülkiye müfettişliğine tayin edildiğini, emri alır almaz da İstanbul'dan ayrılacağını da ilâve eder. Böylece eser, Adli'nin özverili davranışı ile sona erer.

VII.3. ROMANIN TERTİBİ

Yolcu Nereye Gidiyorsun romanı, numaralanarak ayrılmış 39 bölüm ile 69 ara bölümden oluşmuştur. Bölüm numaralarının bulunduğu yerde sahife numarası yoktur. Ara bölümler, 1. bölümde 3,4,5. üç yıldızla; 11. bölümde 3. tek yıldızla; diğer ara bölümler ise, satır aralığı ile ayrılmışlardır. Her bölüme düşen ara bölüm sayısını şema üzerinde göstermeyi uygun bulunduk (Tablo I). Ne var ki, yıldızla yapılan bölümleme sayısı az olduğundan, ilgili ara bölümlerin olay örgüsü açısından değerini açıklamak gerekmektedir.

1. Bölümün 2. ara bölümü, olay örgüsü içerisinde, aslî kahraman Adli'nin şahsiyetinin bir yönünü açığa çıkaran "madalyon olayı" nın cereyanı ile biter; ve üçlü yıldızla ayrılan 3,4,5. ara bölümler ise, bu vak'a parçasının sonucunu ihtiva ederler. 11. Bölüm de tek yıldızla ayrılmış ara bölümde ise, İstanbul'un eski mehtap âlemleri hatırlanıp; halde yaşanan muhayyel bir mehtap eğlencesi anlatılır: "Gece sıcak ve mehtaplı. Sular, ışık dökülmüş gibi bembeyaz... (179) şeklinde tasvir edilen "Boğaz'da gece" Adli'ye hâyal âlemlerinin kapısını açar; o, kendini mehtap âlemlerinin içinde bulur; kayıklardan birinde Mecbure'yi görür gibi olur. Yaşadığı bu parapsikolojik olayı genç adam kendi kendine şöyle yorumlar: "İçimde az tesadüf olunan bir cüret ve cesâret hissediyorum. Bu acaba rıhtımda yapayalnız oluşumdan mı, yoksa Râmi'nin, kadehim boşaldıkça doldurduğu içkiden mi?" (181) Serap olarak açıklayabileceğimiz bu "mehtap olayı", genç adamın, gönlündeki sevgiliye duyduğu derin alâkayı gösterir.

Madalyon olayından sonra, Adli'nin Galatasaray Lisesi'ne yatılı gönderilişi ile başlayan muhteva çizgisine dikkat ederek, bu noktaya "giriş" (5-69); Adli-Mecbure-Sinan üçgeninin şekillenip, üçlünün birbirleri ile bağlantılı kılınan ruh ve gönül alâkalarının macerasının anlatıldığı 2-38 bölümleri arası "gelişme" ve nihayet Sinan'ın İstanbul'a dönüşünden sonra Adli'nin aldığı kararla şekillenen "sonuç" (377-387) bölümünde, Adli'nin Mecbure'yi Sinan'a bırakışı anlatılır.

Olay örgüsünü tertip şeması üzerinde değerlendirecek olursak: Eserin tempo itibari ile baştan sonralara doğru, Adli'nin macerası açısından, giderek yükselen bir grafiğe sahip olduğu görülür. Ne var ki, Yolcu Nereye Gidiyorsun Romanı'nda bölüm sayısı grafikte gösterilemeyecek kadar çok olduğundan, yalnızca temponun yükseldiği bölümlere işaret edilmiştir. Tabloda yer almayan bölümlerde tempo düz bir çizgi oluşturmaktadır: (Tablo I)

1. Bölüm'ün 6. ara bölümüne kadar : "Adli'nin defterinin çalınması (25-29);

"Selamlıkta Adli'ye mektup yazdırma" (31-38); "Madalyon olayı" (47-48) diye adlandırabileceğimiz üç metin halkası sebebiyle temponun giderek yükseldiği görülür: "Artık çocukluktan çok uzak olduğum şu anda, derleyip toparlayıp yazdığım bu düşünceler o zaman, şekillenmeden etrafımda dolaşan dağınık, kopuk, belki de çok vuzuhsuz endişelerimdi" (67) sözleri ile bu tempo birdenbire düşüş kaydederek, yoluna devam eder. İlgili yükseliş dilimi içinde Adli'nin şahsiyetini tamamen ortaya çıkaracak olaylar cereyan eder: Bu olaylar Adli'nin Leylî mektebe gidişini hazırlamış; mektep ise, hafta sonlarında dayı evine çıkışa, arkadaş çevresinin oluşumuna ve Mecbure'ye gönül alâkası ile bağlanışa sebep olmuştur.

8. Bölüm de Adli'nin Mecbure'ye olan sevgisinin görünür bir hâle geldiği gözlemlenirken, grafikte yine bir yükseliş dikkat çeker: ki, bu sevginin giderek yoğunlaşması söz konusu olur.

12. Bölüm de Adli'nin hayatında "Selamlıkta mektup yazdırma olayı" na benzer bir olayla karşılaşılır: İlgili metin halkasında Adli baba evinin millî rengini aksettiren tek köşesi durumundaki büyükannesinin odasını, ecnebilere mana ve muhtevası ile tanıtarak kendisinden beklenilmeyen bir millî kültür bilgisini gözler önüne serer. Ayrıca, kısa bir zaman dilimi içerisinde, ecnebi kadına duyduğu yakınlık ile de karakterinin her zaman sevgiye açık olduğunu isbat etmiş olur.

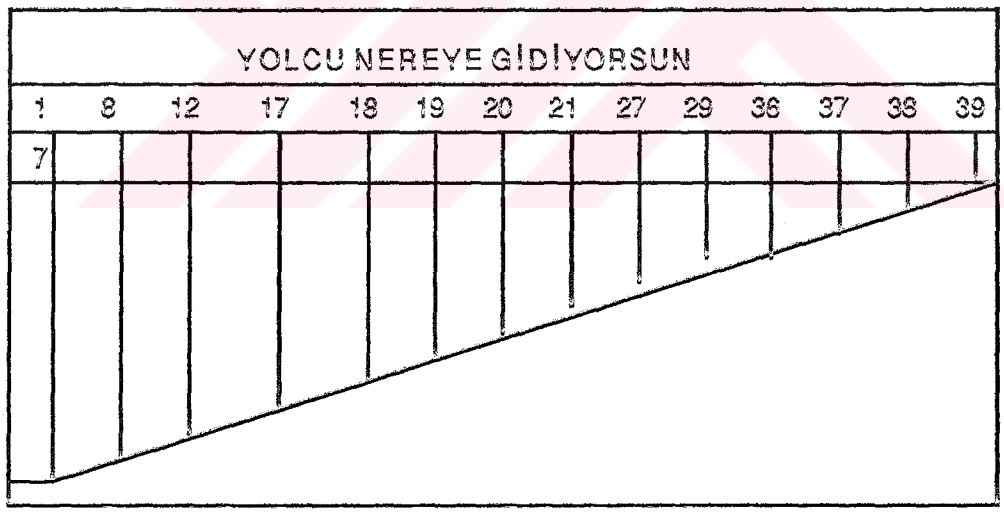
17-18. Bölümler'de Adli, Mecbure'nin kendisine olan sevgisinden, birdenbire şüphelenmeye başlar; Sinan ile Mecbure arasında bir gönül bağı olduğunu sezer; şüphe ve ilgili sezgi tohumları onun ruhunda derin acılar oluşturup; kıskançlıkları dramatik bir hal almaya başlar.

19. Bölüm (265-273) de, Mecbure'nin Sinan'a olan aşkı, adli açısından kesinlik kazanır. Bu arada Mecbure, ilk defâ görücüye çıkar; Sinan'ın gidişi üzerine Adli'nin, Mecbure'nin duygu ve tavırlarını gizlice izlemesi, grafiği yükseltir.

Genç adam Adil'nin, aşkın bütün hallerini yaşaması, 27-29-36-37-38 ve 39. Bölümler'in muhtevasını oluştururken; tempo, tırmanışını sürdürüp, Adli'nin Mecbure'yi Sinan'a bırakışı ile doruğa varır. (Tablo II)

ARA-BÖLÜM	ANA BÖLÜM
Tek bölüm	2/3/5/10/13/15/17/22/23/24/25/26/27/30/32/33/34/
2 ab.	6/8/12/14/19/20/28/29/31/35/37/38/39/
3 ab.	7/11
4 ab.	9/16/18/21/36
5 ab.	———
6 ab.	———
7 ab.	1/
8 ab.	4/

Ara Bölümlerin Ana Bölümlere Dağılışı Tablosu I



Romanda Olay Temposu'nu Gösterir Tempo Grafiği (Tablo II)

NOT: Eserde kısım sayısı grafik ile gösterilmeyecek kadar çok olduğu için yalnızca olay temposunun yükseldiği kısımlara işaret edilmiştir. Grafikte yer almayan kısımlarda temponun düşüşü söz konusudur.

VII.4. ROMANIN KONUSU

Yolcu Nereye Gidiyorsun romanının asıl konusu : sevme ve sevilme ihtiyacı ile dolu olan bir insanın, çocukluk, gençlik ve olgunluğa yaklaşma dönemlerinde sevgiyi arayışıdır. Öte yandan, Garplılaşma hadisesinin Türk insanında -özellikle, âile ve genç kuşaklarda- yarattığı psiko-sosyal problemler de, eserin ikinci derecedeki konusunu oluşturur.

VII.5. ROMANIN TEMASI

Ezel ile Ebed arasındaki aşk -gönül- yolunun yolcusu insanın, yanına azık olarak aldığı nefsten feragat ile "son menzil"e yaklaşması, eserin temasını oluşturmaktadır. Bu tema da şu cümle ile verilir :

"Aşk, ezel tahatturunun tek yoludur. Bu yolun müşkülleri ve sırları onun elsiz eli ile çözülür." (226)

Bu asıl temanın yanında yer alan ikinci bir tema daha vardır: bu Garplılaşma'nın ferdî plandaki tezahürleridir.

VII.6. ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI

Yolcu Nereye Gidiyorsun Romanı'nda anlatıcı 1. şahıstır. Anlatılanlar, eserin tematik gücü olan ben'in bakış açısısından taşınmış nutuk, montaj, özetleme, iç konuşma ve sözcü teknikleri ile sunulmuştur. Özellikle vak'a parçaları ve bütün vak'a; mekân, şahıs ve zaman kategorileriyle birlikte kahraman anlatıcı Adli tarafından anlatılırken; kimi kavramların, Yazar'ın kendisine sözcü olarak seçtiği Cem Bey tarafından yorumladığı dikkat çeker. Çocukluk, erginlik, gençlik dönemlerinde yaşanan hadiseler, yazma zamanındaki bilgi ve tecrübe ile değerlendirilir: Roman ben'in seyirci algılayışı ile başlar: "Babam, yüzü duvara dönük, bir zaman düşünür gibi başının saçsız kısmını okşadı; sonra zor bir işe karar verenlerin isteksizliğiyle uzanıp bir takvim yaprağı kopardı. .." (5) Anlatma problemi açısından esere yaklaştığımızda, kendi kendisi ile konuşan, ya da kendi öz geçmişini anlatan bir insan tavrı ile karşılaşırız: "Herkese karşı halîm, mûnis, yatkın ve sevimli olan babam, yalnız bana karşı merhametsizdi. Sanki alınacak bir hıncı varmış gibi, her yaptığım gözüne batar, her hâlim keyfini kaçırırdı. Asıl içimi yakan, annemin de bu hususta ona arka oluşu idi." (7)

Mülkiye Mektebi Müfettişliği'ne başlamak üzere olan kahraman anlatıcı Adli'nin ilgili noktadan itibaren, bütün bir geçmişini hikâye ettiği eserde, "hep sevgiyi arayan bir insan "dikkatleriyle, olaylara, kişilere, mekâna yaklaştığı görülür: "Anlaşılan içimdeki huzursuzluk rahatsızlık da hep bu sevilecek şeyi arama ihtiyacından geliyordu." (24)

Hem ferdî, hem de sosyal kapsamlı olan romanın, sosyal cephesinde, Tanzimat ve Meşrutiyet sonrası, tenkitçi bir yaklaşımla yorumlanır. Gerçekte Yazar'ın kişiliğinden izler taşıyan Adli, siyasî olaylara karışmaz ve onlara belli bir uzaklıktan bakar; bu bakış tarzı ona, tenkitçi bir tutum için zemin hazırlar: "Annem de babam gibi Tanzîmat medeniyetinin kurbanlarındandı. Bu yüzden Avrupaî olmanın hakîkî manasını anlamadan frenkleşmekle âile ve cemiyette vazîfe dışı kalmıştı. İkiz çocuklarını sever fakat onları yetiştirmesini bilmezdi. Evini sever, fakat ev işlerinden anlamazdı. Babamla aynı devrin cereyanı ortasında bulunmuş olmasına rağmen birbirleriyle anlaşamaz, geçinemezlerdi. Çünkü bu geçimsizlik, bu tatsız âile şivesi de gene Garp rüzgârlarının serin bir esintisi olduğunu bilmeden, artmayan fakat bir türlü de eksilmeyen müzmin bir huzursuzluk dalgası içinde yaşayıp giderlerdi..." (11) Garplılaşma'nın Türk âile hayatı üzerindeki etkilerinin yorumlandığı ilgili ifâdedeki dikkatlerin on bir yaşındaki bir çocuğa ait değil de yetişkin, kültürlü bir adama ait olduğu

görülür.

Anlatıcı Adli'nin anlatma problemi ile ilgili bir başka özelliği de şudur: O, kendi davranışlarını eleştirir, kendini suçlar; sonuçta iki yüzlülüğüne karar verir. Bu tutum, insanlar için gösterilen bir yönlendirici davranış örneği olabilir, ki romanın anlam boyutlarından birini de bu tutum oluşturur. Olayların akışı içinde Adli'nin bakış açısı ve tutumu romana hem gerçekçi bir nitelik kazandırır hem de psikolojik bir boyut ekler.

Mektuplar

Eserdeki vak'anın sunuş kategorisinde önemli bir yeri olan mektupların sayısı, biri telgraf olmak üzere onbirdir. Kişiler arası iletişim ve bildirişme fonksiyonlarının yerine getirildiği bu taşınmış nutuklarda "şeytan", "aşk", "Allah"... gibi kavramlara açıklık getirilirken, kişiler arası ilişkilerin, yakınlıkların derecesi de sergilenir. (123)

Mektupları, romanın tertip sırasına göre inceliyecek olursak, bunlardan ilki, Hatemi Bey'e gönderilmek üzere, Cem Bey tarafından Adli'ye yazdırılmıştır ki, bu yazdırılış, romanda ilk vak'a parçasını oluşturur. Adli söz konusu mektupu yazarken yalnızca iki hatâ yaparak, bilgi ve becerisini ispat etmiş ve böylece de şahsiyeti açıklık kazanmıştır. İlgili mektupta yazılı olanlar Sâmiha Ayverdi'nin eserlerindeki derin yapıyı oluşturan medrese-tekke, din âlimi-mutasavvıf hâkim karşılaştırılması, ya da başka bir söyleyişle çatışması gösterilirken; insan için "aşk" son hedef, bir kurtuluş yolu olarak işaret edilir. Yazılışı Adli için bir imtihan olan bu taşınmış nutuk vasıtası ile Cem ve Hatemi Beyler'in mukayeseli olarak verilen kişilik özellikleri, daha doğrusu "sen-ben" dialektiği, okuyucuyu cemiyette iki zihniyeti tanımaya götürür: bu zihniyetlerden biri, Hatemi Bey'in temsil ettiği, akıldan başka ölçü tanımayan "pozitivist" muhakeme denilen "âlim" zihniyeti, diğeri ise, tasavvufî nitelik taşıyan "hakim" zihniyetidir.

Adli'nin : "Mektuplaşıyorduk. Hattâ babama, Hâtemi Efendi'ye ve Avni Bey'e yazdığı mektuplar, bile onlara benim elimle geliyordu. Bu transit işi de bir nevi konuşma ve haberleşme yerine geçiyordu." (123) şeklinde ifade ettiği mektuplaşma durumu eserin tertibinde önemli bir yer işgal ederken bu iletişim vasıtasının ikincisinin de Cem Bey tarafından Adli'ye Balıkesir'den yazıldığı görülür. (134-135) Balıkesir Mutasarrıfı olan Cem Bey, mektubunda: Adli'nin "Nedir bu dünyâdaki kör döğüşü? Kazanan kim, kaybeden kim? İnsanlar, birbirine değmeden sürtünmeden dönen yıldızlar gibi ne kadar birbirinden ayrı ve uzak ... "soru ve yorumu cevaplandırır. Felsefî nitelikli olan bu mektup da, yine birincisinde olduğu gibi Cem Bey'in şahsiyetine ışık tutarken ve ikili arasında irşad eden ve edilen, bir

başka deyişle hoca-talebe ilişkisinin başladığı gösterilmiş olur.

Cem Bey'den Hatemi Hoca'ya yazılan 3. mektup, bir önceki mektubun içerisine konulmuştur; Bu mektubun değeri de "şeytan" kavramına Cem Bey tarafından açıklık getirilmiş olması, diye tespit edilebilir. Ayrıca Cem Bey ile Hatemi Hoca arasında, yine bir hoca-talebe ilişkisinin varlığı ortaya çıkmış olur. (134-135)

Cem Bey'in Hatemi Hoca'ya yazdığı bir başka mektubunda (154-155) da "hayâl" ve "Allah" kavramları yorumlanırken yine Cem Bey'in irşâd edici kişiliği gösterilir.

5. mektup, (210-212) Adli'den Cem Bey'e yazılmıştır; Adli, minyatür millî mekân olan büyükannesinin odasını, ecnebilerin hayranlıkla algılayışlarını hocasına bildirirken; kişiliğinin Cem Bey'e benzeyen tezahürlerini de anlatır ve ruhundaki "sevme iştiyakı" nın merhalelerini itiraf eder: "... anasını deli gibi severek dünyaya gözünü açan ben, bir taraftan duygularıma ses veren muhabbetinize sığınmış geçinirken, içimin kanmaka, durulmak nedir bilmeyen teşneliği, Sinan'a, vatana nihâyet bir kadına geçmeme mâni olmamıştır. Muhabbet kapılarını kurcalamak ve bir tarafa dört elle sarılmak, bu benim ezelî nasîbim. Şimdi bir küçük, nazlı vücûdun esiriyim. Sanki içime sevmek için birbirini ite ite köpüren, dalgalanan bir sevdâ ummanı var. Ben hep buyum. Sevmek, tek tesellim, tek gıdam tek nasîbim." (211) ilgili cümleler Adli'nin hassas mizacını göstermesi bakımından bir değer ifâde eder. Ayrıca mektup metninin de fonksiyonu gösterilmiş olur.

Metninin bütünü verilmeyen 6. mektup, Cem Bey'e aittir; Adli'nin aşk buhranlarını yansıtan mektubuna karşılık yazılmıştır. (17 k./S? 238-240) İnsanlığın ortak meselelerinin sergilendiği bu taşınmış nutukta, Adli'nin kişiliği Cem Bey tarafından yorumlanır; burada "sevgi" konusunda da genç adama nasihatler verildiği görülür. Bu arada, "bilmek ve işlemek", "kadın" kavramları da yorumlanır. Söz konusu mektubun sonu, Adli tarafından kendisine okunmak üzere Hatemi Bey'e yazılmıştır. Bu metin parçası, Hatemi Bey'in mektupta yer almayan bir sualine cevap olarak, Kenan Rifâî'nin veciz bir sözünü ihtiva eder: "Güneş, bu kadar parlaklığı ile köre fayda veriyor mu? Biz ki hakîkat güneşinin karşısında olduğumuz halde onu görmek için gaflet örtülerini paralayamadan karanlıklarda bocalayıp duruyoruz. Halbu ki her adımla ademe doğru koşturulan biz, bilmediğimiz sonların tehlikelerine sevk edilmekteyiz. Nihayetsiz bir emel denizinde, hırs ve temâ rüzgârlarıyla şişmiş yelkenimizle çalkana çalkana ecel denizine doğru gittiğimizi olsun bilsek..." (240)

Bu mektupta, Cem Bey'in kişilik özelliği ve romandaki fonksiyonu tam olarak açığa çıkar; o, insanı yani kendisini şöyle tanıtır: "Ben aşk mülkünü seyrân için yedi kat göğü

aştım da geldim. Aşkıma âşıklığım, beni lâhuttan seferber etti, sizinle bilişmek için saltanatımdan vazgeçerek müşküllere katlandım; cefalara sataştım. Ne yazık ki herkes beni akliyle bilmeye, tartmaya kalktı. Bilmediler ki aşkla çift olmamış akıl nursuz göz gibidir." (240)

Eserde bir de telgrafla karşılaşılır (36. K./ 356) Sinan'ın Bursa'dan İstanbul'a gelişini haber veren bu telgrafın vak'a içerisinde önemli bir yeri vardır: Yavaş bir tempo ile ilerleyen olaylar bu geliş haberi e ilgili gelişle birdenbire hız kazanacaktır. Adli telgrafı alınca, Sinan'ın Mecbure, Jale ve Fahrünisa'ya karşı pozisyonlarını düşünür; sonuçta, Sinan ile Fahrünisa beraberliği için çaba sarfetmeye karar verir.

7. mektubu, Sinan, Cem Bey'den Adli'ye getirir. (36. K./ 365-366) Mektuplar içerisinde farklı bir ayrıcalığı olan bu metin parçasının değeri, Sinan ile annesinin Cem Bey'in dikkatleriyle anlatılması ve değerlendirilişleridir. Bu ana-oğul Kenan Rifâî ile annesini temsil eder görünmektedir.* Ayrıca mektubun metninde, Mısrî'den mısralara yer verilir ki, bu mısralar, Sinan'ın kişiliğine denk düşürülmüştür:

"Derdime derman arardım, derdim bana dermân imiş
Aslında bürhan arardım aslım bana bürhân imiş
Sağı solu gözler idim dost yüzün görsem deyû
Ben taşra aradım ol can içinde cânan imiş! (365) Sinan'ın Cem Bey için değerini gösteren yukarıdaki mısralar, eserin bildirisine de hizmet etmektedir.

Eserin bakış açısı ve anlatıcı kategorisinde, Mecbure'den amcasına karalanmış, mektup niteliği göstermeyen bir de pusula vardır ki, bu pusulayı genç kız, Adli vasıtası ile amcasına gönderir. Yazılıştaki acemilik ve çocuksu ifâde Adli'nin Mecbure'ye olan alâkasını, şevkat ile yoğunlaştırırken, genç kızın kültür düzeyini aksettirmesi bakımından da bir değer ifâde eder.

Eserde, Adli'den Mecbure'ye yazılmış olan (39. K./381-387) son mektup, mektupların en uzunudur, Bu taşınmış nutuk ile roman sona erer. Mektupda bir taraftan, Adli'nin bakış açısından Mecbure'nin kadın olarak mizacının hususiyetleri tespit edilir, diğer taraftan erkek olarak da Sinan'ın karakter yapısı yorumlanır, bu arada Adli, kendisi ile Sinan'ın "sevgi " konusundaki tavırlarını karşılaştırır. Okuyucu, ifâde edilenlerden, Adli'nin sevgide rekâbete girişmeyen, sevdiği kadını arkadaşına bırakan, mücadeleden kaçan pasif bir tip olduğunu

---

* XX. Asrın Işığında Müslümanlık

öğrenir. İlgili mektup, "vak'ayı bağlama" fonksiyonunu yüklenmiştir.

Sonuç olarak denilebilir ki, taşınmış nutuk niteliğindeki mektuplarla, bakış açısı çeşitlendirilip, genişletilirken, farklı mizaçta anlatıcılar da yaratılmıştır. Bu mektuplarda Yazar, yarattığı kişileri sözcü olarak kullanmıştır. Romanın derin yapısında saklı olan "madde-mana" çatışmasına açıklık getiren kimi kavramların yer aldığı mektuplar vasıtası ile, Yazar'ın eser üzerindeki hakimiyeti kuvvetle sezilir. Mektuplarda verilen mesajın, özlü sözler ve şiirlerden oluşan montajlar ile de dikkatlere sunulduğu görülür.

Cem Bey'in temize çekmesi için Adli'ye verdiği defterdeki subistanslar, varlığın "arka planı"nı vermek için kullanılmışlardır. Cem Bey'in düşünceleri esere, montaj tekniği ile yerleştirilmiştir. Burada Cem Bey'in belli bir maksatla romanın şahıs kategorisi içinde yer aldığı görülür. Bu yer alış, eserin bildirisi ile yakından ilgilidir: Cem Bey der ki: "Aşk, ezel tahatturunun tek yoludur. Bu yolun müşkülleri ve sırları, ancak elsiz eli ile çözülür. Şu halde hepimiz birer yolcuyuz, fakat geldiğimiz ve gideceğimiz nokta arasında körü körüne sefere çıkmış gafil bir yolcu..." (226)

"Kalkış noktası ezel olan gönül yolunun yolcusu, yani nefs feragatini azık olarak yanına alan insanın kurtuluşu, ancak aşk vasıtası ile gerçekleşecektir." şeklinde yorumlayabileceğimiz bu bildiri, Yolcu Nereye Gidiyorsun göstergesinin gösterilen yönünü oluşturur.

Ayrıca, Asaf Bey'in selamlığındaki edebî seanslar, büyükannenin odası ve gidilen semâî kahvesi aracılığı ile romana giren bir başka montaj türü de şiirlerdir ki, bunların bir kısmı, Halk Edebiyatı'na, bir kısmı da Fars Edebiyatı'na aittir. Mevlâna, Fuzulî, Hafız Şirâzî, Eşref Rumî, Nedim ve Kaygusuz'dan seçilen ilgili şiirler esere edebî bir boyut kazandırırken; Semâî kahvesindeki aşıkların atışmaları ile gündeme gelen mani ve atışma şiirleri ile de yerli renk yansıtılmış olur. Sonra, Yesarî'nin nefis bir tâlik eserinin tercümesi olan bir dörtlük, Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin yazısı olan Farsça iki koşa, şairleri verilmeyen birkaç şiire de yer verilir.

Öte yandan Adli'nin içinde perakende nesir parçaları olan bir risaleden okuduğu parçalar özellikle de "Batnügol" hikâyesi (233-235) İlahi Komedya'nın Cehennem Faslı'ndan alınmış "dişi kurt" bölümü eserde, montaja çokça yer verildiğinin işaretidir ki, ilgili teknik ile eserin hacminin genişletildiği görülür.

VII.7. ZAMAN

Yolcu Nereye Gidiyorsun romanında olaylar, kronolojik sırayı izleyerek iki ayrı zaman düzleminde gelişir. Bunlardan ilki, Adli'nin geçmişini anlatmağa başladığı 28 Şubat 1312 (1895) yılından II. Meşrutiyet'in ilânı ve hemen sonrasını içine alır. İkincisi ise, Adli'nin sıfır yaşını da içine alarak, yine II. Meşrutiyet ve anlatımı kaç yıl olduğu bilinmeyen süredir ki, bu süre anlatma zamanı ile çakışır.

Romanda anlatıcı, vak'anın içindedir, vak'anın asıl kişisidir. On bir yaşındaki Adli'nin babası ile, babasının arkadaşı Avni Beyin konuşmalarına tanık olduğu an, anlatma zamanının başlangıcını oluşturur: "Babam yüzü duvara dönük, bir zaman düşünür gibi başının saçsız kısmını okşadı; sonra zor bir işe karar verenlerin isteksizliği ile uzanıp bir takvim yaprağı kopardı. Fakat bununla iş bitmiş değildi; son senelerde hafifleyen görme kaabiliyetini ayarlamak için kâğıdı kendinden bir hayli uzakta tutarak tâne tâne okudu:

28 Şubat 1312.

Sanki muhâtabı takvim veya duvarmış gibi, kımıldamadan biraz durdu, bekledi; nihâyet elinden bırakmak istemediği kâğıt parçasını, düşünceli düşünceli sallıyarak arkasına ve sobanın yanındaki koltukta oturan misâfirine :

- Avniciğim, bu gün kırk sekizi bitirdim, kırk dokuza girdim; ne dersin, artık ihtiyarlık yolunu tuttuk sayılır değil mi? diye sordu! (5) Bu satırlarda görüldüğü gibi vak'anın devreye girdiği zaman, kesin bir tarihle tespit edilmiştir. Eserde çok kısa iki geriye dönüşle anlatma zamanı Adli'nin sıfır yaş noktasına kadar götürülür. Bunlardan ilki, "Gürbüz, güçlü kuvvetli, alımlı, biraz paradoksa kaçan oynak zekalı erkek kardeşimle, aynı bünye ve dimağ teşekkülüne bir de kadınlık zammolmuş kızkardeşimden sonra, istenmeden doğan ben, anneme hamli esnâsında birçok hastalıklar getirmiş olduğum için bu beklenilmeyen fazla evlât, doğar doğmaz bir sütnineye verilerek "ne yapalım olmuş bir kere, bu da arada büyüyüp gitsin." denen bir angarya sayılmıştı." (7) cümleleriyle dikkatlere sunulur.

2. geriye dönüşte ise Adli'nin altı yaş noktasına işaret edilir; ki o, okuma yazmayı bu yaşta öğrenmiştir (10)

Romanda anlatılanları Adli'nin hayat çizgisine göre değerlendirilecek olursak, eserin bütününün bir geriye dönüş olduğu görülür. Olaylar, Adli'nin sıfır yaş noktasından başlatılarak, onun Galatasaray Lisesi'ni, Hukuk'u bitirişini, Posta Telgraf Nezareti'nde

Müşavir Krol'e, Sinan ile birlikte tercüman oluşlarını, sonra da Mülkiye Müfettişliği'ne atanması haberinin verilişine kadar anlatılır. Bu duruma göre anlatılanlar yaklaşık yirmi yirmi beş seneyi içine alır.

Hikâye içi olaylara paralel olarak tarihî ve edebî olayların da -yüzeyden de olsa- gelişmesi izlenir: dayının kişiliğinde, Ziver Paşa'nın tutumunda II. Meşrutiyet'in hazırlanışı, ilânı, taraf toplaması ve çözülmesi gözlenip anlatılır (293/ 304-309)

Edebî sohbetlerin yapıldığı, Adli'nin babasının selamlık odasında özellikle Servet-i Fünûncular'ın konuşulduğuna işaret edilir: "Ben bu meclislerde, dîvan edebîyatı son nefesini verirken ona bir yudum kadirşinaslık suyu vermek istemiyenleri olduğu kadar, Hâmid'in hayranlarını ve düşmanlarını Servet-i Fünûncular ve bilhassa Fikret'in meftunlarını ve muarızlarını, nihayet Şehabiddin'e ayrılan edebî pay üstüne çekişenleri, çarpışanları, hülasâ edebiyatı, beşerî ihtiyaçlarının bir nafakası sayan zümrenin bir bütün hâlinde bu nafakaya atılışlarını, onu aşkla, hırsla didikleyişlerini seyreder ve dinlerdim." (29) Bu durumda, eserin tematik gücü Adli'nin on bir yaş çizgisinde iken Edebiyat-ı Cedide'nin en hareketli dönemini yaşadığı öğrenilmiş olur.

Edebiyat tarihini ve siyasî tarihi ilgilendiren bilgilere, romanda yer verilmiş olması eserin gerçekçi yönünü belgeler.

Adli'nin hayat çizgisinde, okuma yazma öğrendiği altı yaş, bilgi ve becerisinin ispatlanarak mektebe verildiği on bir yaş ve millî duygularının kabardığı on üçüncü yaşlar, ilgili hadiseler sebebiyle birer değer ifâde ederler.

Sonuçta denilebilir ki, Adli'nin hayatı, Mecbure'yi Sinan'a bırakıp, müfettişlik görevine başladıktan sonra da sürüp gidecektir. Romanda kesin bir sonuca varılmamıştır; Adli'nin hikâyesinin bundan sonrası açık bırakılmıştır. Böylece Yazar, kendi içine kapalı bir hikâyeyi değil de, bir süreci yansıtmıştır. Ayrıca, eserde, XIX yy.'ın ikinci yarısı ile XX. yy.'ın ilk yarısındaki tarihî, edebî ve toplumsal olaylarımızın da belirlendiği görülmektedir.

Sinan Filipe'ye gittikten hemen sonra hastalayan Mecbure'nin hastalığı sırasında, zamanın, Adli açısından yoğunlaştığı dikkat çeker; ve "gece", "akşam", "ertesi akşam", "üç gün", "dördüncü gün", "ertesi gün" gibi söz ve söz gruplarıyla verildiği görülür. Yaklaşık bir ay süren bu zaman kesitinde, Adli ile Mecbure arasındaki, özellikle Adil açısından, gönül alakasının da zamana paralel olarak yoğunlaştığı gözlemlenir: Adli, genç kızın yatağının başucunda, elindeki risaleden "aşka dair" bölümler okur; hattâ aralarında gizli bir evlilik ahdi de verirlir. Sinan'ın Filipe'den dönüşü ile Mecbure'nin hastalığı da geçmiş olur: "Onu

hastalıktan sonra hemen ilk defâ ayakta görüyordum. Duracak hali yoktu. Duvara arkasını verdi ve dayanmakla biraz kuvvet bulmuş gibi canlanarak muâmmasını keşfetmemi beklemeye başladı. Doğrusunu söylemem lâzım gelirse, bana şu anda bir söğüt dalı gibi sallanan bu nazlı vücuttan başka, hiç bir şey alâka vermiyordu. Nihayet bende kafi derecede merak uyandırmadığını anlayarak, tok ve ahenkli sesiyle haykırdı:

Sinan Bey geldi, Sinan Bey geldi.
Bir aydır hasretini çektiğim arkadaşım gelmiş." (246)

Romanın zaman kategorisinde genel olarak belirsizlik gösteren zamanın akışı arasında, "sonbahar" ve "kış" mevsimlerinin anlatıma girdiği ve bu mevsimlerde cereyan eden olayların takdim edildiği görülür. İlgili mevsimlerle Adli'nin psikolojisi ve yaşadığı olaylar arasında bir ilgi kurabilir : "İçimde, gitgide sıkışan, gerilen bir organ var; acaba yalnızlıktan mı sıkılıyorum? Upuzun bir yaz tatilinden sonra mektebin açılmasını adeta hasretle beklemekteyim. Ne ise ki bu tatsız, neşesiz, zor günler bitmek üzere. Artık havalar da serinledi; iri tâneli bir sonbahar yağmuru pencerelerin yazdan kalma tozlarını yol yol akıtarak camlardan süzülüyor. Yerimden kalkıp sokağa bakıyorum. Eğlendirecek hiç bir şey yok. Kasvetli karanlık bir gün. Şehzâdebaşı, âdeta büsbütün çökmüş, çukurlaşmış gibi kapkaranlık. Bütün bu sıra sıra evler, feerik bir el ayası içine oturtulmuş hayâlî mevcudlar kadar benden uzak, bana yabancı. Hattâ onlardan biri olan bizim ki bile.

Yağmur gittikçe şeddetleniyor; sanki yaz sıcakları su olup bulutlardan akacak, akacak ve bitecek gibi. Odanın içinde aşağı yukarı gezinişimin dışarıya akseden sesiyle, kuşkulu bir serçe kafesi cıvıldaşarak, sıralandıkları kafesin üstünden kaçıp öteki pencereye uçuyorlar. Onların korkudan bu cıvıltıları, ağlanacak bir şeyi gülmekle ifâde ettiğimiz his galatına benziyor. Şimdi belki yanımda bir kimse olsa, ben de deminki ağlanacak hâdiseyi, tıpkı bu kuşlar gibi neşeye yakın bir taşkınlıkla anlatırdım. Fakat nerede, evet nerede o beni dinleyecek mûnis yüz, muhabbetle gözlerime dalacak bir çift anlayıcı göz, nerede?" (50-51)

Adli zamanın belirsizliği içinde ilk gençlik yıllarından şöyle söz eder: "İlk gençliğimin yumuşak ve seyyâl, beni sağa sola kıvırarak akan bir dere gibi, her uğrayıp geçtiğim yerin hükmünden az çok müteessir ederek devam etmekte idi. Bu dere belki zaman mefhumu ile izâh edilemiyecek bir uzaklıkta başlamış ve belki yine aynı ölçülerin kalıbına uymuyacak bin nihayetsizliğe doğru akıp gidiyordu. Bunları bilmiyor ve bilmek için de büyük bir

ihtiras hissetmiyor, yalnız işte akıp gidiyordum. Yaz tatillerinin mühim bir kısmını ve kışın de haftada bir gecesini dayıda kalışlarım, beni sütbabam Atıf Bey'in delâletiyle, hayâtı münakaşasız, talihsiz ve endişesiz kabûl eden basit halk tabakasının içine de daldırıp çıkarıyordu. .." (112) ilgili özetlemede, bir başka zaman çeşidi ile karşılaşılır; bu zamanı biz "soyut zaman" ya da "tasavvufî zaman" diye adlandırabiliriz. Zaten Sâmiha Ayverdi'nin zaman kavramı içerisinde reel zamandan başka asıl verilmek istenen bu tasavvufî zamandır ki, eserlerinin arka planında yer alan bu zaman kavramı, onlara felsefî bir boyut kazandırır.*

* bkz. (incelememizin) Batmayan Gün, II.7- Zaman Bölümü.

VII. 8. MEKAN*

İSTANBUL

I- ŞEHZADEBAŞI

A- Baba Asaf Bey'in Evi -Adli'nin baba evi-

1. Selamlık Odası -Edebiyat Mekânı-

2. Annenin Salonu

3. Büyükannenin Odası -Millî Mekân/Hatıra ve Edebiyat Mekânı-

II. KOSKA

Amca Ziver Paşa'nın Konağı

III- VNİ KÖY

Amca Ziver Paşa'nın Yalısı

1. Düğün Salonu

2. Yalı Koruluğu

IV- KURUÇEŞME

Süttannenin Evi -Mecbure'nin Amcasının Evi-

V- KIZILTOPRAK

Sinan'ın Evi

VI- SURDIŞI

1. Akraba Murat Bey'in Evi -Karar Mekânı-

2. Geceleyin Kır

DİĞER MEKANLAR -Dış Dünya İle İlgili Mekânlar-

1. Boğaz -Boğaz'da Gece-

2. Köprü -Yerli Rengi Yansıtan Mekân-

3. Direklerarası-Eğlence ve Alış-Veriş Mekânı-

HATIRA MEKAN

Anadoluhisarı'nda Meşrute Yalı-

PİYASA YERLERİ

Çağlayan / Kâğıthane / Beyoğlu

---

* Eserde mekânlar Adli'ye göre konumlanmışlardır.

SÖZÜ EDİLEN MEKAN

Asaf Bey'in Evi

Romanın olay örgüsünün şekillenmesinde rol oynayan mekânlar, Adli ile ilgili olarak, baba evi, dayı evi, amca evi, sütanne evi, Sinan'ın Kızıltoprak'taki evi ve Seyfi Bey'in evidir. Olaylar, İstanbul'da başlar, gelişir ve sonuçlanır. Genelde Adli'nin psikolojik durumuna göre mana ve mahiyet kazanan bu mekânlar, realist ve empresyonist bir tavırla tanıtılırlar. Kahraman anlatıcı Adli'nin bakış açısından anlatılan mekânların varlık kadrosu, beş duyuya hitap edecek tarzda verilir. Öte yandan mekân parçası ile vak'a parçasının birlikte değiştikleri görülür. Bu durum, mekânların olaylara sahne olma fonksiyonu yüklendiğini gösterir. Ayrıca evler arası tezatlarla, bu evlerde yaşayanların hayat tarzı ortaya konur. Yani mekânlar kahramanların psiko-sosyal durumlarını aksettirirler.

Özellikle de, olayların kapalı mekânlarda cereyan ettiği gözlemlenir. İlişkiler ağının yoğunluğunu artıran bu kapalı mekânlar, ev içi olarak seçilmişlerdir.

Mekânlarda yaşanan hayat tarzı, mekânların ayrı ayrı anlatılmaları ile dikkatlere sunulur: Babe evi, Adli'nin kişiliğinin şekillenmesinde ilk ve en önemli çevre olduğu için vardır.

Dayı evi, Adli'nin hayatındaki ikinci merhalede, leylî mektebe verelişi ve hafta sonlarında bu eve çıkışı dolayısıyla eserde yer alır; bu mekân daha sonra Mecbure ile değer kazanır. Amca evi, yani Ziver Paşa'nın konağı ile yalısı, düğün ve Yekta Hanım'ın hastalığı sebebiyle, eserin mekân tablosu içerisinde girer. Sinan'ın Kızıltoprak'taki evi de Adli-Sinan arkadaşlığı vesilesi ile tanıtılmıştır. Yine Adli ile ilişkili olan bir başka ev de Seyfi Bey'in evidir; semti ve özellikleri hakkında bilgi verilmemiştir; yalnızca sözü edilmiştir.

İlk üç evi birbirine bağlayan akrabalık, diğer iki evi birbiriyle bağlantılı kılan ise arkadaşlık ve dostluk ilişkisidir.

Eserin kapalı mekânlar haritası içerisinde, bir başka mahal de Galatasaray Lisesi'dir ki, burası, Adli'nin arkadaş ve muallim çevresi ile, onun bu çevre içerisinde pozisyonunun tanıtıldığı yerdir,

Adli'nin baba evi , başlangıçta, fizikî cephesinden izler taşımakla beraber, daha çok hususi havasını aksettiren şu ifadelerle tanıtılmaktadır. "Böylece evin üs katı annemin zevkleri, orta katı babamın meclisleri ile âhenklenip giderken, alt katı da yabancı ellerde her

gün biraz daha berbatlaşıyor, israf ve idaresizlik, tahammülü aşar bir haddi buluyordu." (13) İlgili ev, asrî özentiler içinde Batılı yaşama tarzını taklit eden kozmopolit bir mekândır. Onun tefriş tarzı bu kozmopolitliği gözler önüne serer: "Farazâ odalarımızda asîl ve sanatlı eşyâ ile, kıymetsiz ve değersiz eşyâyı dâimâ yanyana görmeye alışıktım. Annemin Lous Quinze salonu vaktiyle iyi bir dekoratörün elinden çıktığı için cidden güzel ve okşayıcı idi. Fakat hemen sofaya çıktığınız zaman, sizi bu kibâr eşyâ ile tam bir tezat teşkîl eden parlak hasır iskemleler, boyalı masalar, üstlerinde teneke sigara tablaları olan kırık bacaklı sehpalar ve havı dökülmüş örtüler, en âdisinden cam vazolar, hiç bir sanat kıymeti bulunmayan uydurma biblolar karşılardı. Ama bu sıra malların ortasından bâzen, eskiden kalma, yâhud hediye olarak gelip evin malı olmuş kıymetli ve zevkli eşyâ da yok değildi." (225)

Adli açısından baba evinin ilgi çekici iki köşesi vardı ki, bunlardan ilki, annenin orta kattaki odasıdır. Buraya değer kazandıran da Nemide Hanım'ın bütün gün başından kalkmadığı piyanosudur. Hemen hemen günün her saatinde, baba evinde duyulan tek ses bu piyano sesidir. Adli, annesinin piyano ile bütünleşen güzelliğini seyretmeyi adetâ bir tutku haline getirmiştir. Zaten Adli'yi baba evine bağlayan da karşılık görmediği halde, annesine duyduğu aşırı sevgidir.

Baba evindeki önemli bir başka mekân da *selamlık odası* dır. "Babamın selamlık odası da, hakîkî goblenden kıymetli bir takım olmakla beraber, bacağı kırılmış bir iskemlenin, yayı bozulmuş bir kanepenin tamiri külfetine katlanılmayıp bodruma atılmış ve bu eksilen parçaların yerine en bayağıları ve zevksizleri konmuş olduğundan, evimiz parmağındaki elmas yüzüğüne rağmen ona buna avuç açan bir el gibi olmuştu. Meselâ gündelik sofra takımımızın bir kısmı, dededen kalma Saksunyalar, bir kısmı ise bunların kırılanlarının yerine konmuş, kaba toprak tabaklardı." (225) Evdeki zevksizlik ve kozmopolitlikle birlikte tanıtılan bu yerin Adli için değerini kısaca tespit edelim: Burası onun bilgi ve becerisini ispat ettiği; mürşidini bulduğu; yetişkinler dünyasını tanıdığı ve çocukluktan erginliğe geçtiğini hissettiren bir mekândır.

Fikir, san'at, tasavvuf, özellikle de edebiyat adamlarının toplandıkları bu odanın en çarpıcı eşyaları, toplantı sonrası, sigara paketlerinin arkalarına, gazete kenarlarına, kâğıt parçalarına yazılıp bırakılmış mısralar, vecizeler, felsefi sözlerden oluşan kâğıtların serpiştirildiği masa, iskemle ve kütüphane olarak belirtilir. Bütün oda, akşamdan kalma tütün kokusu ile dolu olarak Adli'nin dikkat alanı içeresine girer. Ailenin sosyal hayatındaki iniş çıkışları ya da değişmelerin bu mekânda yansıdığı gözlemlenir. "Memleketnin geçirdiği

inkılâp, selamlık odasını da etkiler: "Bir vakitler gazete kenarları, sigara kutuları ve kâğıt parçaları üstünde şiirler, vecîzeler topladığım ve içinde çocukluğumun çok zevkli, çok da hazin günlerini geçirdiğim selamlık odası, şimdi tamamen boş." (295) diyen Adli için bu boşluk bir hüzün kaynağı olur.

Adli-Cem Bey ilişkisinin başlayıp bir mesafe kazandığı baba evi, yani Asaf Bey'in evi, özellik ile Adli'nin on bir yaş ve öncesi üzerinde etkin olmuştur; onun hayatındaki bu dilimi ikinci plana alacak olursak on bir yaş sonrasının merkezî mekânı *dayı evi* olacaktır.

Mecbure ile değer kazanan dayı evi, baba evi ile karşılaştırılarak, Adli'nin bakış açısından tanıtılır: "Dayımın evi ile babamın evi arasında ancak iki sokak vardı. Her ikisi de İstanbul'un karakteristik semtlerinden biri olan Şehzâdebaşı'nda idi. Bekçi Ömer Ağa, Ramazan geceleri mahallesine ve başka semtlerden gelen dinleyicilerine, âhenkdâr davulunu her iki evin önünden de çalarak geçer. O ev de, bu evde âmâ dilencinin günlük melodisini gene beraber dinler. Lokmacı, kuşlokumcu, telkadayıfçı, oranın da buranın da esnafıdır. Çeşmemeydanlı köşklü, şehirdeki yangınları soluk soluğa, döne döne her iki kapının önünde de bağırarak haber verir. Donanmalarda her iki ev de fenerler asar; bayramlarda her iki evde de husûsî kabûl merâsimi olur. Aynı kanunlar, 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, tamâmen ayrı birer rûhun mümessilidir.

Babam ve annem, Tanzimat kitabının iki zavallı izahıdırlar. Ne vatan duygusu ne an'ane, ne geçmiş kıymetler onda yer almıştır.

Dayım ise, babamınkinden dört adım ilerde olan evinde, büsbütün ayrı bir âlemi temsîl eder. O vatan aşkının keskinleştirdiği bir hassasiyetle, devletin ve milletin hastalığını, mikroskop selâhiyetiyle görebilen bir şuûrun temsilcisidir." (78-79) Bu satırların devamında Adli, dayı evinde okunan gazetelerin adlarını sayarak, dayının mensup olduğu teşkilatı sezdirmiş olur: "Avrupa'dan gizli gizli gelen Jön Türk, İstiklâl, Mısır'dan gelen Basîret, Meşveret gazeteleri okunduktan sonra derhal yakılır." (79) Sosyal statü bakımından birbirinin benzeri olan bu iki mekânın mana bakımından farklı olduğuna dikkatler çekilirken; baba evinde yine Adli açısından bir değer ifâde eden bir başka mahallin, ev kavramı içerisinde yer aldığı görülür: Burası *Adli'nin büyükannesinin odasıdır*.

Anlatılacak vak'a zinciri için, yabancıların bir Türk evini görmek isteyişleri uygun düşürülerek, büyükannenin odası, eskiyi, Şark'ı yansıtan bir mekân olarak tanıtılır, bu yer Adli'nin bilgi ve zevkini yansıtan bir sahne olarak verilir.

Asaf Bey'in direktörü ile misafirleri Madam ve Mösyö Faguet'in "Şaheser... müze... harika" diye adlandırıp hayranlık duydukları büyükannenin odası, Türk havasını, Şark zevkini, estetiğini, felsefesini, hayat tarzını yansıtan minyatür bir mekân biçiminde Adli tarafından tanıtılır. Eşya olarak: muska kılıfı, makta, minderler, surahi, işleme giysi, tenzip ... lerden oluşan odanın dekoru, içine kapanık, günün şartlarından, rüzgârlarından etkilenmemiş bir ortam oluşturur. Adli bu odada yabancılara Şark'ın zevkini ve felsefesini estetiğini tattırır. Burada, Garplı'ya "güzel ve millî mekân" fikri verecek unsurların biraraya getirilmesine imkân verilmiştir. Aynı zamanda burası büyükannenin yaşadığı yerdir de. Söz konusu odada mekâna ait unsurlar göründükleri gibi değil de, onların Garplılar üzerinde bıraktıkları izlenimleri ve etkiler nakledilmek suretiyle tanıtılır. Burada Adli'nin ve büyükannesinin, ecnebilerin bazı hususiyetlerini sunmaya da yardım etmektedir. Odanın tefriş tarzı, büyükannenin hakkında fikir vermektedir. Gerçekte büyükanne bu evdeki havadan rahatsız olduğu için oğlunun yanında oturmaktadır. Odası ise evde sessiz, kapalı bir köşe oluşturmaktadır. Odaya ait hususiyetler hem Adli'nin hem de büyükannenin kişilikleri ile uyuşur. Ebeveyn ile bu oda arasında çatışma ve uyuşmazlık vardır. Adli'nin anlattıkları ile ecnebi kadının ve ebeveyninin tutumları onların psikolojik hallerini de verir. Bu simge mekân, resim, fotoğraf ya da film ile tespit edilebilir.

Bu mekân Adli'nin kendini kanıtladığı bir sahnedir de. Öte yandan Adli ile ebeveyni arasındaki karşıtlığı da vurgulamakla kalmaz, Adli'nin kadın güzelliği karşısında bigâne kalmadığını da gösterir.

Yerli rengin yansıdığı bu odada eşyalar millî, edebî, tarihî, hattâ efsanevîdir. Bu oda, hayatiyetini eskinin mânevî havasından almıştır. İlginç olan, evin diğer bölümlerinde görülen Batı etkisinin buraya hiç girmemiş olması; Şark'ın olduğu gibi muhafazasıdır. Müze hususiyeti taşıyan bu mahal, eşya, elbise tehzipleri ve dekoru ile geçmişi bir bütün olarak aksettirmekte olduğundan, ecnebilerin romantik zevklerini okşar.

Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin iki tehzibi ile san'atkârı bilinmeyen diğer bir tehzip ve Yesarî'nin tehzip edilmiş dörtlüğü, bu yeri aynı zamanda "hat ve edebiyat" mekânı yapar.

Sonuç olarak denilebilir ki, ecnebilerde, merak ve heyecan uyandıran büyükannenin odasının Adli tarafından yabancılara tanıtılması, annesi ile babasını zor durumdan kurtarır.

Adli'nin leylî mektebe verilişi ile başlayan hayatının ikinci merhalesinde dayısı Nazmi Bey'in evi birdenbire ön plana geçer. Adli artık hafta sonlarında dayı evine çıkacaktır. O, dayı evini algılayışını şu cümlelerle ifade eder: "Nihâyet kendi evimden ziyâde büyükannemin

yanında rahat, dolaşıksız ve serbest idiysem de, bilmem neden burada herkes tarafından sevilip hoşlanılmama rağmen yine kendi çatımın altından bir yarı sürgün olarak uzaklaştırılmış olmam, uzun seneler boyunca gücüme gitmekte devâm ediyordu. Vaktâki dayımın evine, benim gibi bir yarı mültecî olan bir başkası daha geldi., o zaman bu ev benim için daha âşinâ ve sevimli oldu." (106) görüldüğü gibi dayı evine değer kazandıran Mecbure'dir. Adli-Mecbure-Sinan ilişkisi burada başlar. Genç adam için bu mahallin en ilgi çekici köşesi *Mecbure'nin odası* dır. Adli, genç kızla, odası arasında bir ilişki kurar: "Tabiîliğine ve sadeleğine öyle ince bir zerafet karışmıştı ki bunu maddî şartların darlığına rağmen odasında, eşyalarında, kıyafetinde açıkça görmek kabildi." (224) sözleri ile bu ilişkiyi anlatır. Bu arada Mecbure'nin odası ile annenin salonu ve babının selamlık odası karşılaştırılır. Sonuç: Anne ile babanın odalarında görülen eski ile yeninin, incelikle kabalığın, Şark'la Garb'ın; alalade eşyâ ile değerli eşyânın iç içe girdiği tam bir kaostur. Bu kaosun karşısında, sadeliği ve düzeni yansıtan Mecbure'nin odası vardır. Genç kızın hastalığı sırasında bu oda Adli için adeta bir tapınak haline gelir. Genç kızı ilk defa bu odada öper; ondan evlilik vadini alır. Mecbure'nin bir gün Adli'ye, amcasına ulaştırılmak üzere verdiği pusula sebebiyle, eserin mekân tablosu içerisine bir başka ev daha ilâve edilir. *Sütannenin Kuruçeşme'deki evi* ; bu ev Mecbure'nin amca evidir. Mütevazi bir mekân olarak tespit edilen, Adli'nin sütannesinin Kuruçeşme'deki, aşı boyalı eski evin küçük toprak taşlığı ile, bir kenarda duran ağzı beyaz bezle bağlı iyi su küpü birer figür şeklinde algılanıp; evin harap görünüşünü süsleyen tütiz ve kıvraklığa dikkatler çekilir.

İnsana "huzur ve inşirah veren" bu yerle, sakinleri arasındaki benzeşme gösterilir. Bu mekân ve sakinleri Adli'yi halka götürürler; o, evdeki pozisyonunu ve evin kendisi için değerini: "Yaz tatillerinin mühim bir kısmını ve kışın da haftada bir gecesini dayımda kalışlarım., beni sütbabam Atıf Bey'in delâletiyle, hayâtı münakaşasız, tahlilsiz ve endişesiz kabûl eden basit halk tabakasının içine de daldırıp çıkarıyordu. İtirâf edeyim ki ben bu âlemin kaba, çıplak ve dümdüz rûhiyâtı içinde bir heyecan bir zevk duyuyordum. Bu yüzdendir ki sütannemin Kuruçeşme'deki evini sık sık ziyâret ederdim. Atıf Bey'le sütannem, bütün çocukları küçük yaşta öldüğü için, beni bu kaybolan evletlarının temsîlî bir ifâdesi imişim gibi çok severlerdi." cümleleri ile ifâde ederken; bu noktadan itibâren ilgili evin ruhî ve fizikî atmosferi birlikte anlatılır : "Ben de onların aşı boyalı eski evlerinin kapısını çalarken, içimde tatlı bir başı boşluk zevki dolaşır ve arkamda kalan her kaydı unuturdum. Küçük toprak taşlık ve bir kenerda duran ağzı beyaz bezle bağlı iyi su küpü, evin ilk

karşılaştığım âşinâları idi. Evdeki imkânsızlık ise: "Sonra her basamağı bir başka sesle gıcırdayan, kupeştesi elle tutulamıyacak kadarı sallantılı merdiverden çıkarak sütannemin hem yatak, hem de misâfir odası olan yüklü dolaplı ve basık tavanlı odasına girince, kendimi rahat ve âsûde hissedirdim." cümlesi ile sezdirilmeye çalışılırken; imkânsızlığı telâfi eden unsurlara da işaret edilir: "Nihayet her tarafta, evin harap manzarasını zıneddiyen tütüz bir temizlik ve kıvraklık göze çarpardı ki, bu da insana ayrı bir inşirâh ve huzur verirdi." (113-114)

Sütanne evi, bir defa da Mecbure'nin amcasına ulaştırılmak üzere Adli'ye verdiği pusula sebebiyle gündeme gelirken evin tezyin ve tefriş tarzına dikkatler çekilip, küçük bir vak'aya sahne oluşu anlatılır. Babasını henüz kaybeden on bir yaşındaki bir kız çocuğunun, büyük kaderine rağmen, sütanneden turşu isteyişi Adli'yi "teessür ve insanların vefasızlığı" kavramlarını düşünmeye sevkeder.

Eserde imkânın simgesi olan Ziver Paşa'nın Vanikoy'deki yalısı, Adli'nin amcasının evlerinden biri olarak tanıtılır; gösterişli havası, Jale ile Rami'nin düğünlerine sahne oluşu sebebiyle, aksettirilir.

Düğün evinin merkezdeki figürü Mecbure, bir alev parçası imajı ile gösterilir; düğün kalabalığının tutum ve davranışları, elbiseleri irdelenir, eleştirilir. Düğün evi ortamında bulunan kişiler, eğlenceyi ele aldıkları cepheler açısından değerlendirilir. Bu değerlendirilmede tarafsız kalınmaz. Sevilenler olumlu, sevilmeyenler olumsuz bir biçimde gösterilirken, insan-mekân ilişkisinde bazı uyumsuzluklar tespit edilip, ortamın havası yansıtılır. Bu arada "Boğaz'da gece" tasvirine ayrılan pasajda bir hatıra mekân olan Anadoluhisarı'nda "meşrute yalı" anılırken yerli renkler dikkatlere sunulur.

Düğün evini tasvir eden Adli, tamamen seyirci durumundadır. Onun, sevgili ve annesine bakışı olumlu; gelin, damat ve Selâmi'ye bakışı ise olumsuzdur. Gelin ve damatın tutum ve davranışlarından evliliğin mutsuzlukla sonuçlanacağı sezdirilir.

Ziver Paşa'nın bir başka evi de Koska'daki köşkdür. Bu köşk de Ziver Paşa'nın azli ve ölümünden sonra Yenge Yekta Hanım'ın hastalığı ve sonra da ölümü sebebiyle romanda yer alır; ve imkânsızlığın çehresinden takdim edilir: "Konağın selamlık kısmı, ikişer üçer oda kiraya verilmişti. Harem tarafını da aynı sûrette kiralamak için çok uğraştığımız halde, ucuzluğuna temâ edip tutanlar, yengemin huysuzluklarına dayanamıyarak az zamanda kaçıp gidiyorlardı." (348) Hasta odası, unsurlarıyla birlikte natüralist bir tavırla tasvir edilip, gözler önüne serilir. (348-349)

Ziver Pâşa ile ilgili bir başka mekân da yalı koruluğudur :

"Yarın azad oluyoruz; fakat amcamın yalısında geçireceğim bu son gece bana bambaşka bir ızdırap çeşnisi verdi. Bu sabah Ziver Paşa yanımıza gelip, düğünden kalan yemekleri civarındaki fukaralara dağıttırdığını Kambiyocu Asım'a anlatırken, karşısındakilerden bir karşılık, bir alkış beklediği ne kadar belli idi. Rıdvan'la Kambiyocu'nun yarış edercesine başardıkları bu işe, benim de iştirâk etmem lâzım olduğunu düşündüğüm halde, ne kardeşim gibi :

- Amcacığım, siz olmasanız etrafınızdaki dullar yetimler açıklıktan ölür!

Ne de Asım gibi :

- Kerem ediyorsunuz, lûtfediyorsunuz Paşam.. kullarınız da her nefes duâcınız.

Diyebiliyorum." (163/b.11) iktibası bize yalıda geçecek bir olayı sezdirmektir.

"... Sonra yavaşça kalkıp bahçeye çıktım; oradan da yalının arka taraftaki korusuna geçerek mayhoş kokulu tâze otların üstüne uzandım.

Gökyüzünü göstermeyen sık ağaçlar ve içine battığım yeşilliklerin ortasında âni bir sükûn ve saadet duymuştum. Dünyâ, sanki içinde benden başka kimse yokmuş gibi boş ve sessizdi. Yalnız etrafımda, gözümün mü gönlümün mü gördüğünü seçemediğim bir hayâl dolaşıyordu.

Evet bonboş dünyâda yalnız bu hayâlle ikimiz kalmıştık.....

..... Şüphesiz ki bu kızın hayâline, aslında daha kuvvetle tasarruf edebilmekte idim..." (171/B.11) Bu satırlarda görüldüğü gibi, koruluk, hayâl kurmaya, düşünceye uygun bir mekân. Kahraman anlatıcı bu mekâna uygun bir de risâle almıştır yanına: "Okumak için getirdiğim risâle hâlâ cebimde duruyor. Esâsen yırtık olan sahifelerinden birini farkında olmadan koparmışım. Bu yarım ve sararmış kâğıt parçası üstünde yalnız şu satırlar var:

"Yorulmuşum. Bir su kenârında oturuyorum. Yanımıza kızlar geldiler, bana, haydi bizimle beraber göle gir de yıkan dediler. Zavallılar bilmiyorlardı ki senin aşkınla yıkanmış olan kimse tertemiz vücûdunu su ile kirletmeye kıyamaz...." (172) Risâle'deki bu sözler Adli'ye hayatındaki kızları çağrıştırır: Kızkardeşi Jale; dayı kızı Fahrünisâ; sevgilisi Mecbûre... Bunlar arasında kişilik karşılaştırılması yapılır. Sonuçta Mecbûre ile ilgili tespitler olumludur.

Ayrıca mekâna uygun küçük bir de vak'a oluşturulur: "...Fakat yanımda ince ve yorgun bir kadın sesi duyarak, içinde gömülü yattığım otlardan başımı kaldırdım ve bu, kimsenin ayak basmağa cesaret edemediği koruya giren cüretkârı görmek istedim.

Fakat şu anda yakınımda söylenen sesin sâhibi, iki zorlu keçi tarafından sürüklenen ihtiyar bir kadındır. Başında yazma bir mendil, sırtında beli ipten kuşakla dikişli bir hırka vardır ve hâkim olmadığı keçiler tarafından sürüklenmekten o kadar yorulmuş görünmektedir ki, pek yakından geçmekte olduğu halde, anlaşılan düşüncesi de kuvvetleri gibi keçilerine takılıp kalmış olduğu için beni görmediğini anlıyorum. Bir an yerimden kalkıp kadıncağaza yardım etmeği düşündüm..." (175)

Küçük vak'anın kahramanı keçi otlatan ihtiyar kadının fizikî ve ruhî portresi mekânla birlikte verilirken Adli ile bu kadın arasında geçen konuşmalar, Zever Paşa'nın kişiliğinin bir çok yönünü birden aydınlatır. Bu tespitler Paşa'nın halk tarafından olumlu algılanışıdır. (177) bölümün başında yer alan Ziver Paşa ile ilgili dikkatler bu konuşma ile çelişir.

Anlatılan mekân ile vak'a arasında bir uygunluk oluşturulur. Yabancılara yasak koruluk dış dünyâsı yansıtma endişesi ile tanıtılmıyor. Mekânla ilgili özellikler, Ziver Paşa hakkında yabancıların izlenimlerini ve Adli'nin Mecbûre'ye olan aşkının niteliğini belirtmek için veriliyor.

Ziver Paşa Koruluğu'nun tanıtımında, anlatma, gösterme ve tasvir birlikte tullanılmıştır. Tasviri, beş duyuya seslenecek şekilde yapılan bu yer, okuyucuda "güzel mekân" izlenimi uyandırırken, figürleriyle birlikte muhayyilede canlanabiliyor. Mekânın yumuşaklığı, güzelliği, bu yerde yaşanan küçük vak'anın da yumuşak geçmesine neden oluyor.

Ziver Paşa Koruluğu'nun fonksiyonu da, hayal kurmaya uygun bir ortam özelliği taşımasında ve diyalog sahnesi oluşumunda aranmalıdır.

BOĞAZ , bir zaman diliminde ele alınıp mehtap sefası münasebetiyle tasvir edilmektedir: "Gece sıcak ve mehtaplı sular, ışık dökülmüş gibi bembeyaz. Fakat bu ağarmış, bezenmiş, hisli ve arzûlu denizin üstünden, seneler var ki, içinde nağmeler, sesler taşan sandallar geçmiyor. Evet Boğaz'da, yerle göğün arasında, ne yerin ne de göğün malı değilmiş gibi hayalî bir saltanat süren o eski Mehtap Alemleri, o başı ortası, sonu bulunmayan zevk kafilesi görünmez olalı iki mi üç mü sene oldu bilmem. İstediği zaman suda, istediği zaman karada gezmesini bilen bir mahlûk gibi, azametli vücûdiyle denizi örten, denize bir aşk yazısı yazan "yasak" diyen sert bir nefes, Boğaziçi'nin bir an'ane târihini aydınlatan bu ışığı, kıyamadan söndürdüğünden beri, artık bu âlemi, hâfızamın kitâbında görebiliyorum.

Eğer hâlâ bir hayâl duvağına sarılarak bize yüzünü tam gösteren ne de büsbütün

gizleyen o bâkir, mahcup, füsunlu saz ve Mehtâp Geceleri devam etseydi, muhakkak ki amcam, bir zamanlar büyükanneme yaptığı gibi bizim de karşımıza gelerek:

- Çocuklar, yarın akşam (...) nın Mehtabı var. Onun saz alemi kimseninkine benzemez: arkasında üç yüzden fazle kayık bulunur. Siz de mehtabcılara karşın derdi." (180)

Boğaz'da gecenin dünü, halihazırı karşılaştırılır. Düne özlem duyurulur. Boğaz'da Gece şu cümle ile değerlendirilir: "Nasıl eskiden bütün şarkılar, bütün türküler, gazeller, nağmeler, iptilâlar ve sevdâlar gidilen bir kadın için idiyse, şimdi de öyle.

Zaten dünyânın kolu kanadı, hep onun hesabına kımıldamıyor mu? Kudretlerin, azamet ve şevkatlerin iflâs ettiği, bükülmez bazûların, eğilmez başların zebun ve çaresiz kaldığı onun için. O, derd ve derman o, hayâl ve hakîkat; o, savaşmadan zafere yeten bir kahraman!" (180-181) Bu tespit ve düşünceler Adli'de, kadın ve sevgi kavramları ile ilgili çağrışımlar uyandırır. Bu çağrışımlar, kahraman anlatıcıya sevgiliyi hatırlatır; O, sevgisini tahlil eder, sevgili ile başkaları arasında karşılaştırmalar yapar. Böylece hayâl ve hakikat karışır. Mekânın kişide uyandırdığı duygu, düşünce ve hal ortama uygundur. Aşkın tahlil edildiği bu ortam koruluk gibi hayâl kurmağa elverişlidir. Ziver Paşa'nın yalı koruluğu ile Boğaziçi'nde Gece kişiyi etkileyişleri bakımından benzeşirler.

Romanın, dış dünya ile ilgili mekânları ise İstanbul'un hususiyetlerini verecek tarzda sunulur:

Köprü , renkleri, sesleri, kalabalığı, kokuları ve görüntüleriyle yerli rengi yansıtan bir konsantre mekân olarak algılanıp, tanıtılırken, âşinâ olunan sesler birer figür biçiminde tespit edilir.

Şehzâdebaşı 'nın manavları, sevecen bir tavırla tablolaştırılırken bu yerin sakinlerinden Yemişçi İbrahim Efendi, karikatürize edilip, portresi çizilir: "Bu renkli mahal, küçük, fakat önemli bir vak'aya sahne olur: Avrupa'daki dayıdan gelen mektubun, bir tekirdağ karpuzu içerisinde Adli'ye ulaştırılması, şartlara ve ortama uygun, esprisi olan bir vak'adır. Bu vak'anın anlatımını Adli'den takip edelim: "İşte ben bin bir hâtırası olan Direklerarası'nda Atıf Bey'i gözleyerek dolaştığım bir gün, Keçeküllâh'ın kavun sergisi önünde geçerken bana göz kırptığını gördüm. Alış veriş bahânesiyle dükkâna doğru yaklaştığım zaman dirseğine kadar sıvalı kolunun ucundaki iri ve kemikli eliyle bir tekirdağ karpuzu hoplatarak:

-Al şunu delikanlı, aldanmazsın şeker gibi.

Dedi. işin içinde bir iş olduğunu anlamıştım. Gösteriş olsun diye şöyle bir pazarlık ederek karpuzu aldım ve eve geldim.

.... Ben bu yeşil ve tabiî nakışlı kocaman topu masamın üstüne koyarak, tepesinden ustalıkla açılmış kapağı kaldırınca, îtinâ ile oyulmuş bu kapağın altından bir kâğıt çıktı. Bu, dayımdan aldığımız ilk mektuptu." (267-268)

Öte yandan, Çağlayan, Kâğıthane ve Beyoğlu da, Adli ile arkadaşlarının faytonla yaptıkları bir gezinti dolayısıyla "piyasa yerleri" olarak, romanın mekân tablosunda yer alırlar. Bu yerler, kahramanların kimi mizaç özelliklerini öğrenmemize yardımcı olurlar.

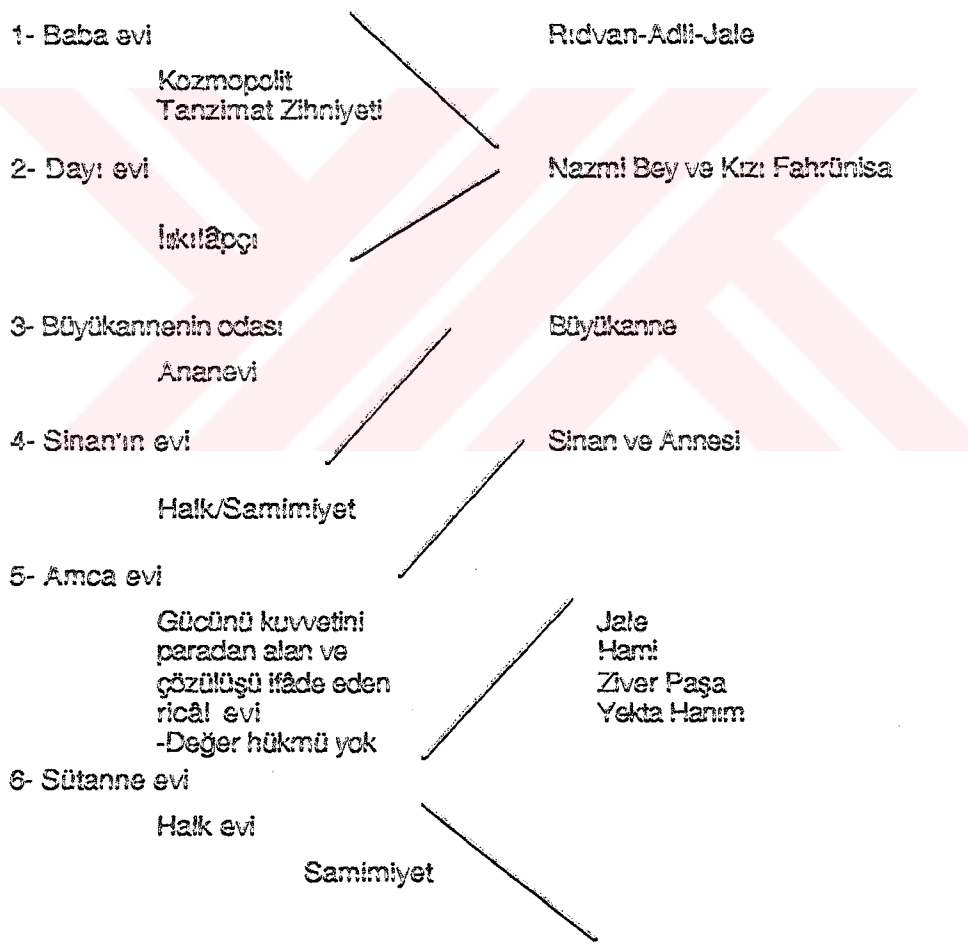
Romanın itibarî dünyâsında yerini alan iki kapalı mekân daha vardır ki, birincisi *Sinan'ın Kızıltoprak'taki evi* dir. Adli için bir 'sılâ" değeri taşıyan bu mahal için o: "Ben Sinan'ın evine giderken, sanki burasını en küçük yaşımdan beri tanıdığım hissine kapılır ve çoktan beri terk edip de yeniden kavuşmuşum gibi gelirdi" (91) der.

Köşkün dışındaki dünya kış şartlarında olumsuz olarak tasvir edilirken, kış odasının insan üzerindeki etkisi beş duyudan yararlanılarak verilip gösterilir. Varlıklar; ışık, renk, hareket, koku ve şekilleriyle sergilenir; kış ortasındaki atkestanesi bir figür olarak idrak edilir; bu figür, Adli'yi felsefî ve tasavvufî düşüncelere götürür: "Tereddüt, dün, bugün, yaradılış, yaradılmışlar" kavramları üzerinde düşünülür; sonuçta: "kendimi bildim bileli seferde bir yolcuyum" yargısı ile romanın adı sezdirilip, "tanrı" kavramına ulaşılır. Bu durumda Sinan'ın evi, bir takım kavramların muhasebesinin yapıldığı bir mahal olarak fonksiyonunu gerçekleştirir.

Yolcu Nereye Gidiyorsun romanını sonuca ulaştıran "Adli'den Mecbure'ye" başlıklı mektubun yazıldığı yer olan *Murat Bey'in evi* ile akraba *Seyfi Bey'in evi* fonksiyonları itibarî ile mekân tablosu içerisinde ağırlıklı bir yere sahiptirler: Seyfi Bey'in evi, yalnızca, geceyi Murat Bey'in evinde geçirme kararının alındığı bir mahal durumundadır. Sur dışında bir ev diye adlandırılan Murat Bey'in evine giden yol Adli'nin dikkatlerinden takdim edilirken, "toprağa bağlı olma" kavramı da gündeme getirilir. *Geceleyin kır* 'ın anlatıldığı ilgili metin parçasında, okuyucu güzel mekân fikrine ulaşırken, tabiat sevgisine de bir kapı açmış olur: "Gideceğimiz ev, sur dışında ve oldukça uzaktı. Seyfi Bey, kestirme olsun diye tarla yollarını tercih etti. Hem yarım saat kırlarda yürüdük. Akşamki, mahalle aralarının karanlığından sonra kırlar, dolgun bir ay ışığı ile efsânevî bir tüle sarılmış gibi aydınlıktı. Gökyüzünde beyaz, yumuşak ve dağınık bulutlar vardı. Bunlar, bir şeyden korkmuş gibi, ihtiyatla yürüyor ve gittikçe dağılıp hafifliyordu. Bir ara yolumuz sümbül tarlalarına düştü..." (377) Bu tasvirin izlenimci bir çizgide yapıldığı dikkat çekerken, ortamın havası ile Adli'nin psikolojisi arasında bir ilişkiye ulaşılır. Bulutlar gibi Adli'nin de ihtiyatla varması

gereken bir kararı aldığını, ilgili mektuptan öğreniriz. Murat Bey'in evinin muhtevası : "Anlaşılan buraya gelenler, kendi evlerindelermiş gibi rahat ve serbest oturup kalkabiliyor; sofaları ve odaları kitap dolu bu mütevâzî irfan uğrunda, hiç bir kayda bağlanmadan okuyor, dinleniyorlardı.Kendi âlemi içinde tanınmış bir münevver olan ev sâhibi, her şeyden evvel yüksek bir mûsikîşinastı." (380) sözleri ile anlatılırken; havası, bir cümle ile ifâde edilir : "İçine gömüldüğüm dekor, cidden hem sükûnet, hem heyecan verecek hisli ve ağır bir tevâzû ile yüklü idi." (380) Ve Adli, bu kabil özellikleri olan bu karar mekânının "penceresinden geniş bir tabiat parçası görünen odaya" (386) çekilerek, eseri noktalayan mektubu yazar.

Evlerin Karşılaştırılması:



Sonuç : Eser evlerin mücadelesidir.

VII.9. OLAY ÖRGÜSÜ

Yolcu Nereye Gidiyorsun romanının olay örgüsü, ailede istenmeyen bir çocuk olarak dünyaya gelen Adli'nin bir mürşit vasıtası ile mistik oluşum sürecinden geçişi üzerine kurulmuş görünmektedir. Adli'nin mistik macerasına bir de gönül serüveni katılır; Bu serüven Sinan ve Mecbure'yi de içine alır. Sonuçta Adli, aşkının objesi olan Mecbure'yi Sinan'a bırakarak, iç tekamülünü tamamlar.

Eserde olay örgüsü oluşturan vak'a parçaları ya da metin halkaları Adli'ye göre konumlanmıştır.

Küçük Adli, ala sabah babasının selamlık odasına koşarak girdiğinde, babası ile Avni Bey'i karşı karşıya konuşurken bulur. Fakat baba, oğlunun sabah erken selamlığa ziyaretini yadırgamış: "Ne var Adli bir şey mi söyliyeceksin?" (9) demiş, sonra da arkadaşı ile lafa dalmıştır; konuşmaları bitince Avni Bey gitmiştir. Babası ile yalnız kalmaktan sıkıntı ve korku duyan Adli, kütüphane ile kapının arasına büzülüp kalmıştır. Asaf Bey odadan çıkıp gidince o, her zaman olduğu gibi yine akşamdan kalma gazete kenarlarına, kâğıt parçalarına yazılıp bırakılan mısraları, vecizeleri, felsefî sözleri toplamaya başlamıştır. Adli'nin babasından çekinip korkması; selamlık odasına duyduğu ilgi, olay örgüsünün Adli etrafında şekilleneceğini göstermektedir. Ki, ilk metin halkasında, belli bir zaman (sabah erken), belli bir mekân (selamlık) ve belli kişiler (Asaf Bey, Avni Bey, Adli) arasında cereyan eden olay, romanda ilk vak'a halkasını oluşturur.

Adli'nin selamlığa duyduğu ilgi neticesinde 2. halka şekellenir. Çünkü onun selamlıktan topladığı malzeme ile kurduğu defteri, kardeşleri tarafından çalınır; gizlice okunduktan sonra yerine konur. Duruma vakıf olan Adli, annesinin de suç ortağı olduğu bu olaydan etkilenerek strese girer. Artık o kendini psikolojik bir yalnızlık içerisinde hissetmektedir. Bu nedenle ondaki selamlık merakı daha da bir yoğunluk kazanırken, 3. vak'a halkası gündeme gelir. Bu metin halkası, Adli'ye, selamlıkta Cem Bey tarafından bir mektup metni yazdırma hadisesidir. Sınavı iki hata ile atlatan küçük Adli, Cem Bey'in mistik fikirler ihtiva eden defterini temize çekmekle görevlendirilir.

4. metin halkası "madalyon olayı"dır. Bu olayla Adli'nin, kardeşleri ve annesi ile arasındaki çatışma görünür hale gelir. Gerçekte "madalyon olayı"nın arkasında olan, çarpık Garplılaşma hareketine Yazar'ın Adli'yi vasıta kılarak karşı çıkışıdır.

Böylece I. Kısım, 1.2.3. ara bölümlerinde tezahür eden vak'a parçaları, olay örgüsünün

üzerinde gelişeceği zemini işaret etmektedir. Bu sebeple I. Kısım, sonradan anlatılanların çıkış noktası durumundadır.

Mistik bir oluşuma ve Garplılaşma'ya karşı bir tavra doğru yol alan Adli'nin karakteri ve ilgili olaylar, şahıs kadrosunu daha romanın başında iken ikiye böler. Bir yanda Adli ve Cem Bey, yani manadan dolayısıyla Şark felsefesinden yana olanlar, öte yandan da anne-baba ve kardeşlerin temsil ettikleri Garpçılar. Bu iki kutup arasındaki fark, eserde çatışmanın kaçınılmaz olduğunu gösterir.

Adli, asrileşme hareketinin etkisinde olan aile fertleri ile zıt düşmüştür. Hatta onun istenmeyen bir çocuk oluşu da, yine Garplılaşma'nın "az çocuk", anlayışı ile ilgili olsa gerek. Bu zıtlık zevk ve kültür alanında gerçekleşir. Adi babasına değil de, iç tekamülünü tamamlamış olan Cem Bey'e yaklaşır; kardeşleriyle değil de Sinan ile arkadaş olur; annesinde göremediği şevkati Sinan'ın annesinde yakalamaya çalışır. Samimiyeti dayısının ve sütbabasının evlerinde bulurken, millî kültürü de büyükannesininin odasında yaşar.

Madalyon olayında olaylar bir başka boyut kazanır. Adli Galatasaray'a yatılı öğrenci olarak verilir; hafta sonlarını ise dayısının evinde geçirecektir. Bu noktada Adli'nin arkadaş ve gönül macerası da başlar. Mektebin en yaramaz çocuğu olan Sinan ile arkadaş olur; dayı evinden himayesine alınan sütannenin kızı Mecbure'ye de gönül alâkası ile bağlanır. Mecbure ise Sinan'a aşıktır; Sinan Mecbure'yi için için sevmektedir. III. Kısım'dan sonra çatışma, Adli'nin iç dünyasında cereyan eder. Bu arada önemli bir vak'a parçası ile daha karşılaşılır. Bu, büyükannenin odasını ecnebilere tanıtma vakası'dır ki, Adli için, ikinci bir sınav diye nitelendirilebilir. Bu vak'adan sonra Adli'nin ailesi ile olan çatışması uzlaşmaya dönüşür. O, kendi kendisi ile çatışmasını da, sevdiği kızı Sinan'a bırakarak bitirir.

Görülüyor ki, eserde asıl vak'a, Adli'nin ruhî tekamülünü tamamlama hadisesidir. Vak'a halkaları da bu durumu destekleyip yönlendirecek bir şekilde düzenlenmiştir.

Sinan ile Adli arasındaki ruhî arkadaşlık ve Adli'nin ailesi ile çatışması; Cem Bey'le dostluğu, onun hissî ve manevî planda değişeceğini gösterir. Bu değişmeye, aile ile çatışma, Cem Bey'in mürşitliği, Mecbure'nin aşkı ve Sinan'ın arkadaşlığı vasıta olurlar. O Cem Bey'in kendi üzerindeki tesirini şöyle açıklar:

"Bu gün Cem Bey'in şevkatine; alaka ve sevgisine, muhtac olan ben, onda bulduğum her şeyi beğeniyorum..." (67)

Aslında Romancı, daha başlangıçta Mecbure-Adli ikilisini, Adli açısından "mutlu bir sona bağlama" gibi bir niyetle yola çıkmaz. Onun asıl gerçekleştirmek istediği Adli'nin

manevî tekamülüdür. Ve Adli'nin Mecbure'ye duyduğu aşk bu tekamülün gerçekleşmesinde, yalnızca bir aracıdır.

Kendi içinde nisbî bir bütünlük arzettikleri görülen bölümlere yerleştirilen olay örgüsünün çatışma atmosferinde biçimlendiği söylenebilir. Bu çatışma iki tablo arzeder: İlki, fert planında olan çatışmadır; bu Adli'nin Mecbure'ye, Mecbure'nin de hem Adli'ye, hem de Sinan'a duyduğu gönül alâkasından kaynaklanır. Ayrıca Adli'nin, ailesi ile olan anlaşmazlıkları da ferdî plandadır. İkinci çatışma, sosyal plandadır; 1908 İnkılâbı'nın ve öncesinin fert-cemiyet arasında oluşturduğu ikilikten kaynaklanır.

39 bölümü etrafında toplayan asıl vak'a, Adli'nin Mecbure ile ilişkisidir. Ne var ki, çok sevilen bir arkadaşın araya girişi, ilişkiyi dramatik bir hale getirir. Bu aşk ilişkisi, Adli'nin yetişme tarzının, mizaç ve şahsiyetinin oluşumunu, iç tekamülünü ve belirli bir dönemde İstanbul'un durumunu anlatmaya imkân verir. Anlatılan olaylar, yani Adli'nin defterinin çalınması, selamlıkta mektup yazdırma; madalyon olayı; leylî mektep; Sinan ve annesi ile tanışma; büyükannenin odasında cereyan edenler; Mecbure'nin hastalığı ve doktor olayı; faytonla dolaşma.. vak'ayı dikkatlere sunmak üzere icad edilmiş mana birlikleridir. Aşk burada "çekirdek" pozisyonundadır. -Ki, iç tekamülün gerçekleştirilmesinde son nokta, aşkın objesinden vazgeçme şeklinde tezahür eder- Bunun çevresinde anlatılanlar ise bilgi ve ipucu durumundadırlar.

VII.10. ŞAHIS KADROSU

Yolcu Nereye Gidiyorsun'un yapısı, tematik güç Adli'nin, âile, selamlık, mektep ve arkadaş, esnaf ve eğlence çevrelerindeki şahıslarla ilişkileri esasına dayanır. Bu ilişkiler ağı onun karakterinin oluşumunu sağlamışlardır.

Biz burada, âile çevresi ana başlığını kendi içerisinde, ana-baba, ikiz kardeşler, büyükanne, akrabalar, uşak ve bakıcılar alt başlıkları altında inceledik.

Aynı zamanda edebî çevre olan selamlık çevresini de Adli'nin mürşidini bulduğu çevre olduğu için kişileri tanıtırken çevreye has özellikleri de verdik.

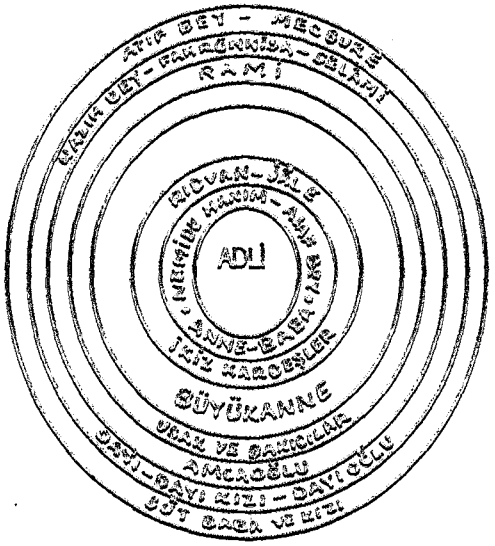
Mektep ve arkadaş çevresini ise, Adli'nin ruhî tekamülüne yardımcı olan bir arkadaşını içine aldığından, bu arkadaşın ilişki içinde olduğu hocalardan da söz ettik.

Esnaf ve eğlence çevresini de, dönemin kimi siyasî özelliklerini ve san'at etkinliklerini göstermesi bakımından incelemeye değer bulduk.

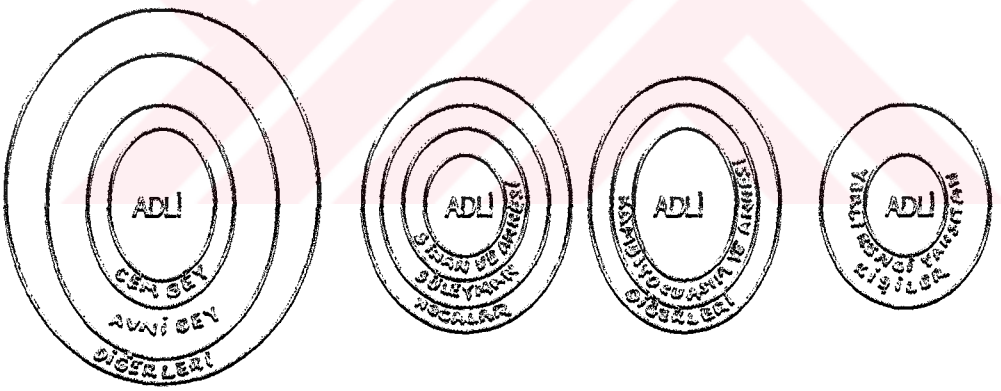
Sonuçta, romanın şahıs kategorisinin, merkezinde Adli olmak üzere beş çevre ile şekillendiğini gördük. Bu çevreler şemada önem sırasına göre merkezden dışa doğru gösterilmiştir. (Şema I /II /III / IV / V /)

Eser, Adli'nin kendi ruhî macerasını anlattığı bir çeşit sözlü hatırat biçiminden olduğundan, genelde bütün şahıslar onun dikkatlerinden tasvir edilmişler; onunla ilişkileri açısından ele alınmışlardır. Öte yandan eser, şahısların psikolojik durumlarının incelenmesi bakımından psikolojik roman kategorisinde değerlendirilebilecek bir karakter göstermektedir. Çünkü, Tanzimat'tan bu yana Türk toplumunun geçirdiği değişme, oğul ile ana-baba-amca-kardeş... çekişmesinde yansıtılması deneniyor. Babanın edebiyatçıları çevresine toplama tutkusu, annenin piyano aşkı, ikiz kardeşlerin yüzeysellikleri, oğulu yani Adli'yi yabancılara itiyor.

Eserde Adli, ilkin çocukluğu ve yetişme şartları içerisinde gösterilmiştir. Onun zihniyet ve şahsiyetini temellendiren bu şartlar, Tanzimat'ın iki münevveri olan anne-babanın kozmopolit aile yapılarından bir kesittir. Hatta Adli'nin millî duygularındaki taşkınlık, bu kozmopolitliğe bir tepki olarak doğar. Bu sebeple önce Adli'nin âile çevresini ele almamız gerekmektedir.



Aile çevresi I



Selamlık Çevresi II
- Edebî çevre -

Mektep çevresi III

Esnaf çevresi IV

Eğlence çevresi V

A- Adli'nin Hayatına Giren Kişiler Açısından Çevreler

1. Aile Çevresi

Adli'nin ana-babası samimi değillerdir; gösteriş için çaba harcarlar; sathidirler. Batılılaşma yolunda olan bu çift, müstereddit bir hayat sürdürürler. Onların yaşadıkları

mekânda Doğu ile Batı'nın sentezi değil, karşıtlığını algılarız.

Baba Asaf Bey, selamlık odasında, edebî toplantılar düzenleyerek edebiyatçıları çevresine toplar; esnaftan bir arkadaşı ile, -eşi karşı çıkmasına rağmen- tavla oynar. Ne var ki, davranış ve sözlerinde, özellikle de Adli'ye karşı tutumunda incelik ve sevgi görülmez.

Babası Asaf Bey

Roman, Adli'nin babasını anlatması ile başlar: "Babam, yüzü duvara dönük, bir zaman düşündür gibi başının saçsız kısmını okşadı; sonra zor bir işe karar verenlerin isteksizliği ile uzanıp bir takvim yaprağı kopardı. Fakat bununla iş bitmiş değildi; son senelerde hafifliyen görme kaabiliyetini ayarlamak için kâğıdı kendinden bir hayli uzakta tutarak tâne tâne okudu:

- 28 Şubat 1312. ....

- Avniciğim, bu gün kırk sekizi bitirdim, kırk dokuza girdim; ne dersin, artık ihtiyarlık yolunu tutuk sayılır değil mi? diey sordu. (5) Bu satırların devamında Adli, babasının en çarpıcı yönünü : "Babam gençliğe, zamânın adamı olmayı elden bırakmak istemediği için ehemmiyet verirdi" şeklinde tespit ederken, onun mizacını tarafsız olarak şu cümlelerle açıklığa kavuşturur: "Babam büyük ihtirâsları sâhibin olan bir adam da sayılmazdı. Küçük ve zararsız kaprisleri ve edebiyat iptilâsı, yâhut lüksü, dikkate alınmıyacak olursa, kendi halinde bir insandı. Bilhassa etrafı, onu çok iyi tanır ve severdi. Biraz çekingen biraz korkak, daima zararsız ve tesire elverişli bir tabiatı vardı ki, işte o, bu yavaş ve renksiz meşrebiyle dostlarını kendisine bağlarken, aynı sönük yaradılışı yüzünden kendisini anneme sevdirememişti." (6-7) cümleleriyle ifade eder.

Genç yaşından itibâren Şark Şimendiferleri'nin muâmelât şefi olan Asaf Bey, âile telâkkisinde Tanzimat inkılâpçılarını kopya ederken; "Melezleşmiş görüş ve duyuş sebebiyle de, eskiden, târihten gelen necib, soylu hisleri zayıflamış, sakatlanmış ve yaşama yolunda dâima iki zıd fikrin çalkantısı ortasında kalmıştır." (8)

Adli, Annesi Nemide Hanım ile babası Asaf Bey'i birlikte değerlendirir: "Babam ve anam, Tarzimat kitabının iki zavallı izâhıdırlar. O'nun için bu kitabı onlarda okuyup bellemek isteyenler, tıpkı onlar gibi korkunç hatâlara düşerler. Bu kitapta, mâzî ile şuûrsuz bir istihzâ vardır. Ne vatan duygusu ne an'ane, ne geçmiş kıymetler onda yer almıştır." (78)

T. C.
Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi

Annesi Nemide Hanım

Anne Nemide Hanım, bunalımlıdır. Bunalımını piyano başında giderir. Silik, pasif bir karaktere sahiptir. O adetâ, dış dünyaya karşı duyarsız bir tutum içerisinde görünür. -Madalyon olayı dışında- Hatta, onun Adli'yi sevip sevmediği de bir türlü anlaşılmaz.

Herkese karşı halîm, mûnis, yakın ve sevimli olan baba ise, yalnızca Adli'ye karşı merhametsizdir. Ondan alınacak bir hınzı varmış gibi, her yaptığı onun gözüne batar, her hâli onun keyfini kaçırır; hattâ anne de bu hususta ona arka olur. Çünkü Adli, ikizlerden sonra, istenmeyen bir çocuk olarak dünyaya gelmiştir. "Ne yapalım, olmuş bir kere, bu da arada büyüyüp gitsin." (7) düşüncesi ile sütannenin eline verilmiştir.

Adli, on bir yaş diliminde hayatını anlatmaya başlar. O, kardeşleri Jale ve Rıdvan arasında bir ayrık otu gibi büyür. Adli'nin mizacı ve davranışlarına hakim olan biyolojik yapısı ve psikolojik eyilemleri bu yaşta teşekkül eder. Ebeveyninin kendisine karşı ilgisizliklerinde kendini suçlayan Adli; "Belki suçlu olan bendim. Kardeşlerime nazaran çelimsiz, gösterişsiz, nahif bir bünyem, çekingen, pısırık bir tab'ım vardı ve işte bu hallerimle ne anamın ne de babamın hoşlarına gidebiliyordum." (7) sözleriyle de aynı zamanda biyolojik yapısını da psikolojik hususiyetleriyle birlikte verir.

Adli, annesine, karşılık görmediği halde, hayrandır; büyük bir tutku ile ona bağlıdır; hattâ denilebilir ki, onu âilesine bağlayan tek kutsal varlıktır. Adli tarafından "güzel bir kadın" olarak idrak edilen anne, bütün gün evde piyano çalar, arta kalan zamanlarını da bir ecnebi mürebbiyeden lisan dersi alarak doldurur. Adli'yi hayatta en çok korkutan da annesinin ihtiyarlayarak güzelliğini kaybetmesi korkusudur. Nemide Hanım'ın kayınvalide olduğu gün ihtiyarlıyacağı endişesi, onda trajik bir duygu halinde yaşar; kızkardeşin düğününde anne, bu endişe ile izlenip gözlemlenir: "Ben bu evlenme sözü ortaya çıktığından beri, garip bir endişeye kapılarak, hep annemin kaynana olduğu gün sanki birden bire değişip ihtiyarlayıvereceğine, istemeyerek kendimi o kadar inandırmış olacağım ki, kalabalık ve merâsim başlar başlamaz telâşla içeri koşmuş ve annemi görmek istemiştim. Kadınların içine bu yolsuz dalıverişimi de, kaçgöç ehline, anneme bir şey söylemek mâzereti ile güyâ yutturmuştum. ...

Fakat camgöbeği gron elbisenin içinde bir kat daha genç ve güzel görünen anamın yanından ayrılırken, kendisini bu sırasız ve telâşlı ziyâretim için beni aptal bulup bulmadığını değil, onu her zamanki genç ve güzel kadın olarak bulduğumu düşünüyordum." Bu noktada Adli'nin fizikî görünüş bakımından, babasını annesi ile mukayese ettiği görülür:

"Halbuki yalının selamlık tarafında, kendi muhîtinin âşinâlarından bambaşka bir kalabalıkla çevrelenmiş olarak oturan babam, orta yaşlılıkta ihtiyarlığa yetmiş bir adam gevşekliği ile ne kadar anamdan bambaşka idi. Yüzünün vaktinden evvel düşmüş olan hatları, ona ancak güldüğü zaman kısa ve sunî bir gençlik temîn etmekte idi. İnce sarı bıyıklarına rağmen fesinin dışında kalan şakak saçları hemen hemen tamamen bembeyaz olmuştu." (145)

Adli'nin annesinde sevgi ve şevkat görmediği halde, onun güzelliği karşısında kendini aşırı bir duyarlığa kaptırması, onun, insan güzelliğine olan hassasiyetini gösterir.

Nemide Hanım ile Asaf Bey'in, romanın şahıslar dünyasında anne-baba olarak varoluşlarının tabiî sebebi yanında, bir başka sebep de Tanzimat münevverinin âile yapısını vermektir.

İkiz Kardeşleri Rıdvan İle Jale

Adli, kardeşlerini: "Gürbüz, güçlü kuvvetli, alımlı, biraz paradoksa kaçan oynak zekâlı erkek kardeşimle, aynı bünye ve dimağ teşekkülüne bir de kadınlık kurnazlığı zammolmuş kızkardeşimden sonra, istenmeden doğan ben, anneme hamli esnasında birçok hastalıklar getirmiş olduğum için bu beklenilmeyen fazla evlât, .." (7) cümlesi ile tanıtırken, kendisinin de âile içerisindeki pozisyonunu vermiş olur. Asaf Bey tarafından Avrupaî eğitimle yetiştirilen bu kardeşlere karşı annenin ilgi derecesi verilirken, Tanzimat'ın münevver âile yapısı da gösterilmiş olur: "Annem de babam gibi tanzimat medeniyetinin kurbanlarındandı. Bu yüzden Avrupaî olmanın hakîki manasını anlamadan frenkleşmekle âile ve cemiyette vazîfe dışı kalmıştı. İkiz çocuklarını sever fakat onları yetiştirmesini bilmezdi. Evini sever, fakat ev işlerinden anlamazdı. Babamla aynı devrin cereyanı ortasında buluşmuş olmalarına rağmen birbirleriyle anlaşamaz, geçinemezlerdi. Çünkü bu geçimsizlik, bu tatsız âile şivesi de gene Garp rüzgârlarının serin bir esintisi olduğunu bilmeden, artmaya fakat bir türlü de eksilmiyen müzmin bir huzursuzluk dalgası içinde yaşayıp giderlerdi." (12)

Karakterleri birbirlerine benzeşen Rıdvan ile Jale, asalak, gayesiz, bilinçsiz, sathî bir hayat sürdürürler. Onların hayatları ile kişilikleri birbirine denk düşer: Kötü niyetli, art düşünceli, karanlık karakterli, olumsuz kişilerdir. Onları, "Batılılaşma sorununun yarattığı tipler" diye adlandırmak mümkün.

Kardeşleri ile Adli arasında olumsuz bir ilişki ve çatışma vardır: "Kardeşlerimin beni sevmediklerini biliyordum: Ben de onlara karşı fazla muhabbetli değildim." diyen Adli, Rıdvan'ı Jale'den daha yakın bulduğunu vurgularken, kızkardeşinin karakterindeki çarpık

yönleri acımasızca işaret eder: "Hoyrat, atılgan, hodbin bir küçük adam olarak büyüyen erkek kardeşimin, arasıra lâf anlıyan, insafa ve rikkate meyleden bir cephesi vardı. Belki de zavallı çocuğun paradoksa kaçan zekâsı, tashih ve tedâvi göreceği yerde, alkışlanmış teşvîk edilmiş olduğu için tutacağı yolu şaşırmıştı. Ben bu hâkim tavırla şimarık, fakat sırasında yumuşayabilen çocukla, içten içe daha anlaşır, onu kabalıklarına rağmen daha severdim. Fakat beşikten gelen çetin, yolsuz, mütecâviz hislerden terkip olmuş bir duygu cümlesine sâhip kardeşimle aramızda en küçük bir fikir ve his birliği dahî yoktu. Evin içinde onun imtiyazını, onun selâhiyetini, hattâ Rıdvan'da, hattâ annesinde ve hattâ babasında dahî bulmak kabil değildi. ... belki bütün kusurlarına rağmen kardeşimi sevecektim; fakat onların annemi mânen istilâ etmelerine ve bu kapladıkları varlıkta bana en küçük bir yer bırakmamalarına tahammül edemiyordum. Herkese karşı Asaf Bey'in oğlu ve kızı olarak tek cephe teşkil eden bu ikizler, kendi aralarında geçimsiz, kıskanç hattâ birbirlerine meydan okur tavırlar takındıkları halde, annemi benden uzaklaştırmak yolunda derhal birleşir ve âdetâ yek vücûd olurlardı. (24-25) Aslında ilgili ifâdeden de anlaşıldığı gibi, ikizlerle Adli arasında paylaşılmayan varlık anne Nemide Hanım'dır.

Büyükannesi

Asaf Bey'in evindeki kozmopolit havaya tahammül edemeyip, oğlu Nazım Bey'in evine yerleşen büyükanne, Adli ve Nâzım Bey'in dikkatlerinden, onun, kızı Nemide Hanım'ın evindeki odası da minyatür bir millî mekân olarak romanın dünyâsında yerini alır. Büyükannenin eserdeki pozisyonu, şahsında nesiller arası farkı aksettirmesidir ki, bu nokta Nemide Hanım ile mukayeseli olarak, Adli tarafından tespit edilir: "... büyükannem, kibarlığına ve asâletine rağmen, eteği belinde, evin bütün umûruna gözü açık bir kadındı. Yapar yaptırır, görür, gözetir, bir vazife ve mesûliyet hissiyle, uyanık ve dâimâ tetikte olan insandı. Fakat ondan neslin çocuğu olan annem, belki biraz kendi babasının biraz da kocasının, tesîriyle, evinin üst katında mûsiki ile meşgûl olmayı, alt kıtındaki işlere fikren ve fiilen iştirâk etmekten tabiî bulur, medeniyette ve kültürde ileri gitmiş milletlerin bu tasnife göre hareket ettiklerini, münakaşası bitmiş bir hüküm olarak kabul ederdi." (12)

Dayı Nazmi Bey, büyükannenin karakter yapısını : "Bize anam gibi kadın lâzım. Hem ruhen münevver, hem de memleketin başına dert olmayacak çalışkan, şuûrlu kadın." cümlesi ile ifâde eder. Böylece devrin özlenen kadın tipi de çizilmiş olur. Aile içinde aradığı şevkat ve ilgiyi bu kadında bulan Adli, onu; kültürünü yapan kaynaklardan biri olarak gösterir; yine,

Fuzûlî'yi, Nedîm'i anlayıp bilen; yüreği Battal Gazi'nin kahramanlık destanı ile çoşan; irfan ve derinliğini Yunus'tan alan bu ihtiyar kadın vasıtası ile de, Jale, Rıdvan ve Rami'ye işaretle de yeni nesil tenkit ettirilir: "...yeni yetişenler korkulacak kadar tembel, işe yaramaz insanlar....üstelik bunlarda din iman da yok.. bir yola çıkmışlar ama nereye gittiklerini kendileri de bilmiyorlar. (127)

Jale ile Rami'nin izdivacı mes'elesi konuşulurken de büyükannenin temsilî kişiliği, Adli tarafından aksettirilip, simâsının manevî portresi; ve onun Adli için değeri gösterilir: "Her hususta benimle dertleşen, konuşan büyükannem, bu mesele hakkında başka bir şey söylemedi. Söylemesi icâbederdi. Zira yaşadığı devri müşahhas bir târih kitabı gibi hıfzetmiş olan bu görgülü kadın, ceddinin ve devrinin gelmiş geçmiş hikâyelerini bile benimle paylaşırken, âdetâ kendi bildiklerini, sevdiği bir kimseye devretmekle, bir nevi ferahlama duyardı. Diyebilirim ki İstanbul'un yarım asır evvelki çehresini en basit sevinç ve keder çizgilerine, an'ane, âdet ve göreneklerine kadar ondan duymuş, öğrenmişimdir....

.... büyükannemle konuşurken, çizgileri çoğaldıkça şevkat ve haleveti artan yüzünü percereye döndürerek tasalı ve yorgun:

- Lâyıklarını buldular, ne yapalım. demişti." (127)

Bakıcılar ve Uşaklar -Dekoratif Şahıslar-

Adli'nin aile çevresinde görünen *Halâyık Gülfem, Nedime Hanım*'ın *lisân hocası Matmazel Anna* ve *uşak Süleyman Efendi* de dekoratif unsurlar olarak şahıs kategorisinde yerlerini alırlar; bunlardan Gülfem'in hayat hikâyesi, kendi başına küçük bir vak'a zinciri oluşturur.

GÜLFEM

Evin halaylığı Gülfem, okuyucuya, Aşk-ı Menû'nun Beşir'ini çağrıştırır. Sessiz, ürkek, yumuşak başlı bu çocuğun Adli'ye karşı davranışları sevgi yüklüdür; o, için için, gizlice Adli'yi sever. Ezik, yalnız, itilmiş, faili meçhul eviçi suçlarında her an suçlanabilen bu zavallı çocuk, madalyon olayında ilk akla gelen suçlu olmuştur; Nemide Hanım'ın onu suçlarken kullandığı ifâde ile hanımının kendisine bakış tarzı ortaya çıkar: "-Sus, ahlâksız... bir de inkâr ediyorsun öyle mi? Keşke bayramda o pis kulaklarına altın küpe alacağıma paramı sakağa atsaydım." (51) "-Kim yaptı öyleyse, kıskanç, murdar kız kim yaptı? (52)

Gülfem romanda ilk ölen kişidir, sessizce yaşayanların arasından çekilir gider. Ne var ki, onun ölümü ile sırrı da açığa çıkar: Bu noktada Adli'yi takip edelim: "Öleceğine bir saat kala kendini kaybetti; fakat senin ismini unutmadı, hep seni sayıklaya sayıklaya öldü..." dediler.

O'nun beni sevdiğini, hem pek şifâsız bir iptilâ ile sevdiğini, yıllardan beri biliyordum. "Evdeki vazifesi, efendilerinin önünde arkasında mum dolaştırmak olan bu küçük hâlayığın ölüm haberi, Adli'ye geçmişi cağrıştırırken, kendisini de tahlil etmesine imkân hazırlar: "Senelerce evvel bir gece kapıma gelip:

- Sizi selamlıktan istiyorlar Adli Bey....

Dediği zaman, şamdandan eline akan sıcak mum damlalarını silerken, gözlerinde ve dudaklarında, zorla zabt olmuş saf ve asîl bir aşk feryâdı duymuştum ....

Ben hodbin, nâmert, alçak bir adamım. Evet o kızın bana takılı olan gönlünü, bile bile, keyifli keyifli ezerek yürüdüm geçtim. Kimbilir belki bundan sefil, sinsi bir gurur da duymuşumdur." (274)

2. Akraba Çevresi

AMCA ZİVER PAŞA-YENGE YEKTA HANIM

Çevresi tarafından "Zakkum Ziver", "Hafiye Ziver" diye adlandırılan müstebit bir Osmanlı Paşa'sı olan Ziver Paşa Adli'nin amcasıdır. O, mensubu olduğu sınıfı şahsında temsil ederek, bir paşanın saltanatı ve zevali yıllarını aksettirme bakımından romanda bir değer ifâde eder. Onun Asaf Bey ailesi içindeki pozisyonu ise, kritik bir dönemde kardeşi Asaf Bey'in mahiyetini bildiği selamlık toplantılarını saraya jurnal etmemesi ve böylece de kardeşine arka çıkmasıdır. Hattâ Adli'nin selamlıkta mektup yazdırma imtihanından başarı ile çıkışı, amcası tarafından ödüllendirilir; bu tutum ve davranışlar Paşa'nın kendi ailesi ile ilişkilerinin olumlu olduğu sonucuna ulaştırır. Ne var ki Paşa, eşi Yekta Hanım'ın yanında otoriteden yoksun bir pozisyondadır.

"... azılı, haşin tab'ının bir çığırtkanı gibi elinde dâimâ elinde ince bir Çerkes kamçısı ile gezen bu hoyrat" (16) paşayı susturmasını, korkutmasını bilen yalnızca karısı Yekta Hanımdır. Bazı kimseler bu korkulu itatı Yekta Hanım'ın büyüdeki maharetine bağlarlarken, Adli bu durumu; "Ziver Paşa da karısının şehevî çeşnisinden mustağnı olmadığı için bu usta kadına sırf zevki yüzünden boyun eğiyordu." (17) cümlesi ile açıklığa kavuşturur.

Adli, annesi ile Yekta Hanım arasındaki ilişkiyi de şu yargı ile gösterir: "Annem eltisini hiç sevmezdi; ancak çâresizlikte hürmetkâr görünür, fakat pek canı sıkıldığı zaman arkasından :

- Ne olacak Hamamcı Lebîbe'nin kızı, onu bu kadar şımarttığı için kabahat hep paşada, derdi." (17) "Annem nasıl kaynının karısını sevmezse, Ziver Paşa'nın karısı da, kendinden çok genç ve güzel olan annemden hoşlanmaz ve ondan aşağı kalmadığını anlatmak için, eltisini görür görmez bir musîki bahsidir tutturur, nota okumasını bile bilmeyen bu kadının mûsîki hakkında güldürecek kadar bîgâne konuşması ise annemi büsbütün çileden çıkarırdı. Yengem sûretâ ud çaldığı halde, bunu saza âşinâ olmadığının söylenmemesi için yapar göründüğünden, mızrab tutan sağ eli ile tellere kumanda eden sol eli arasında bile anlaşmaya varamamış bir behresizdi. Onun aşinası olduğu bahis, mücevher alım satımı ve halayık piyasasıydı. Paraya ihtiyacı olmadığı halde kâhya kadın vasıtasiyle yaptığı elmas ticâretinden pek çok para kazandığını söylerdi. Sonra Ziver Paşa'ya, rüşvet olarak İmparatorluğunun her tarafından Habeş, Zenci, Çerkes halayık gönderilirdi. Yengem bunların çirkinliklerini alıkoyar, güzellerini de kocasının göz koymaması için gene kahya Sâbire Hanım'ın delâletiyle sattırarak bu işte kazançlı çıkardı." (18) Ziver Paşa'nın zevalden sonra yarı mecnun bir hale gelişi ve evin içinde çifte silahla gezişi, neticede ölümünün de cebindeki silahın patlaması ile oluşundan sonra bu kadın imkânsızlıklar içerisinde kalır; Kambiyocu Asım'ın oyunları ile servetini büsbütün kaybeder.

Adli, bu şımarık, kendini beyenmiş, hilekâr kadının son hâlini şu cümlelerle anlatır: "Yengemin şimdi kapaklarını parmaklarıyla kaldırarak etrafını zoruna gördüğü gözleri, o zaman billûr yaşmak içindeki ateş parçası gibi yanıcı ve yakıcı idi." Geçmişteki bir anı hale taşıyan bu ifâdenin arkasından Yekta Hanım'ın ölüme yaklaştığı son dakikalardaki trajik görünümü tasvir edilir. Hayat karşısında yenilen bu kadın da Adli'nin karşısında olan diğerleri gibi sonunda Adli'ye muhtaç olmuş, son yudum suyu da onun elinden içmiştir.

Yekta Hanım'ın da Ziver Paşa gibi romandaki fonksiyonu, temsili olduğu bir grup kadının saltanat ve zeval yıllarını göstermektedir. Maddenin temsili olan bu kadın da mana karşısında yenilgiye uğramıştır.

Rami-Amcaoğlu

Adli'nin "genç zorba" dediği Rami Ziver Paşa ailesinin beş çocuktan tek hayatta kalan oğullarıdır. On dokuz yaşındaki hali ile, Adli tarafından anlatıma giren Rami, de sınıfını

temsil etmektedir. Onun da ikizlerle benzeşen bir karakteri vardır. Halk dilinde "Köse Rami" diye anılan ve çirkinliği ile dilden dile gezen bu amca oğlu ile Rıdvan'ın arkadaşlık yapmasını Asaf Bey istemez. O'nun karakterini göstermesi bakımından Nazım Bey'in Adli'ye anlattıklarını buraya almak uygun düşer: "-Adli, dün Beyoğlu'nda bir hâdise oldu. Râmi, elinde sustalı, caddede bir kızı kovalarken tutumak isteyenleri yaralamış ve köşede bekleyen arabasına atlayarak kaçmış. Fakat telaştan kundurasının teki düşmüş; zâbıta bunun kime âit olduğunu anlayınca, tabiî tâkibâtı durdurmuş, . Öyle zannediyorum ki aralarında Rıdvan da varmış." (8)

Asaf Bey'lere kuzeni Jale için gelen Rami, neticede onunla evlenir; fakat kısa bir süre sonra ayrılırlar. O, kendini tehlikede hissettiği anda da Avrupa'ya kaçmak için, annesinin kama zoru ile mücevherlerini gasbeder. Gözleri dönmüş bu çirkin, hoyrat, zorba yaratığın şahıs kadrosu içerisinde var oluşu, Adli'nin karakter yapısını daha bir aydınlık kılar.

Dayı Nâzım Bey ve Kızı Fahrünisa ile Oğlu Selâmi

Hareket Ordusu'nun bir üyesi olan *Nâzım Bey*, Adli'nin dayısıdır. Kolordu Erkân-ı Harbiye kısım âmiri Nâzım Bey'i Adli, "Milletin derdiyle işbâ haline gelmiş" (251) diye tanıtır.

Nâzım Bey'in, Ziver Paşa ve onun izinden gidenleri değerlendirdiği şu sözleri : "-Bunlar, ağacın kendinden hâsıl olan kurtları ... bunlar birer haşere. Görünüşte ağaç dallı budaklı, gövde kalın ve dik; fakat içi hasta. Onlar her gün ağaçtan bir dal kurutuyorlar. Biz ise bu kuruyan dalı kesmekle ağacı kurtaracağımızı sanıyoruz. Halbukî devâyı kök bekliyor. kök. Himmeti ona etmek lâzım." (79) onun, memleketin siyasî çehresine olduğu kadar, içtimâî gidişine de kan ağladığını göstermektedir. Milli duygularını, vatan sevgisini eyleme dönüştüren bu keskin görüşlü asker dayı, eşinin ölümünden sonra evlenmemiş, kendine benzeyen kızı Fahrünisa ile teselli bulmuştur. Baba kız inkılâpçıdırlar.

Nâzım Bey, oğlu *Selâmi*'yi de kızı kadar sever. Adli'nin en iyi arkadaşlarından biri olan Selâmi'nin varlığı Adli'ye Galatasaray Lisesi'nde en büyük destek olmuştur. Onun karakter yapısını Adli şöyle tanıtır : "Bu merd, cesur fakat yarı zorba çocuğun pençesinden kurtulan hemen yoktu. İstediğinin arkasına biner kendini taşıtır, istediğini döver, ağlatır, istediğini korkutur ve bir şikâyet olursa, mutlaka bu boşboğazlığını, daha zorlu bir mukâbele ile ödetirdi. Onun için Selâmi'nin elinden kurtulmak istiyen ancak bunu onunla hoş geçinmekte bulurdu. Fakat hoyrat ve gücü yerinde olan bu çocuk, ıztıraplar, zaaflar ve

bîçâreliklerle istihzâ etmez, kendinde, hayatın merhamet dilenen cephesine harcayarak çoşkun bir rikkat bulurdu." sözlerin devamında Adli, onun kendisi ile iyi geçinmesinin sebebini de ilgili cümledeki tespite bağlayarak açıklar: "Kim bilir belki en küçük yaşımdan beri benimle de bu yüzden iyi geçinirdi. Zira ben Selâmi'nin boy ölçtüğü babayiğitlerin bir gölgesi idim." (70)

Sütbaba Atıf Bey

"(....) İdâdî'sinin ikinci sınıfına inhisâr eden mahdut tahsîline rağmen kitâbeti yerinde, ifâdesi düzgün, yediyüz kuruş maaşlı bir kalem efendisi" (113) olan Atıf Bey, Adli'yi halk içinde akıtan gizli bir yoldur. Adli onun vasıtası ile külhânileri kabadayıları tanır, meddaha, ortaoyuna, Minakyan'a ve Tamburî Cemil Bey'i dinlemeye gider. Adli'nin polis komiserliğine, gizli tâkibat şefliğine yakıştırdığı Atıf Bey'in fizikî portresini de yine Adli çizer : "Atıf Bey'in ince kaşlarının altındaki siyah, keskin bakışları, uçları yukarı dönmüş bıyıklarının meydanda bıraktığı kalınca dudaklarının kenarındaki dâimî bir sorgu ifâdesinini belirten kuvvetli iki çizgi, ondaki bu fıtrî imtiyazı açığa vururdu." (121)

MECBURE

Adli'nin sütbabası Atıf Bey'in kızı olan Mecbure, o günün şartlarında -innocen- genç kız tipidir. Mistik bir dalgalanış içerisinde olan Adli, onunla ruhunun aşka olan susamışlığını giderir: "Mecbure'yi keşfeden, süsleyen, yetiştiren, belki de hep benim. Fakat zannettiği gibi, bir çakıl taşını mücevher etmedim. Ancak bir mücevherin tozlarını temizledim. Ben bu kızın kabiliyetinin hayranıyım; hattâ minettarıyım. Eğer onun sevgisi kal'asına kapanmamış olsaydım, bu taşkın yürekle, belki de gençliğimin şu en ateşli senelerini aşktan aşka geçmekle tüketirdim." (275) Gerçekte Mecbure, Adli için değerin temsili durumundadır. Bu değer de "sevgi"dir ki, Yazar'ın hemen bütün romanlarında verdiği mesaja göre de sevgi, asıl benliği bulmanın, tasavvufî açıdan kopulan noktaya geri dönmenin, yani "son menzil"e ulaşmanın simgesidir.

Mecbure'nin dayı evine getirilişini Adli : "Vaktâki dayımın evine, benim gibi yarı mültecî olan bir başkası daha geldi, o zaman bu ev benim için daha âşinâ ve sevimli oldu. Onunla alâkadar olmaya biraz da necbûr değil miydim? Çünkü o, daha ziyâde benim borcumu ödemek kaygısıyla akrabasının yanından çekilip alınmamış mıydı?" (106) şeklinde

ifâde ederken, bu annesiz çocuğun dayı evine bir değer kazandırdığını da göstermiş olur ; aynı zamanda onun ilgili eve getiriliş sebebi de açıklanır. Mecbure'nin Adli için önem ve değeri de yine Adli tarafından dikkatlere sunulur: "....küçük Mecbure, âile kadrosuna eklendikten sonra ki onun bir söğüt dalı gibi nazlı ve çelimsiz vücûdu, hakîkî arkadaşım oldu. Ve az zamanda onunla alâkâdar olmak hususunda hissettiğim mecbûriyeti unutarak, bunu neden ve niçin yaptığımı bilmeden yapmaya başladım ... Hâsılı dayımın evi, bu kız geldikten sonra beni büsbütün dost ve samîmi olarak kucaklamıştı." (106-107) Adli bu çocukla kendisi arasında bir benzerlik de yakalamıştır: "Mecbure kimsesizdi. Ben de öyle değil miydim? Mecbure sessiz, çekingen, türkek ve saygılı idi; fakat ona bu vasıfları arasında da hassas ve anlayışlı, bilhassa zarif ve zevkli denebilirdi. Onu hangi cephesinden ele alsam, kendime yakın bulmakta idim." (121) Mecbure'yi Adli kendi bakış açısından güzel de bulmaktadır : Bu noktada Selâmi ile Adli arasındaki küçük diyalogu takip edelim: "... bir kere Selâmi çok güzel bir akraba kızından bahsederken ben de söze karışmış olmak için, o gün sokakta tesâdüf ettiğim genç bir kadının güzelliğini anlattım ve sözümü daha iyi canlandırabilmek için de:

- Canım, bizim Mecbure'ye benziyor işte... dedim.

Selâmi, hiç unutamıyacağım bir kahkaha kopardı:

- Aman Adliciğim, öyle ise umacı ... dedi.

Umacı ... Hayır Mecbure Selâmi'nin bu insafsız tevcîhine rağmen asla çirkin değildi. Gerçi Fahrünisa'nın yanında çok sönük, çok gösterişsiz kalıyordu; fakat esmer yüzünde bir çift nemli göz, fazla renkli dudaklarının mahfazası içinde iki sıra sadeften yol vardı. Fakat ona her şeyden ziyâde güzellik veren, tabiîliği, sâdeliği, zarâfeti ve yumuşak bir mum gibi işlenebilen istîdâdı idi. Bu küçük körpe vücûdu istediğim şekle sokabilecek, onu kendi huviyetime göre kalıplayacak. sırf kendime hasredebilecektim. O, yalnız ve yalnız benim için doğmuş, benim için şekillenmiş, görünen görünmeyen varlığı ile tamâmen benim olmuş olacaktı. Buna ihtiyâcım vardı. Kendimi bildim bileli etrafıma sevgi akıtmak ve sevgi dilenmekten başka ne yapmıştım? Belki bunu şimdi de Mecbure'den isteyecek, fakat karşılık da göstereceektim.

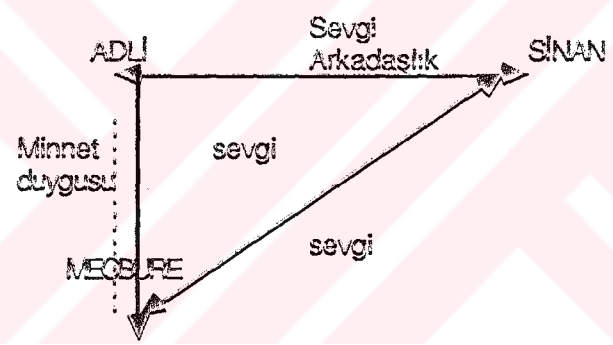
İşte böylece onu, içime sakladım. ... Mecbure'yi başkalarının çirkin bulması benim için bir kazançtı. O hakîkaten kendisine dikkatle bakmamış olan gözler için güzel değildi." (121)

Adli için bu kadar değerli olan Mecbure'nin , kendisi ile dayısına göndermek istediği

pusula, onun kültür düzeyini sergiler; o; "Bilmem, satırlarının şurasına burasına lüzumsuz virgüller, işaretler ve noktalar koymayı da nereden öğrenmişti?" (203) derken de genç kızın cehaletinin bile Adli'nin sevgisini artırdığına işaret edilmiş olur.

Ne var ki, bu pusula ile Adli'nin hastalığı sırasında genç kızın Adli'ye okuduğu şiirler arasında bir çelişkiyi yakalayabiliriz. O, Yunus'tan, Nedîm'den ve özellikle de Fuzulî'den şiirler okur; hatta genç adamın sözlerine Kaygusuz'un mısraları ile cevap verir. (218-219)

Mecbure'nin Adli'ye olan duygularına bir açıklık getirmek gerekir ise, genç kızın delikanlıya bir minnet duygusu ile bağlı olduğu söylenebilir. Oysaki o, Sinan'a gizli bir gönül alâkası ile yüklüdür. (bkz. ilişkiler şeması:) Buna rağmen, Adli'nin evlenme teklifine "evet" demiştir. Bu evlenme konusu giderek vak'a içerisinde kalın bir çizgiye dönüşürken, Adli'nin beklenilmeyen kararı ile çizgi ansızın hedefine varmadan kesilir. Ve bu noktada da, Sinan Mecbure ile birlikte "alıcı" pozisyonuna geçirilir.



İlişkiler Şeması

3. Selamlık Çevresi -Edebî Çevre-

Asaf Bey'i koyu bir ibtilâ ile her şeydan uzaklaştırmış olan selâmlık meclisleri küçük Adli'nin de ilgisini çekmiş; hareketli münâkaşalar, fikir çarpışmaları, müşaareler, lâtîfe ve hicivleri ile onun küçük dünyâsına sonsuz bir genişlik kazandırmıştır. Meclislerin müdâvimlerini Adli: "Bu toplantıların birinci derecede simâları, şâirler, kalem sâhipleri, münâkaşacı münevverlerdi. İkinci plânda da, dinleyici olarak iştirak eden çekingen dostlar ve her meclisin tuzu biberi sayılan tatlı gevezeler, nükte sahipleri, hoş-sohbetler, sonra "Etle deriye büründüm -Adem olup göründüm" diyebilecek kemâl ve cemâl sahipleri idi. Ecnebî

dostların, husûsî günlerde geldikleri ve nâdir olarak bu belli başlı kimselerin arasına da karıştıkları vâki idi. " 13-14) sözleri ile dikkatlere sunulurken, ilgili meclislerin gündemindeki konuları da sıralar: "Ben bu meclislerde, dîvan edebiyâtı son nefesini verirken ona bir yudum kadirşinaslık suyu vermek isteyenleri olduğu kadar, Hâmid'in hayranları ve düşmanlarını ve muâzırlarını, nihâyet Şehabeddin'e ayrılan edebî pay üstünde çekişenleri, çarpışanları, hulâsa edebiyâtı, beşerî ihtiyaçlarının en lüzumlu nafakası sayan zümrenin bir bütün hâlinde bu nafakaya atılışlarını onu aşkla, hırsla didikleyişlerini seyreder ve dinlerdik. Hiciveler, müşaareler de benim içindi. Fakat asıl aralarına karıştığım kimseler:

Bu aşk imiş varlık kamû
İyi yavuz uçmak tamû
Geri kalan ey âmû

Hep bir kuru kavga imiş." (29) Bu ifâdelerden de okuyucu meclislere katılanların karakter yapısını öğrenmekle kalmaz, onların zevk ve kültür düzeylerini de öğrenmiş olur.

Selamlık meclislerinin renkli simâları: *Cem Bey*, *Hatemi Bey*, Avni Bey, *Lütfi Bey*, *Sıtkı Bey*, *Sıtkı Efendi*, *Hasan Bey*, *Şâir Nazmi*, ve *Mülkiye Mektebi Mdr. Selahaddin Bey*'dir. İsimleri sıralanan bu kişiler arasında, özellikle Asaf Bey'in yakın arkadaşı Avni Bey ile Cemal Bey ve Cem Bey'in tatlı muarızı Hatemi Bey diğerlerine nazaran farklılık gösterirler.

Avni Bey romanın şahıs kadrosunda, Asaf Bey için vardır ve onun için bir değer ifâde eder. Romandaki pozisyonunu "dostluğun simgesi" oluşudur.

Avni Bey, daha romanın ilk sahifesinde baba ile birlikte anlatıma girer. O, Servet-i Fünûn'a edebî mülâhabeler yazmaktadır. Adli için onun değeri, yatılı mektebe gönderilme kararını öğrendiği gecenin hâtırası olarak ondan kalan şu dört mısradan kaynaklanır:

Rakkas, bu hâlet senin oyununda mıdır
Aşıkların günahı boynunda mıdır
Doymam şeb-i vaslına, şeb-i rûze gibi
Ey sîm beden, sabâh koynunda mıdır." (63)

Hâtemi Bey, Cem Bey'in karşıtı olan bir tiptir; Cem Bey bu akılcı tipe yazdığı bir mektubunda kendi felsefesini anlatır (33)

CEM BEY

Cem Bey, Adli'nin babasında bulamadığı ilgi, yakınlık ve sevgiyi bulduğu kişidir.

O'nun Adli için değerini yine Adli'den öğrenelim: "Rıdvan'la Jale ihtimal ki işin farkında olduğumu sezmişler. (Adli'nin defterinin ikizler tarafından gizlice alınıp okunduktan sonra yerine konması olayı), bu suretle de kabahatli sanki benmişim gibi, son zamanlarda her sözümü, her hareketimi daha keskin bir istihza ile ve hiddetle karşılar olmuşlardı. Bu arada ben de selâmeti babamın selâmlık odasına sığınmakta buluyor, orada soluk alıyor, hiç olmazsa Cem Bey gibi:

- Adliciğim ben bu gece sana geldim..

diyecek bir dost yüzü görüyor ve içinde saltanat kuran büyük sözler dinliyordum." Romanın itibârî dünyâsında Cem Bey, bilge kişidir, irşat edendir. Batmayan Gün'deki Dr. Kerim Bey'de varlığını sürdüren İrfan Paşa ile özdeşleşir. Sanki İrfan Paşa'nın defterleri Yolcu Nereye Gidiyorsu'nda oluşmaktadır. Cem Bey, özlü sözlerden teşekkül eden defterini temize çekmesi için Adli'ye verir. Romanda "yönlendirici"* fonksiyonunu yüklenen bu bilge kişi Adli'yi yönlendirir, mananın temsilcisidir. O, "Ete kemiğe büründüm, Adem olup göründüm" diyecek kemâl ve cemâl sahiplerinden biridir. Adli, Cem Bey vasıtası ile şahsiyetini dikkatlere sunarken, onun şevkat ve alâkasına muhtaç bir mistik oluşum içinde olduğunu da gösterir.

Cem Bey aynı zamanda Yazar'ın sözünü emanet ettiği kişidir de. Sprittüalist bir tavır içerisinde olan bu bilge kişiyi, Adli'nin Sinan'a, Balıkesir'de nasıl vakit geçirdiklerini sorduğunda Sinan: "Bilmem, onunla, vaktin nasıl geçtiği bilinir mi" sözüyle anlatır.

4. Mektep Çevresi -Galatasaray Lisesi-

Adli'nin Leylî mektebe yatılı olarak verilişi ile, hayatına giren Galatasaray Lisesi'nde o, Sinan'ı tanır. Tabiî havası ile Adli'nin hayatına giren bu çevrenin hocalarından Tarih-i Umumî Hocası M.Charvet'in ikinci Müdürü M. Dolis; dessein linaire hocası M. Dupre, Sinan'ın akıl almaz yaramazlıklarındaki cüret ve cesareti göstermek için anılırlar. Bu durumda ilgili hocalar Adli'nin değil Sinan'ın kişilik özelliklerini aksettirmek için şahıs tablosunda yer alırlar.

---

* "Çatışmanın gerçekleştiği dramatik vaziyet, bir yönlendiricinin müdahalesi sayesinde vücut bulabilir, gelişebilir, çözümlenebilir. Bu, metnin sonunda vakanın istikametini gösteren ibarenin bir tarafa meyletmesini temin eder. Böylece de, eser boyunca, bir bakıma vakayı idare eden hakem hüviyeti ile karşımıza çıkar." AKTAŞ, Doç.Dr.Şerif: Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, s.136.

Bu ecnebi hocaların yanında adları geçen iki de Türk hoca vardır. Bunlardan Muâllim Naci ve Şair Nazmi'nin de fonksiyonları diğerleri gibidir.

5. Arkadaş Çevresi

Adli'nin arkadaş çevresini, Sinan, dayısının oğlu Selâmi, Sabri ve Süleyman oluştururlar.

SİNAN VE ANNESİ

Asil bir aileden olan Sinan, küçük yaşta babasını kaybetmiş, annesi ile birlikte yaşamaktadır. Bu anne oğul arasında Adli'yi imrendiren sevgi ve uyum yüklü bir birliktelik vardır; bu birlikteliği Adli şöyle ifâde eder: "Sinan her cezaya râzı idi; fakat hafta sonları mektepte kalmak onu şiddetle üzüyordu. Çünkü kendisini bekleyen bir annesi vardı ve o bu anayı, taparcasına seviyordu. Evet, sevmek kelimesi onların karşılıklı muhabbetlerin ifâde etmek için çok sönük ve yavandır." ilgili ifâdenin devamında Adli, Sinan'ın annesinde kendi annesini yaşamak ister: "Ben, hemen her hafta sonu oğlunu görmek için gelen bu genç ananın yanından geçerken, hasseden çok uzak bir heyecan ve çoşkunlukla, kollarımı boynuna dolarak ve insan kalıbına girmiş bir ilâh farzettiğim bu hârikulâde kadının içine, tâ içine sokulup:

Kimsin , nesin? beni de sev, bana da yaklaş.

Demek isterdim. Mamafih elimde çantam, sessiz sessiz yanlarından geçerken, hiç bir defa da gözlerimde yaş toplanmadan onlara bakamamışımdır." (74)

Bu annenin genel havası, Adli tarafından şu sözlerle tabloya dönüştürülür: "Siyah çarşafının eteğini bir yasemin demeti gibi tutan beyaz el, ay ışığının soluk ve esrarlı rengini hatırlatan bembeyaz bir yüz ve nihâyet bu dünyâdan başka bir yere bakan kudretli gözler... Güzelliğin ve azametin bu derecesi, insana haşyet, hüzün, korku ve zevkle benzer veren bir şeydi." (77)

Cem Bey ana-oğulu birlikte algılar ve bu algılayışı şöyle takdim eder: "Ben Sinan'la annesini, aşk pazarından aynı ruhla gelmiş bir ezel şeydası olarak tanıdım. Belki onlar bu dünyâya aşk kitabını okumaya gelmişler.. Belki ben de dünyâya bu kitâbı onlardan dinlemeye gönderilmişim." (367) ilgili takdim ediş bize Kenan Rifâî ile annesini çağrıştırır.

Nitekim Adli'nin : "Sinan'ın güzelliğe karşı mukavemet edememekte olduğu bir zaafı vardı. Her güzel şeyden ve güzellerden hoşlanıyordu." (93) tespiti de bu kahramanla Kenan Rifâî arasındaki benzerliğe işaret eder.

-Weur naturel ve active- kuvvetli, hareketli bir tip olan Sinan'ın romandaki fonksiyonu, "değerin" yani "sevgi"nin temsilidir; pozisyonu ise ilgileri üzerinde toplayan kişi oluşudur: o kadınların hayranlık duyduğu bir ruh ve fiziğe sahiptir: Mecbure ona âşıktır, Fahrünisa ve Jale ona bîgâne kalamazlar. Derslerle fazla alâkası olmadığı halde onu, bütün hocaları sever ve taşkın kabiliyetine hürmet ederler. Hattâ Hocası Muallim Nacı : "Katledersin tîğ-ı şimşîrinle cümle âlemi. Sonra istersin ki kûyin içre feryad olmasın..." (111) beyti ile hem ona olan sevgisini hem de, onun çevresi tarafından algılanışına işaret eder.

Sinan'ı bize romanda, annesi, Adli ve Cem Bey tanıtırlar.

Adli, onunla arkadaş oluşunu dikkatlere sunarken, onun mizacını da gösterir: "... benzerini aramakta olan ben, nihayet bir arkadaş bulmuştum. Fakat bu, tahmînime aykırı olarak benzerim değildi. Uslu, sessiz, çalışkan Adli'nin tam bir zıddı, yaramaz, ele avuca sığmaz bir çocuktu.

Bu ölçüye ve hesaba sığmayan yaramazlığın içinde hazırcevaplık, derbederlik, dersleri ihmâl, hocaları canından bezdirmeklik de vardı."(72) Bu yaramaz çocuğu zabt eden iki varlık vardır: anne ve Adli. Selâmi Adli'nin Sinan üzerindeki tesirini : "-Aman Sinan, Adli seni büyüledi mi de yerinden kalkmıyorsun?"(72) cümlesi ile açıklarken, annenin oğlu üzerindeki etkinliğine de Adli, işaret eder: "... annesine bir cezb ve aşk derecesine varan muhabbetidir ki bu âvâre rûhu kalıplayan, zabt ve teshîr eden tek kudretti." (74) Adli, Sinan'ın yanında olunca, kendini mesut, telaşsız ve rahat hisseder.

Annesi ise Sinan'ın çocukluğunu birkaç cümle ile çizer: "-Sinan küçükken çok yaramazdı; onun bir de zekâsiyle telif edilemeyen garip halleri vardı. Fâre kapaniyle kuş tutmak ister, rıhtımdan denize uzanarak eliyle balık avlamaya çalışır, daha tuhafı, bunları yapabileceğine inanarak yapardı. Daha küçekken, birle iki yaş arasında da, genç ve güzel birinin kucağında ise, yaramazlığını unutarak yüzüne dalar ve saatlerce kucağında inmek istemezdi." (95)

Sinan'ın tavır, hareket ve hayat tarzını, kısaca içinde bulunduğu psikolojik durumu, bize, Cem Bey, metafizik açıdan yorumlayarak, kavratmaya çalışır: "Gördüm ki o bir arayıcı. Hem de tahmîn ve tasavvura sığmaz bir arayıcı....

Hâsılı ben arkadaşım Sinan'ı bir aşk mahvazası halinde kapalı buldum. Yaptığım,

sâdece bu mahvazanın kapağını açıp onu kendisine göstermek oldu ki, içindeki cehverin kıymeti karşısında, benim kadar kendi de hayretlere daldı." (366)

"Makedonya'nın barut kokan havası içinde büyümüş asîl bir baba ile, esrârını ancak kendi bilen bir ananın çocuğu olan Sinan'ın vak'a içindeki 2. pozisyonu, hem sevilen, hem de karşı güç durumunda oluşudur. O, vak'a zincirinin düğümlenmesine sebep olur. Aynı zamanda Adli için o da, Cem Bey ve Mecbure gibi "değerin temsili"dir. Romanın bitiminde Adli değil de, Adli-Mecbure alâkası çevresinde düşünebileceğimiz Yolcu Nereye Gidiyorsun romanında Sinan, "alıcı" alâkası ile vak'a zincirinde yer alır.

Süleyman

Süleyman, : "on sekiz on dokuz yaşlarında bir komşu çocuğu" olarak Adli'nin arkadaş çevresi içerisinde yer alırken o, romanın örgüsünde iki defa anlatıma girer. Süleyman'ın kimliğine Sinan: "-Hoca Zekeriya Efendi'nin oğludur. Onlar âilece böyle sofudurlar." (96) cümlesi ile açıklık getirir. Süleyman ile Selâmi arasında bir çatışma olduğu dikkat çeker: O, "Susun günaha giriyorsunuz." (95) diyerek, arkadaşlarının özellikle de Selâmi'nin kızlardan söz etmesine fırsat vermez. Gerçekte bu sofu çocuk, Selâmi, Adli ve Sinan'dan oluşan üçgen arkadaşlıkta yalnız kalır, ama yine de onlarla birlikte olur. Sembolik bir tiptir. Arkadaşları ile gittiği Kuşdili gezisinde "Delâ!-i Şerif" okur. "Galoşlu potinli" (97) bu sofu genç, eserin şahıs kadrosu içerisinde değişmeye uğrayan tek kişidir denilebilir:

Adli ile Sinan bir gün Süleyman ile rıhtımda karşılaşırlar: ""Köprünün üstünde birbirimize kenetlenmiş gibi konuşa konuşa yürürken, karşıdan hızla gelen bir adam, bize şöyle bir omuz çarparak durdu. Gülüyordu. Ben, bu kravatı yana kaçmış, elbisesinin üstü lekelerle dolu genci tanıyamamıştır. Fakat gözüme de büsbütün yabancı gelmiyordu. Sinan kısa bir duralamadan sonra :

- O..Süleyman sen misin? dedi.

O zaman anladım ki bu, her birimiz birer küçük çocukken Selâmi'yle kavga eden ve Fener'e gezmeye gittiğimiz bir gün, araba içinde Delâil okuyan sofu oğlandı. Esâsen o zaman bizden birkaç yaş büyük olduğu için, şimdi bu dik kara bıyıklı adamı tanıyamamakta haklı idim. Onun ciddî âdetâ abus görülmeğe alışılmış yüzündeki bu lâubâli gülüş ve tavırlarındaki kaba neş'e, benim gibi Sinan'ın da dikkatini uyandırmış olacak ki,

- Nedir bu üstünün başının hali Süleyman?

- Şarap lekeleri be kardeşim."

Süleyman'daki değişmeyi Adli şöyle bir yorumla tespit eder: "... kendi kendime" babasının, dedesinin giydirdiği kaftan ne çabuk sırtından düşmüş aslında olmayan her şeyin zevâli gibi.." (360)

Süleyman'ın eserdeki fonksiyonu ve konumu, Adli'nin bu cümlesinde gösterilmiş olur.

B- Diğer Çevreler

1. Esnaf Cevresi

Halkı temsil eden Sıtkı Efendi, Hasan Bey, Kambiyocu Asım, Kıvırcık Mehmet, Güdük Şaban, şahıs kadrosu içinde üçüncü, hatta dördüncü derecede kişiler olarak yerlerini alırlarken, Kambiyocu Asım'ın bunlardan farklı bir yeri olduğu gözlemlenebilir.

Kambiyocu, annesi Şahande Hanım ile birlikte tanıtılır: "Benim bildiğim, bu ana oğlu, dâimâ yaşadıkları devri tenkit eden marazî bir muhalefet duygusuna sahiptirler. Fakat işin acı tarafı, bu muhalefet hissi, asla vatanseverlikten doğma asîl bir duygu değildi. (44) Bu ana oğulun eserdeki pozisyonları benzerlerinin temsilcisi olmalarıdır ki, gerek Asaf Bey'in gerekse Ziver Paşa ailesinin mahremiyetine girmiş, onlara, özellikle de Paşa'ya zarar vermişlerdir. Bunlar "dalkavuk" tipini temsil ederler.

2. Eğlence Çevresi

Komik Abdürrezzak, Hoca Hakkı Efendi, Kıvırcık Mehmet, Güdük Sabahaddin, Dalkavuk Şahande ve Tefci Saniye şeklinde adları sıralama metodu ile verilen kişiler, eserde yerli rengi aksettiren dekoratif unsur durumundaki kahramanlardır.*

---

* "Tiyatro ve sinemada figüran rolündeki oyuncular gibi anlatma esasına bağlı edebî eserlerde, mahallî rengi aksettiren, dikkatlere sunulmak istenen vaka veya vaka parçasına ait tablonun gözler önünde daha iyi tecessüme hizmet eden şahıslar da vardır. Bunların vaka içinde yüklendikleri herhangi bir fonksiyon yoktur" AKTAŞ, Doç.Dr. Şerif: Roman İncelemesine Giriş, s.139.

ADLİ

Yukarıda özellikleri ile tanıttığımız âilenin üçüncü çocuğu olan Adli, Yazarın sözünü emanet ettiği kişilerden biridir; o, bilge insan örneği olarak yetişir ya da yönlendiricisi Cem Bey tarafından yetiştirilir. Tek düzeli gerilimler yaşar; fakat bu gerilimler, onun hayatı ve kişiliğinde bir denge kurar. Metafizik eyilimli olan Adli, aile çevresinde yadırganan marazî bir kişilik sergiler. Bedenin en küçük devinimini, kişinin en küçük duygu ya da düşüncesini yorumlamaya, açıklamaya çalışarak, birbirinden çok uzak görünen şeyler arasında derin bağlar yakalayarak sonuçlara ulaşır. Ruhsal bir derinliği olan Adli'nin bu kişiliğine karşılık ebeveyni ve kardeşleri sathidirler. Adli'nin karşısında olanlar, hayatta yenilgiye uğrarlarken, o, giderek eğemen bir güç durumuna gelir ya da dönüşür: Büyükannenin odasını ecnebilere tanıtırken, aileyi temsil yetkisinin ona geçişi; Rıdvan'ın Avrupa'ya kaçmak için annenin mücevherlerini zorla almak isteyişi sırasında Jale'nin Adli'den hakem olmasını isteyişi (ki, Adli bu durumu şöyle ifâde eder: "Zavallılar, kala kala pısırık, miskin Adli'nin hakemliğine muhtaç olmuşlardı." (297)); ailenin bozulan mâli vaziyetine, hususî çalışmalar ve tercümelerle, yeniden muvâzene kazandırması ... gibi.

Adli kendi mizacının en çarpıcı yönünü şu cümlelerle dile getirir. "Artık anlıyordum ki bu yangınlar, kol sala sala böylece devam edecekti. Ben sevmek için dünyâ yoluna düşmüş bir yolcu idim. Evet aldanmıyordum bu buydu... Sonra okumak araştırmak ve bilip öğrenmek şevki de gene bu aşkın bir gûnâ görüşünden ibaretti." (84)

Onun hayat felsefesi ise : "Kazanmak kaybetmek dâvâsına gelince, bence ârızî olan zarar ve kârı bir tarafa koyarsak, kazananlar, kopup geldikleri asılla bilişik kurmuş olan kimselerdir. Kazanç budur. Evet dünyaya gelmektin maksat, her şeyden evvel bu kârı elde etmektir. Mısrî, bu dâvâyı ne kadar keskin bir ifâde ile halleder: Nereden gelip gittiğini bilmeyenler hayvan imiş." (133) ifadesinde sergilenir.

Adli , çocuk ruhunu, babasının selamlık odası vasıtası ile, yetişkinlerin dünyasında geliştirir. Selamlıkta Cem Bey'in Adli'ye mektup yazdırması olayı, onun hayatında bir dönüm noktası oluşturur: Bu olaydan sonra çocuk rolü ilk defâ bırakılır, o konuşur, büyüklerin sohbetine katılır, ciddiye alınır. Gerçekte o, yetişkin insan bilincinde olmasına rağmen, çevresi onu çocuk olarak algılamıştır; artık çocuk imgesi kaybolur.

Adli'nin hayatındaki ikinci dönemeç, millî duygularının kabardığı madalyon olayıdır ki, bu olaydan sonra o, âileden uzaklaştırılıp, yatılı okula verilir. Galatasaray'daki yılları ise

onun hayatında bir başka dilimdir: o, burada Sinan ile tanışır, dayı evinde Mecbure'ye gönül verir.

Ziver Paşa'nın görevinden azli, ebeveynin maddî güçlerini giderek kaybedişler, Jale'nin Rami'den ayrılışı, Adli'nin hayatında yeni bir dönemi başlatır; o, bu dönemde âilenin kalesi durumuna geçer.

Adli, sürekli denemeler, sınamalar ve sınavlarla karşı karşıya gelir; bütün bunlar Adli'nin içindeki pırıltıyı giderek aydınlatır, biler..Yani o, hepsinden de zaferle çıkar. Adli "aşk'tır; Hüsn'e ulaşmak için uzun bir yolculuğa çıkmıştır. Yol bitmeden roman biter ama, yolculuğun sonunu okuyucu sezebilir; bu noktada Adli'yi, Mecbure'ye yazdığı mektubundan takip edelim: "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." (385) Gerçekte romanın olay örgüsü çatışmalar üzerine kurulmuştur; iyiler kötülerle, fertle kendisi, madde ile mana çatışır. Romanın sonunda bu çatışmalar, asıl kahraman Adli'nin kendi iç dünyasında bir çatışmaya dönüşür. O, sevgi ile arkadaş arasında ya da sevgisi ile yücelişi arasında bir seçim yapmak zorunda kalır; netice de özveri yolu ile "yüceliş"i seçer. Denilebilir ki, dış dünya ile Adli'nin beni kesinlikle birbirinden ayrıdır. Ruh ve eylemi ancak bu ikilik içinde anlam kazanır; kendi içinde kapalı kalır, eylem onun içinden çözülerek çıkar. (madalyon olayı / büyükannenin odasını ecnebilere tanıtma / Mecbure'yi Sinan'a bırakma) ve kendi kendini bir orta noktada kendi kendisi olmuş bulur; çevresine kapalı bir daire çizer. Adli'nin yenilgileri de zaferleri de, yaşadığı çevreden ve karakterinden gelir. Adli'nin sürekli kendisiyle olan iç konuşmaları, kendini yargılaması, eleştirmesi ile ben'in muhasebesi yapılır. Adli'de bilinçli bir isyan hali vardır, onun onurlu kavgaları hep düşündükten sonra ortaya çıkar, çarpık davranışlarının ardından pişmanlık duyar ve kendinden nefret eder.

Bir "büyüme romanı" (bildungsroman) diyebileceğimiz eserde Adli, çocukluktan delikanlılığa, delikanlılıktan olgunluğa geçer. O, sevgiye susamış bir çocukluk dönemi yaşarken birdenbire Cem Bey'in Sinan'ın, Selâmi'nin sevgi atmosferi ile çevrilir. Adli'nin düşünceleri arasında Mecbure'nin hayali sürekli bir gölge gibi dolaşır; düşüncelerinde Cem Bey'e ya da Sinan'a öncelik tanımak istediği halde, Mecbure hep öne geçer. Bu durum zaman zaman Adli'nin üzülmesine sebep olarak, kendisinde suçluluk, ihanet etme duygularını yaratır.

Adli'nin aşk durumunu, Cem Bey tespit ederken, aynı zamanda onun karakterini de

dikkatlere sunar: "Sen, tuttuğu hamuru yağurmasını bilmeyen acemi bir ahçıya benzersin... Benim bildiğim Adli, dâimâ sevmekte aşırı hadde varmış olduğu için ıztırap çekip durdu. Sen bu çoşkun kasideyi en küçük yaşından beri her durduğun kapının önünde okudun. ... sen, aşırı dereceyi bulmuş hassâsiyetinle durmadan elediğin hayat ve hâdiselerin içinden, herkesten fazla bir tortu, bir fazla kısım bulursun. ... Evet ıztırap ve hoşnutsuzluğa meyyâl olan tab'ın, bunu etrâfında dâimâ araştırmıştır. ... Seni başkalarından ayıran bir halin de -bak kusurun demiyorum- istiğrak ve heyecanlarını fazla zaptetmen, fazla susman ve uslu kalmandır. Ben, bu hapsolmuş, zincirlenmiş kuvvetin, günün birinde âni ve korkulu bir çoşkunlukla ortaya dökülmemesi için, onu zorla sızdırmaya az gayret etmedim. Beni sevmen, bana, itimâd ve benimle ünsiyet etmen, ancak o sıkışık havada bir memefez açtı. Fakat sen bir taraftan boşalırken, bir taraftan dolanlardansın." (238-239) Cem Bey'in Adli'yi değerlendirişinde de görüldüğü gibi, onun hareketleri, sevme ve sevilme ihtiyacından kaynaklanır; nitekim tematik güç Adli'nin asıl dramatik hamlesi romanın bitişinde ortaya çıkar.

Olay örgüsünü oluşturan ilişkileri Adli'ye göre değerlendirecek olursak şöyle bir tablo oluşur. Adli öncelikle, kendi annesinde, Cem Bey'de, Mecbure'de, Sinan ve annesinde sevgiyi; kardeşleri Jale ve Rıdvan'da, Rami'de, amcasının kişiliğinde nefreti yaşar; büyükannesinin odasını gezen yabancılara verdiği bilgilerle eskiye olan hayranlığını ve bağlılığını sergiler; madalyon olayında millî duygularını kanıtlar.

Eserde, baba-oğul, ana-oğul ilişkileri denilebilir ki, "yok" düzeye indirilmiştir; baba-oğulun ortak özelliği her ikisinin de edebiyata ilgi duyuşlarından kaynaklanır. Adli, annesinin güzelliğine vurgundur. Adli'nin bilinçaltının dolduran sevilmek ve sevmek eylemleri Mecbure'ye davranışlarında simgeleşir. Gerçek de Adli, annesi tarafından sevilse, bu arayış söz konusu olmayacaktır.

MESİHPAŞA İMAMI

VIII.1. ROMANIN KİMLİĞİ

İlk bs. (birinci Kısım "Büyük Doğu", nr.37-52, 1946) 1948 İstanbul, 168 S.

İkinci bs. 1974 İstanbul, Damla Yayınevi Nr.8/Edebî Romanlar nr.1, 222 S.

Eserin bu baskısında Necmettin Hacıeminoğlu'nun "ÖNSÖZ" başlıklı bir takrizi vardır.

Romanın bütünü, Erzurum'da çıkan Hürsöz Gazetesi'nin 26.9.1961 ile 1.21962 tarihleri arasında yayımlanan sayılarında tefrika edilmiştir. Bu tefrikanın başlangıcında, "İstanbul, 21-XI-948-N.R.A" kimlikli tanıtıcı bir yazı yer almaktadır.

Mesih Paşa İmamı hakkında basında çıkan yazıları şöyle özetleyebiliriz:

1. Prof.Annemarie Schimmel[1] , "Büyük roman" dediği Mesih Paşa İmamı için : "Bu kitap bana (Yazar) şair hanımın yaratma gücünü ortaya koyan çok güzel bir örnek olarak göründü. "Mesih Paşa İmamı" psikolojik olduğu kadar kültür tarihinin önemli noktalarını içine alan önemli, zengin ve aynı zamanda değerli bir eserdir." der. Schimmel, genel değerlendirmesinden sonra, romanın özetini, yorumlar yaparak verir. Özellikle de romanın kadın kahramanlarından Mesih Paşa İmamı'nın eşi Gülsüm Hanım'ın özverisi üzerinde durarak, Yusufcuk'taki bir fıkra ile Gülsüm Hanım'ın tavrı arasında bir benzerliğe işaret eder. (Mensure 34/s.45)Bu mensurede "tarihin en müstebit hükümdarı olarak tespit edelin aşk", Gülsüm Hanım'ın kocasına karşı gösterdiği fedakârane tavırda anlamını bulmuş; bu sebeple de Annemarie Schimmel, eserde Gülsüm Hanım'a ait olan şu ifadeleri yazısına almıştır:

---

1 bkz.bibl. SCHİMMEL, Annemarie.

"... Biliyor musun efendi, ben kendimi bildim bileli Allahım'dan hiç bir şey istemedim. Neden şaştın öyle? Ya? Hiç bir şey istemedim, ne verdiyse razı oldum, ne aldıysa hoş gördüm. Yalnız bir kere dedim ki; Yarabbi, artık onun karşısına seveceği bir kadın getir..."

2. Reşat Ekrem Koçu[2], Roma'nın tematik gücü Mesih Paşa İmamı Halis Efendi için şu hükme varır:

"...Yeni neşredilmiş olan "Mesih Paşa İmamı"nda da İstanbul başka cephelerden kendini gösterir ve Mesih Paşa İmamı Hâlis Efendi hem kitabın merkezî şahsiyeti hem de ilmiye mesleğinin örnek tipidir."

3. İstanbul Kültür ve Sanat Ansiklopedisi'[3]nde de eserle ilgili şu bilgiler verilir:

"Mesih Paşa İmamı (önce 1946'da Büyük Doğu'da birinci kısmı tefrika edildi, sonra 1948'de kitap halinde neşredildi).

4. Muvaffa Sâmi Onat, Kadın Romancılarımız[4] adlı yazısında eser için şu yorumu yapar:

"Eğer Sâmiha Ayverdi, tezli roman yerine tip veya karakter romanı yazmak istese; yahut ta romanına koyduğu fikir dozunu fazla kaçırmasaydı "Mesihpaşa İmamı" roman tekniğine daha fazla riayetkâr bir eser olurdu."

5. Agah Oktay Güner[5]de Mesih Paşa İmamı'nı Yolcu Nereye Gidiyorsun'la birlikte değerlendirerek şöyle der:

"Yolcu Nereye Gidiyorsun" (1944) ve "Mesih Paşa İmamı"nda (1948) Türk cemiyetinin ana dâvâları ve devrin içtimâî mes'eleleri ifâde edilir. "... geleceğini kurarken, geçmişin malzemesinden faydalanmayan milletler için devam ve bekâ diye bir şey düşünülemez" hükmünün gerçeklerini dile getirir."

6. Yılmaz Öztuna[6] "Ayverdi'nin 50. Yılı" başlıklı makalesinde bu eserin 1948'de yayınlanması üzerine (basında) büyük yankılar uyandırdığına işaret eder. Sonra da "Sâmiha Hanım'ın eserlerinden bir çoğunun şimdiden Türk Klasikleri arasına girdiğine eminim." diyerek, Yazar'ın yayınlanmış eserleri ile ilgili bir yargıya ulaşır.

---

2 İstanbul Ansiklopedisi, Ayverdi, Sâmiha Madesi, c.IV, s.1664-1667, İst.1960.

3 İstanbul Kültür ve Sanat Ansiklopedisi, Ayverdi, Sâmiha Mad. c.2, s.923-924, İst.1982.

4 San'at Mecmuası, 1 Haziran 1950.

5 Sâmiha Ayverdi ve Türkiye'nin Mes'eleleri, K AM. Ekim 1984, s.57-64. „„ 6 agm.

VIII.2. ÖZET

Bir Mart günü, Hâlis Efendi, her zamanki gibi güneş doğmadan evvel Zincirlikuyu'daki evinden çıkarak Hırka-i Şerif'e inen yokuşun başına gelir; imamı olduğu Mesihpaşa Camii'ni hüzünle seyreder; hiç cemaati bulunmayan camide, sabah namazını tek başına kılar ve hasırın üzerine bağdaş kurarak oturur. O günkü düşüncesinin konusu, cami kubbesi sakinleri olan kuşlardır; sonra geçmişini, tahsil durumunu gözden geçirir; camiin mazisini düşünür; oradan hâle atlar; kırk iki yaşında olduğu gerçeğini hatırlar, duygu ve düşüncelerini tahlil eder. Düşünceler içerisinde geçen zaman öğleye ulaşmıştır. Sokağa çıkar. Maaş aldığı halde camiye uğramayan Müzzin ile karşılaşır; içi her çeşit sakat hayvanla dolu Tahir'in dükkânı önünden geçerek mahalle kahvesine gireceği anda, kucağında çocuğu ile fakir bir kadın, mühürlemesi için elindeki dilekçeyi İmam'a uzatır; İman önce, çocuğun pis suratı yüzünden dilekçeyi imzalamak istemez; sonra çocuğun inatçı bakışları karşısında, dilekçeye ikrah ve hiddet dalgası ile imzalar ve kahveye girer; yığılmış evrakı inceler, mührünü basar. Evine gelip, kitapları ile meşgul olur.

İmam'ın, biri tıbbiyede olan iki oğlu ile, topal bir kızı vardır. Çocuklar, ana babalarından şuurlu ve sistemli bir terbiye görmediklerinden avare ve gelişigüzel yetişmişlerdir. Tıbbiyede okuyan Abdullah, kendini "Şarkta doğmuş Garplı" saymaktadır. Küçük oğlan Zahid hukuka kayıtlıdır. Fakat politika peşinde koşmaktadır. Eşi Gülsüm sessiz, kendi halinde bir kadındır. O ellerini çok çirkin bulmaktadır.

Bir gün İmam Hâlis Efendi, eve döndüğünde içeriden gelen çalgı sesini duyar; hırsla yukarı çıkarken, Zahid önünü keserek; arkadaşlarından birinin kemençe çaldığını söyler. Hâlis Efendi bu işi kızının yaptığından habersizdir. Fakat bir başka gün muhtar ona, kızının güzel kemençe çaldığını haber verir; istemeden katıldığı bir toplantıda dinî bilgi ve inançları Abdullah ve Abdullah'ın arkadaşları tarafından hakaret görür. Arka arkaya gelen bu hadiseler onu çok üzer.

Ve bu arada İmam, Zahid'in Şehzâdebaşı'ndaki tiyatro kumpanyalarından bir Ermeni kızına tutulduğunu öğrenir. Turşucu Feyzullah'ı da yanına alarak tiyatroya giderler. Feyzullah, kadına, henüz tahsili bitmemiş olan Abdullah'ın yakasını bırakmasını, bir âile faciasına yol açacağını söyler; kadın da İmam'ın verdiği parayı kabul eder.

İmam artık, ev, cami ve kahve üçgeninden oluşan hayatından bıkmıştır. Böyle bir bıkkınlık anında kendini kahveye atar: Balkan Harbi'nin başladığını işitir. Abdullah savaşa

gönüllü katılır. İstanbul muhacirlerle dolup taşar. Yirmiyi aşkın göçmen âile, camiye yerleşirler. Muhacirlerin arasında İmam'ın ilgisini çeken, kocası hasta genç ve güzel bir kadın vardır. O, geceleri sokak sokak dolaşarak para toplar. İmam, cami çevresinde dolaşan her erkeğin, onun müşterilerinden biri olduğu zehabına kapılır. Tahir'in dükkanına gidip kadının aleyhinde konuşur, Tahir ise kadını savunur.

Bir sabah İmam Hâlis Efendi, tek başına namaz kılarken bir kadın türkü söylemeye başlar: Bu köy muallîminin kızı Hediye'dir. İmam, onu hem dinler, hem de gizlice yüzünü inceler; eve geldiğinde karısın daha da çirkin bulur. Artık onun kafasının içerisinde hep türkü söyleyen bir kadın vardır. Camide oyalamak için kendine sebepler icâd eder. Nihayet muallimle dost olurlar. Böylece o, ekseri zamanını onun bölmesi içerisinde geçirmeye başlar. Bir süre hasta olan muallim ölür. İmam, Hediye ile anasının ihtiyaçlarını karşılamak için elindeki bütün parasını harcar.

Kış gelmiştir; göçmen aileler birer ikişer evlere alınacaklardır. Gülsüm Hanım'ın arzusu ile anne kız, İmam'ın evine getirilirler. Öte yandan eve dönem Abdullah, babasının Hediye'ye olan alâkasını öğrenmiştir. İmam, oğlundan çekinmekte, onu kendine rakip olarak görmektedir. Bir gece düşünceler içerisinde odasına çekilen Hâlis Efendi, rüyasında kendini Abdullah ile kavga ederken görür. Bu sırada içeri Abdullah girer, İmam uyanır. Oğlu: "Baba ben artık Allah'a inanmıyorum." der ve roman Abdullah'ın şu sözleri ile biter: "Gündüzlerin keder, gecelerin mânâsız feryatlar, sayıklamalarla geçiyor. Hele bu gece sabaha kadar haykırdın. Annemle ben, sabaha kadar içeride senin ızdırabına dinledik. Hem şunu da haber vereyim ki annem hasta. İki aylık ömrü ya var, ya yok. Hedye'yi o ölmeden nikâhlama.

Sana yemîn ederim ki bundan sonra size hiç bir zararım dokunmayacaktır. Yalnız bana izin ver anam ölünceye kadar bu evden gitmeyeyim." (221-222)

VIII.3. ROMANIN TERTİBİ

Mesihpaşa İmamı, birbirinden romen rakamı ile ayrılan iki kısımdan oluşmuştur. I.Kısım, biri satır aralığı (3. ara bölüm), diğerleri üç yıldızdan oluşmuş tek yıldızla ayrılmış 13 ara bölümden; II. Kısım, 16 ara bölümden meydana gelmiştir.

Mesihpaşa İmamı'nın yirmi dört saatini konu alan I. Kısmın ilk ara bölümü "giriş" mahiyetindedir. İmam'ın halihazırdaki hayatının özet halinde verildiği, çevresindeki insanlarla çekişmelerinin sergilendiği 3-11. ara bölümlerle II. Kısmın 1-14. ara bölümleri "gelişme", nihayet II. Kısmın 15-16. ara bölümleri ise "sonuç" olarak dikkat çekmektedir.

Olay örgüsünün seyrine göre kısımları değerlendirecek olursak, I. Kısım "Savaş Öncesi İmam Hâlis Efendi'nin Hayatı" II. Kısım "Savaşın İçinde İmam Hâlis Efendi'nin Hayatı" başlıklarını alabilir.

Balkan Savaşı'nda önce İmam'ın dünyâsı, aldığı dinî bilgi ve inançlarından dolayı çevresi ile pasif çatışmadan oluşmuştur ki, karşısında olanlar, onunla aktif bir çatışmaya girerlerken o, bu çatışmaları pasif savunma ile karşılamıştır. Ne var ki, İmam, iç muhasebeleri ile bu kavgayı kendi içinde sürdürüp durmuştur. Verilen bilgilere göre, İmam'ın hayatı, güzelliklerden, sevgiden, dostluklardan yoksun bir hayattır.

İlgili kısımda olaylar, birbirine dolaşmış ikili sarmal biçimde yaşanır. Geçmiş ve şimdi ortak bir düğümde bir araya gelir. Alınan dinî eğitim ile çağın gereği olan eğitim birbiriyle çatışır. Oğul Abdullah ile İmam baba aldıkları eğitim gereği birbirlerine zıt düşerler. Gerçekte baba ve oğullar hatta kız, birbirine zıt değerler içinde bir arada yaşamaktadırlar. Onun için de kişiler bu değerlerden birini seçmek zorundadırlar. Bu değerlerden birini seçmek ise ötekini yok etmek demektir. Zahid'in, Abdullah'ın durumları, trajik olan bu iç zorunlulukla seçimini yapmak ve bu uğurda yıkıma uğramaktan doğar. Zahid'in politikaya seçmesi Abdullah'ın nihilizmi tercihi bu türdendir. Ayrıca Gülsüm Hanım'ın ve yine Abdullah'ın tavırları da aynı noktada mütaala edilebilir. II. Kısım'da Gülsüm Hanım, kocasını; Abdullah, sevdiği kızı, rakibine (babasına) bırakır. Bu davranışları, ana-oğulu yüceltir ve yıkıma uğrayan bu kişilere karşı duyulan acıma duygusuna hayranlık da karışır.

Her iki kişinin de seçimi, töreye uygun düşer. Bu seçim Gülsüm Hanım'ı ölüme götürür. Abdullah'ın seçimden sonraki durumu meçhul kalır.

Savaşın içinde, İmam'ın çatışmaları anlaşmaya dönüşür, sevgisiz hayatı sevgi ile dolar. Hattâ İmam'ın hayatının dünü ve şimdisinin özet halinde verildiği I. Kısım'ı geniş bir parantez olarak düşünmek mümkün. Asıl vak'anın II. Kısım'da zuhur ettiği gözlemlenebilir. Bu vak'a, İmam'ın "gönül sertüveni"dir.

I. Kısım'da hâl ile birlikte mâziye de yer verilmesine rağmen, II. Kısım'da yalnızca hâl vardır. Ve olay örgüsü belli bir atmosferde cereyan eder. Bu atmosferi II.Dünya savaşının İstanbul'daki kesintileri oluşturur. Her iki kısımda da Mesih Paşa Camii, önemli bir fonksiyona sahiptir. II. Kısım'da İmam-cami ilişkisi, İmam-Hediye ilişkisini gündeme getirir. Kısımlarda mekânlar aynıdır; mekânların, dekor, hava ve mahiyetleri, şahısları değişir. I. Kısım'daki şahıslar, II. Kısım'da, romanın şahıs tablosunda beliren yenileri ile birlikte itibarî yaşayışlarını sürdürmekle beraber, bunların karakter değişimine uğradıkları görülür.

II. Kısım'da Balkan Savaşı, romanın itibarî dünyasına bireysel, toplumsal, psikolojik, lojik, duygusal, ekonomik bir takım değişiklikler getirerek, ilgili birimlerde dengeyi bozar, yeni bir denge kurar. Zaten bu kısımda, savaş ve savaşın getirdiği sıkıntılar, hatta mutluluklar anlatıma girer. Ne var ki, olaylar savaş alanında oluşmaz; Yalnızca, İstanbul'da savaşın esintileri gösterilir. Göçmen âilelerinin gelişi bunların en dikkat çekenleridir; kişilikler değişir; yeni konular; yeni olayların gizlenmesine yol açar; yeni ilişkilerin doğuşunu hazırlar: Hediye-İmam-Abdullah üçlüsünün oluşması ve böylece bir aşkın doğuşu; evin kızının yeteneğini geliştirme ve san'atını icra etmek için artıkm saklanma gereğinin kalmayışı; ve sonuçta bireyin mutluluğa kavuşması; Gülsüm Hanım'ın bir bilgelik inceliği ile sevgisinin itici gücünden yararlanarak özveride bulunması ... bu türden ilişkilerdir. Ayrıca savaş, Gülsüm Hanım'a eşine duyduğu sevgiyi ispat etme fırsatını da vermiştir.

Hatta savaş, yalnızca kişileri değil, mekânların da fonksiyonunu değiştirmiştir: Göçmenlerin gelişi ile Mesihpaşa Camii yalnızlıktan kurtulmuştur.

II. Kısım'da, I. Kısım'da gördüğümüz ikili sarmal üçleşir; düğüm daha da bir kör düğüme dönüşür. I. Kısım'da hep çıkmaz sokak içerisinde dönüp dolaşan kişiler, II. Kısım'da önlerindeki duvarın, kimi zaman birdenbire, kimi zaman da yavaş yavaş yıkıldığını görürler:

Hediye'nin önündeki duvar, Gülsüm Hanım'dır. Gülsüm Hanım'ın özverisi, ölümcül hastalığı, bir anda engeli ortadan kaldırır. İmam'a çirkin bir şekilde sataşan sarhoş Marangoz Tahir, bir Dost vasıtası ile, alkol çıkmazından kurtulur; İmam'ın vazgeçemediği bir arkadaş: pozisyonuna yükselir. Abdullahda değişir: O, nihilist bir çizgiden, inanç çizgisine geçer; baba ile barışır.

Sonuçta diyebiliriz ki, I. Kısım'da, İmam'ın açısından, nefret, tiksinti, yılgınlık, sevgisizlik, çirkinliklerle dolu hayat, birdenbire "sevdalanma"ya dönüşür; kimi sefil hayatlar düzene girer; hayatın tadı acısı ile birleşir.

VIII.4. KONU

Eserin adı öznesini verir: Mesihpaşa İmamı*... Bir mahalle imamının, ev, câmi, kahve ve adliye arasında geçen, yalın basit hayatının çatışmaları ve aşk durumu ile birlikte anlatılması, romanın konusunu oluşturur. Öte yandan, II. Dünya Savaşı'nın İstanbul'daki esintileri de asıl konu ile bağlantılı kılınarak gösterilir.

* İlk baskıda romanın adı Mesih Paşa İmamı -göremediğimiz- olarak yazılmış olmalı ki, basında çıkan değerlendirmelerde bu imlâ kullanılmıştır. 2.bs.'da ise romanın adı Mesihpaşa İmamı şeklindedir. İlgili durum zaman zaman bizde de tereddütlere sebep oldu.

VIII.5. TEMA

Aşkın en etkili bir terbiye vasıtası olduğu, Mesihpaşa Romanı'nın temasını teşkil eder.

VIII.6. ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI

Mesihpaşa İmamı'nda anlatıcının pozisyonu, herşeyi gören, bilen, sezen bir mevkide bulunuşudur. Eserdeki temel mesaj, bu tür anlatıcının seçilmesine sebep teşkil etmektedir. Mesaj, "İnsan-ı Kâmil" noktasına bir din adamının değil de bir sarhoşun ulaşması esasına dayandırılmıştır.

Ancak söz konusu anlatıcının hâkim bakış açısının yanısıra bazı kahramanların da bakış açılarına yer verilmiştir. Böylece okuyucu eserin itibârî dünyâsını içten ve dıştan olmak üzere çift yönlü tanıma imkânına kavuşmuştur. Olayların akışı içinde, İmam'ın, Abdullah'ın, Gülsüm Hanım'ın, Profesörün, Tahir'in bakış açılarına da yer verilmesi esere gerçekçi bir nitelik kazandırır. Aynı zamanda, birbirinden farklı bakış açıları ile dikkatlere sunulanlar, eserin şekle değil ruha yönelik mesajı ile ilgilidir. Hal böyle olunca da, ilgili şahısların bakış açıları -dar planda da olsa- okuyucu üzerinde inandırıcılık sağlar. Nitekim, Gülsüm Hanım'ın, kocası hakkındaki düşünceleri bu noktada yerinde bir uygulamadır. Şayet İmam, anlatıcının bakış açısından takdim edilse idi, okuyucu üzerinde fazla etkin olmayacaktı. Sonra Abdullah, fikir dünyasını kendisi dikkatlere sunarken; Prof., flozoflardan söz ederken, aynı inandırıcılık oluşturuluyor.

Romanın asıl kahramanı İmam ile Yazar'ın, zaman zaman özdeşleşmesi söz konusu olabilmekte. Diğer kişiler İmam ile ilişkileri sebebiyle romanda yer alırlar ve İmam'ın bakış açısı içerisinde tanıtılırlar. Yazar'ın anlatımı, İmam'ın çevreyi, kişileri, olayları izleyiş sırasına göre, bakış açısına göre gelişir. İmam'ın görmediği, ilgilenmediği hiç bir şeyden söz edilmez. İmam dış dünyayı algılarken, hep çirkinlikleri uyumsuzlukları görür. "Dilekçe olayı" ile ilgili gösterme buna en iyi örnek olacaktır: "Halis Efendi, sanki arkasından bir kovalayan varmış gibi hızla kahveden içeri girmek üzere iken, kucağındaki çocuğu ile dilekçesini mühürletmek üzere bekleyen bir kadınla karşılaştı. ... Belki dilekçeye ayak üstünde bir göz gezdirip mühür basarak başından savabilirdi. Fakat çok temiz ve titiz bir adam olan Halis Efendi, kadının kucağındaki çocuktan, midesi atacak kadar tiksinmişti.

- Hanım, dedi, hepiniz bilirsiniz ki, ben işe öğle ile ikindi arası bakarım. Şimdi şimşek gibi önüme kâğıt uzatmanın sırası mı?

Kadın, anlaşılan bu çeşit reddedilmelerin envâını görmüş ve hakkını müdafaa etmenin de başa ne zorluklar açtığını tatmış olacak ki, hiç bir şey söylemeden elindeki kâğıdı mendil silker gibi tek eliyle açtı ve bunun, uzun boylu okumaya lüzum olmayan iki satırlık bir şey

olduğunu, yine tek kelime söylemeye lüzum görmeden, gösterdi. Fakat Hâlis Efendi'yi böyle bir aksiliğe sevkeden sebebin, dilekçeyi okumak külfeti olmadığı muhakkaktı. O, çocuktan ve dolayısıyle kadından iğrenerek kâğıdı eline almak istemiyordu. Zira çocuk, iri bir elma gibi kırmızı ve yuvarlak yüzünün ortasındaki mini mini burnunun iki deliğinden birden çıkan yapışkan mâyi ile rahatsız olmuş olacak ki, soğuktan çatlamış küçücük yumruklarını, dudaklarını gıcıklayan bu akıntının üstünden geçirdikçe, kurtulmak istediği o inatçı yapışkanlık bütün yüzüne yayılıyor, yanaklarına hatta şakaklarına ve saçlarına bulaşıyordu. İmam kadının gösterdiği kâğıdı tetkik edeceği yerde nefesi tutulmuş gibi çocuğun el hareketlerini tâkip ediyor ve küçük yumruklarını bir taraftan aldığı ıslaklığa başka taraflara nakledirken, anasının omuzlarına, üstüne başına bulaştırdığını görerek iğrenmesi büsbütün artıyordu. Hem, başı önünde karşısındaki adamın hükmünü, iyi veya kötü, olduğu gibi kabul etmeye hazır olarak duran kadından ziyâde, bu küçük çocuk, her şeyden anlar, her haksızlığı farkeder, her yanlışı insafsızca tenkîd eder gibi, dik dik imamın yüzüne bakıyordu. Hâlis Efendi, başını döndüren bir ikrah ve hiddet dalgasiyle yalpalanarak kadına doğru ilerledi ve tek kelime söylemeden elinden kâğıdı çekip aldı ve mührünü bastı. Basar basmaz da çocuğu görmemek için başı arkaya dönük, geri verip kahveden içeri daldı." (24-25)

Romanda dil malzemesininin kullanımı, yani diskur çeşitleri Ayverdi'nin bu romanında asgariye indirilmiştir. Birkaç şiir parçasının dışında montaja yer verilmemiştir. Bunlar da, İmam'ın çocukluğunda gittiği bir düğünü hatırlaması vesilesiyle gündeme gelen bir "kerizci şarkısı" (92); Pembe Hanım'ın çevresine toplanan Abdullah'ın arkadaşlarından birinin söylediği "sızlar yarelerim" bağlamalı türkü dörtlüğü (165) Mesihpaşa Camii'ndeki göçmen kızı Hediye'nin okuduğu Rumeli türküsü (159-1661-157) ve Cami'deki bir selsebil'in üstündeki : "Vuslat-ı havz-ı safâ-i kalbe istersen delil/Râh-ı Mevlâda sirişkin kıl misâl-i selsebil" (175) beyitidir.

Hatta eserde, geriye dönüş ve özetleme tekniklerinin de fazla önem taşımadığı görülür: Anlatıcı, İmam'ın kırk iki yaşına kadar olan hayatında onun çocukluğunu, eğitimini, mesleğe başlayışını altı geriye dönüş ile anlatıp; İmam'ın kırk iki yaşında olduğunu idrak ettiği günün muhasebesini özetledikten sonra, onun bir yıl içerisinde başından geçenleri hikâye eder.

İlgili geriye dönüşlere, eserin I. Kısmı'nda yer verilir: Bunlardan ilkini, sesleri tek ve boğuk bir uğultu halinde kubbede büyüyen kuşlar hazırlamışlardır. Onların: "Hiç eksik

olmayan kavgaları, döne döne, burula burula inen tüyleriyle Hâlis Efendi'nin oturduğu hasıra müstehzî noktalar koyarak onu zorla bir tedâiye sürüklemiş, uzak bir hesabın kapısını açmışlardı." (12) Böylece kuşlar, Hâlis Efendi'ye Mesihpaşa imamlığına başladığı yılı ve babasının ölümünü çağrıştırmış ve bugünkü yaş dilimini tespit etmesine sebep olmuştur. Bu geriye dönüşün romandaki değeri, vak'a zamanında merkezdeki kahramanın yaşının belirlenmesine imkân hazırlamasıdır. Ve böylece de kahramanın kimliğine açıklık getirilmiş olur.

2. geriye dönüşte de İmam'ın kimliğine açıklık getirilerek, onun tahsil durumu ve kültür seviyesi tespit edilir.(15)

3. geriye dönüş de İmam'a yöneliktir, onun çocukluğu gündeme getirilirken; dönemin İstanbul'daki eğelence çevresinin tanınmış isimleri verilir. (89-96) Bu noktadaki ifâdelerle, Yolcu Nereye Gidiyorsun'daki ifâdeler çakışır. Ayrıca bu geriye dönüşle Hâlis Efendi'nin akrâbaları, özellikle de halası Sâfiye Hanım ve oğlu hakkında bilgi edinilmiş olunur. Bu bilgiler, okuyucuya, İmam'ı daha yakından tanıma fırsatını sağlar: İmam'ın annesinin Mâliye Nâzırı Namık Paşa'nın çıraklarından Dilbercan Kalfa olduğu öğrenilirken, anası ile, Hâlis Efendi'nin çocukluk döneminde içinde yetiştirdikleri ortam sergilenir.

Sosyal muhtevalı olan 4. geriye dönüş (99-100) İmam'lara misafir gelen Atiye Hanımefendi ile ilgilidir; yine İmam'ın çocukluğunu çağrıştıran bir "bahşiş olayı"nı anlatır. Bu olay ile o yılların "hanımlık" pozisyonu gösterilmiş olur. Ayrıca bu geriye dönüş Hâlis Efendi'ye Meşrutiyet'in yorumunu yaptırır." (100)

İmam'a Kahveci Şâkir'in : "Bizim Tahir iki gündür dükkânını açmıyor." diyerek, Tahir'in kayboluşunu gündeme getirirken, bu yakın geriye dönüşle İmam, Tahir ile ilgili bir olayı hatırlar: "Hâlis Efendi muhtarın verdiği bu habere hâkikaten sevinmişti; zira divâne sarhoş son tecâvüzüyle zavallı İmamı şaşkına çevirmiş, büsbütün yıldırmış, ürkütmüştü. Dört beş gün evvel yokuşu inerken, marangoz, elinde rakı şişesiyle birdenbire yolu keserek:

- Sensiz boğazımdan geçmedi, yudumla şunu Allah'ını seversen yudumla ...

Diye alaya başlayınca Hâlis Efendi mutad temkinine rağmen kendinden geçerek elinin tersiyle şişeyi itmek istemiş, fakat şişe sarhoşun elinden düşerek kırılınca, işte kıyâmet o zaman kopmuştu.

Bir yobaz kim oluyordu ki onun rakısını döküyordu? Rakı, bâri bir insana keyf veriyordu, Ya o? Bu asık surat, bu dünyânın tadlarını bilmeden onlardan geçtim diye kurum satan câhil kafa ne işe yarıyordu? İstediği kadar namaz kılsın, Allah büyüktür, diye barbar bağırsındı. Eğer onun büyüklüğünü kabul etseydi: "Allah aşkına iç şunu" derdemez şişeyi kapıp başına dikmesi lâzım gelmez miydi?..." (104) Bu geriye dönüş ile Tahir'in bakış açısı kullanılarak, bir İmam'ın bir sarhoş tarafından algılanışı dikkatlere sunulmuştur.

Son geriye dönüşle de, İmam Hâlis Efendi'yi son zamanlarda çileden çıkaran iki hâdise, Zehra'nın kemençe çaldığı ve evden bir antika saatin çalındığının açıklığa kavuşturulmaması, ve bu konunun evdekiler tarafından sözbirliği ile ört bas edilmesi, aktarılır. (111) Bu geriye dönüşün fonksiyonu da İmam ile âilesi arasındaki kopukluğu göstermesi şeklinde düşünülebilir.

Anlatımda sık sık, iç çözümleme metodunun de kullanıldığı görülür. İmam'ın Gülsüm Hanım ile ilgili düşünceleri bu tekniğe örnek gösterilebilir: "Kıskanmak...Oh, her halde çok tatlı, çok mahrem bir histi bu. O, karısını ömründe bir kere bile kıskandığını hatırlamıyordu. İlk evlilik senelerinden beri çirkin ve hantal Gülsüm, ona bir kerecik olsun bu güzel fırsatı vermemişti. Ne olur, o da kıskananlardan olsaydı." (54)

Eserde, Tahir'i alkol çıkmazından kurtaran Dost'un İmam'a yazdığı mektuplardan bazı cümlelere yer verilir. Gerçekte İmam bu Dost'u tanımamakta, yalnızca onunla mektuplaşmaktadır. Şu ifâdeler Dost'a aittir: "... beni mi görmek istiyorsun dostum? Peki görüşelim. Ben de sana hasretim; ben de seni görmek istiyorum; ben de seni seviyorum. Ammâ daha evvel bütün dünyâda, karıncadan, atmaceya kadar her mahlûkun, insanların ve eşyânın hattâ taşın ve toprağın benimle ilişiği olduğunu düşün ve muâmeleni ona göre ayarla. Ne kimseden kırıl ne de kimseyi kır ve sonra benimle buluşmak talebinde ol." (167) ilgili cümleler Dost'un bilge bir kişi olduğunu gösterirken, onun ilim ve amele yönelik açıklamaları da şöyledir: "İlim ruhtur; amel ise kalıp. Bir şeyi bilerek yapanla taklit yüzünden yapanın arasında nasıl fark olmaz? Bir sığırın gülenleri görerek gülmesiyle, etrafındakileri güldüren hikâye kulağına söylendiği zamanki kahkaha infilâki bir midir?

Nakil ile olan ameldeki makine zevksizliği nasıl inkâr olunur? İşte insanı makinelikten kurtaran, ilimdir. "Zerrece ilim ve akıl, yıllarca ibâdetten üstün." diyen ben değilim Peygamber'dir. Bu yolda Mevlâna da: "Bir dem Allah'ın merdiyle oturmak yüz sene takvâdan hayırlıdır." demekle, onun ilminden sıçrayarak bir zerrenin yüz senelik kupkuru amelin hâsıl edemiyeceği bilgiyi uyandırdığını söylemek istemiştir. Hulâsa ilim, bilgi, görgü, göre göre

tapış, aşk demek..." (167-168) bütünü bu kadar olan mektup pasajlarının değeri, İmam Hâlis Efendi açısından ve yine İmam'ın yorumu ile takdim edilir: "Gerçi Hâlis Efendi bu ilme dudak değdirenlerden değilse ve belki olmayacaksa da, artık eskisi gibi ona hücum yolunda dudakları kıpırdamıyordu. Tahir'in dostluğu köprüsünde yol almaktan elde ettiği tek netice buydu." (168)

Romanda iki de telgraf söz konusudur ki, bunların ilki, İmam'ın halası Safiye Hanım'ın yanına senelerden beri çocuğuyla sığınmış olan Cemile Hanım'dan Hala'nın hastalığını haber veren telgraf (176); diğeri ise, doğrudan doğruya Hala'nın imzası ile gelen haciz haberini ihtiva eden telgraftır. (209) Bu telgraflar vasıtası ile okuyucu, İmam'ın arkasından giderek Hala'nın dünyasını tanır.

Dil malzemesinin kullanımında en çok kullanılan teknik ise, kahramana soru sordurma tarzındadır; zihin mekanizmasını harekete geçiren tarza bir örnek: "Hâlis Efendi'nin omuzları arasına çökmüş başı şiddetle dikildi. Yirmi senedir sevmeden yüzüne baktığı bu kadın, şimdi de meçhûlü keşfetmiş bir kâhin gibi muzaffer, kendisiyle alay mı ediyor, bu tertemiz aşkı bir istihza çomağı ile yerden yere mi vurmak istiyordu. Evet nereden duymuş, kimden öğrenmişti? Şimdiye kadar tek kimseye tek kelime söylemediği gibi bu gönül dâvâsı, onun gibi dünyâdan hâbersiz yaşayan bir kadının kulağına nereden ve nasıl gitmiş olabilirdi? Yoksa asıl dünyâdan habersiz yaşayan kendisi de, arkasında tozu dumana katarak esen bir dedikodu fırtınasının farkında mı değildi?" (197) satırlarını verebiliriz.

Sâmiha Ayverdi, hâkim bakış açısından takdim edilen eserin terkibinde yer almak için, sözcü tekniğini de kullanır ve yukarıda mektuplarından pasajlar aldığımız Dost ile eski Dârülfünûn Profesörü'nü kendine sözcü seçer. Prof.'un, filozoflarla ilgili konuşmasının özeti olan: "Hulâsa bu âlemde beni güldüren seni ağlatır; benim imân ettiğimi sen inkâr edersin. Senin hakîkat dediğine ben omuz silkerim; benim baş eğidiğime sen dudak bükersin. Böylece de dünyâ hayâtı türlü kollardan türlü noktalara dökülen nehirler gibi akıp gider." (81-82) şeklindeki ifâde esere Dost'un ifadeleri ile birlikte felsefî ve tasavvufî bir derinlik kazandırır.

Mesihpaşa İmamı'nda en çok kullanılan teknikler anlatma ve göstermedir. İmam Hâlis Efendi'nin kâbus şeklinde tezahür eden rüyasını, anlatıcı bir kameraman hassasiyeti ile gösterir (216-220) Gerçekte bu kâbus bir çeşit bilinç akımı olarak da yorumlanabilir.

Anlatmalar ise çoğu zaman okuyucuya bilgi vermek içindir. Ne varki, anlatma ile gösterme tekniklerinin birlikte kullanımlarına dikkat edilmiştir: Tiyatro binasının Hâlis Efendi'nin dikkatlerinden takdim edilişi gibi. Göstermede okuyucu doğrudan doğruya eserle karşı karşıya kalmakta, olayların bizzat şahidi olmaktadır.

Sonuç olarak denilebilir ki, eserde, kullanılan bakış açıları bir karşıtlığı temsil etmektedirler: İmam'ın bakış açısı medrese taassubunu ihtiva ederken Abdullah'ın bakış açısı da pozitivizmden kaynaklanan nihilist bir çizgiyi aksettirir. Prof.'un düşüncelerinde de bir esneklik vardır; Dost'unkiler ise metafiziğe yöneliktir. Bakış açılarının çeşitliliği, tarihî zaman, kişiler ve mekân, esere bir inandırıcılık boyutu kazandırmaktadır.

VIII.7. ZAMAN

Mesihpaşa İmamı'nda vak'a zamanını eserin terkibine göre değerlendirecek olursak "Bir Mart sabahı idi." (9) ifâdesi ile başlayan I.Kısım'da, ilgili ifâde, İmam'ın kır iki yaşını idrak ettiği günle ilgilidir. O gün, "bir imam'ın yirmi dört saati" diyebileceğimiz şekilde anlatıma girerken, daha sonra "ertesi sabah" (46) ve onu takiben "ertesi gün" (87) gibi zaman işaretleri ile Mesihpaşa İmamı Sâlih Efendi'nin üç günlük hayatı verilir. Ve bu verilişle zaman, "güneşin doğmasına yarım saatten fazla vardı." (9), "bu sabah" (10). "sabah namazı" (12), "bu günkü düşüncesi " (22), öğle ezanı" (19), "ikindi" (9) , "öğle ile ikindi arası" (24), "o akşam" (41), "yatağına girdiği zaman" (46), şeklinde zaman bildiren ölçümlerle, yoğunlaştırılır. Sonra, zamanda bir atlama dikkat çeker: "Havalar ısınmış, hattâ gerine gerine uyanan bir çocuk gibi âheste âheste gelen bahar, yaz sıcaklarına yavaştan göz kırpar olmuştu." (102) "Artık sıcakların koynunda tembel tembel gerinen İstanbul'u, yaz, her köşesinde fethetmiş, kızgın günlerin ardından gelen ılık geceler, gümüş yıldızlarla benekli siyah yelpazesini sallamaya başlamıştı." (1058); "Yaz sıcaklarının, ateşe düşmüş bir kâğıt gibi etraflarını kavurduğu yapraklar, öğle zamanı gelince güneşin altında büsbütün yanıp da ağaçlardan düşecekmiş gibi hışırdamaya başlayınca, Hâlis Efendi artık avluda duramayıp câmiin içine giriyordu." (128-129) cümlelerinde görüldüğü gibi, olayın geniş mekânı İstanbul'da yaz yaşanmaya başlanmıştır. İlgili anlatmalarla üç aylık yaz mevsimi geçer ve arkasından, "Fakat koca bir yaz mevsimini bitirip, sonbahar hep iddiâsız, dâvâsız ve hayâta müstehzî sükûtu ile bakan çınarın altında geçiren kahve, nâdir olarak ciddî mevzuâlara dokundu." (137) satırlarında görüldüğü gibi sonbahar da biter.

I. Kısım, dokuz aylık bir vak'a zamanını ihtiva etmiş olurken: "... güz aylarının soğuklarıyla çınar altından kahvenin kilim serili peykeleri üstünde göç edildiği günlerden bir gün, Hâlis Efendi kahveden içeri girer girmez şu beklemediği hâvadisle karşılaştı: "Balkan Harbi." (138) cümlesi ile işaret edilen 'Balkan Savaşı" ile de noktalanır.

II. Kısım, tarihî bir zamanla anlatıma girer: "Artık kahvenin de, sokağın, evin de ağzında çiğnediği tek lokma, muhârebe lâfı idi. Yürekler dar, bakışlar kuşkulu, yüzler asık ve endişeliydi. Kâh ortadan kâh kulaktan kulağa alınıp verilen havâdeslerde de ne zehir var ki, dinleyicileri ağuluyor, berbat ediyordu. Düşman elele vermiş, yuvarlandıkça büyüyen bir çığ gibi sınırları atlamış, yaklaşıyor, boyuna yaklaşıyordu." (139) Böylece vak'a zamından bir sene evvel patlayan Trablusgarp Harbi (140) (1911), Balkan Harbi (8 Ekim 1912) ile

çakışır. Ve savaşın esintileri olan göçmenlerden yirmi kadar âilenin gelip Mesihpaşa Câmiine yerleşmeleri ile de İmam'ın gönül serüveni başlamış olur: : "Artık Selânik, Mânastır, Üsküp, Serez, hulâsa bütün Rumeli, kan, ateş, ızdırap, feryat ve sefâlet içinde, yüzlerce koldan gelerek bir nehir de 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 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 döküllüyorlardı. "... bir sabah, geceden kalma rutûbet henüz tabiatın üstünden ıslak örtüsünü kaldırmadan namaza gelen imam, bu kafilelerden biri, kendi câmiinin avlusunda zehirli çiçeğini açtığı zaman, kulaklarında borusunu öttüren fâciayı iyiden iyiye anlamış oldu." (142) savaşın esintilerini dile getiren bu ifâdedeki ırmak imajı bize, Heraklaytos'ın : zamanla ilgili "Her şey akıyor" sözünü hatırlatır.

"Fakat havalar gün günden soğuyor." (143), "Havalar kışladıkça muhacirlerin dertlerine yeni yeni meşakkatler açılıyor?" (146); "Fakat günlerden bir gün Hâlis Efendi tek başına sabah namazını kılarken yine aynı ses türküsüne başlayınca, rükûu, sücûdu birbirine karıştırarak, dar selâm verdi." (158); "-Bütün bu medreselerde, câmilerde sürünen zavallılar, bahara kadar soğuktan, sefâletten birer birer ölüp gidecekler." (196); "... artık açıkta barınılacak mevsim geçmiş, ardı arkası gelmeyen yağmurlardan sonra sert fırtınaların bulutlardan koparıp attığı âvâre kar parçaları düşmeğe başlamıştı." (204) gibi mevsime yönelik bilgiler ile, II. Kısım'da vak'a zamanının yaklaşık iki üç ay olduğu tespit edilebilir.

Sonuçta I. Kısım ilkbahar, yaz, sombahar; toplam dokuz ay; II. Kısım üç aylık kış mevsimi; toplam vak'a zamanı bir yıldır. Zamanla ilgili ifâdelerde dikkatimizi çeken, namaza has, yani İmam'a göre zaman ölçümlerinin kullanılmuş olmasıdır.

Yaklaşık bir yıllık zaman dilimi içinde cereyan eden bazı hâdiseler: Selânik, Manastır, Serez, Üsküp...ün işgâli, göçmen kâfilelerinin Edirne'den İstanbul'a akışları, bazı gençlerin -ki, Abdullah da bunlardan biridir.- savaşa gönüllü olarak katılmaları gibi eserin terkibi içerisinde yer alırlar. Ancak, bu yer almalar eserin arka plânında gerçekleşir. Yazar, Balkan Savaşı'nı bir fon elde etmek için kullanmıştır. Onun asıl gayesi, Balkan Savaşı'nı ve esintilerini anlatmak değil, İstanbul'un içinde bulunduğu trajik duruma rağmen, bir imam'ın aşk serüveni ile birlikte, Meşrutiyet'in getirdiği değerlerle değişen Türk insanı anlatılmaktadır. Bu arada da, Balkan Savaşı'nın genel havasından yararlanılarak, esere belirli

bir atmosfer sağlanmış ve bu aktüel zamanla roman, gerçekci ve sosyal bir boyut kazanmıştır.

Tutuculuğu ile eskiyi savunan İmam'ın çocukları, yeni hayatın arayışı ve özlemi içerisindedirler. Ama bu arayış sağlam bir temele dayanmaz. Çünkü dönem II. Meşrutiyet'tir. Değreler kargaşası herkesin hayatına bütün yoğunluğu ile sızmıştır. Romanda da, Meşrutiyet'in fert ve âile planındaki tesirlerini gözlemlemek mümkün. Meselâ İmam, oğullarının, töreye ve geleneksel düşüncelere karşı çıkışları yüzünden, moral bir çöküntü içerisindedir.

Vak'anın zaman bakımından temposunu izleyecek olursak: Olaylar bir Mart sabahı başlar, kış başlangıcında olayların hızı birden yoğunluk kazanır, hattâ tek bir olayla karşı karşıya kalınır; -İmam Hediye alâkası- giderek olayın hızı azalır ve biter. Görülüyor ki, objektif zaman kronolojik olarak izleniyor: bahar-yaz-so nbahar-kış...böylece olay bir yıl olarak idrak ediliyor. Olaylar genelde "eş-zamanlı" -Senkronik- olarak verilir. Zaman zaman İmam'ın on üç yaşına kadar olan çocukluk dönemine yolcul-uğu, Pembe Hanım'ın savaş hatıralarını anlatışı "art-zaman" (diyakronik) lık çizgisine de göndermeler yapıldığını gösterir.

Mesihpaşa İmamı'nda kişilik değişmeleri eş-zamanlıdır. Tahir, İmam, Abdullah aynı zaman dilimi içerisinde değişirler. Öte yandan, ölümle sonuçlanacak olan Gülsüm Hanım'ın hastalığının yavaş yavaş ilerlemesine yol açan da zamandır. Hediye'nin annesi ile birlikte İmam'ın evine getirilmelerinden hemen sonra romanın bittiği görülür. Çünkü göçmenlerin evlere alınış sebebi kışın gelmiş olmasıdır. Romanın "bir Mart sabahı" başladığını hâtırlarsak, ikinci bir bahar başlangıcı beklenmektedir; bu bahar, Gülsüm Hanım'ın ölümü ve İmam ile Hediye'nin evlilikleri ile noktalanacaktır.

Eserde uyumsuz ferdin -İmam'ın- kişisel hayatındaki bütün usanç verici, tedirgin edici çarpıklıklar, kısa bir zaman dilimi içiresinde verilmiş, düzenlenmiştir.

Okuyucu bir an (II. Kısım'da) mutsuz bir aşk hikâyesi ile karşı karşıya kalacağını sanır. Nitekim, olayların akışı da bunu doğrular gibidir. Ne var ki, bu hikâye kendince bir gelişim sürecine girer. Şöyle ki: Muallim babanın ölümü ve ana-kızın yalnız kalışları ve korunmaya muhtaç bir duruma düşüşleri; kışın gelişi, göçmen âilelerinin artık câmide barınmalarının mümkün olamıyacağı; ana-kızın bir şans eseri ya da güzel bir tesadüfle -gerçekte bilinçli olarak hazırlık- İmam'ın evine getirilişleri... Her şey yolunda görünür; ve bir engel: Abdullah Hedye'ye âşık olur. Böylece üçgen aşkın doğuşu ve bunalımlar... Neticede, belirsiz

fakat çok kısa bir zaman aralığında: Seven eşin sevgisini gösterecek bir ortamın oluşturulması; Abdullah'ın aradan çekilmesi; Gülsüm Hanım'ın jesti ve içine hüzün -ki, hüzün: Özverinin, sağlığın hastalığa dönüşü, yani Gülsüm Hanım'ın iki aylık ömrünün kalması- karışmış mutlu bir son. Bu noktada biz, Gülsüm Hanım'ın hastalığını bir tesadüf olarak düşünemeyiz: Belki de onun hastalığının kökeninde özveri öncesinin hazırlık dönemi bunalımları vardır.

Neticede denilebilir ki, bu romanla, XX.yy. başlarında Türk toplumunda nesiller arası çatışma ve savaşın izleri verilmektedir. Bu çatışma ile, savaşın tesirlerini göstermek için de halktan bir âile seçilmiştir.

VIII.3. MEKAN

A- ASIL MEKANLAR

1. İmâm'ın Zincirlikuyu'daki Evi

a- Evin Kendisi

b- İmâm'ın Odası

2. Mesihpaşa Câmii -İmâm'ın İşyeri-

a- Câmi'nin Kendisi

b- Câmi Avlusu

c- Ev-Câmi Arasındaki Yol ve Hırka-i Şerif Yokuşu

3. Mahalle Kayvesi

B- ARA MEKANLAR

1. Tahir'in Dükkanı

2. Tiyatro

3. Adliye Binası

4. Hala'nın Evi

C- HATIRA MEKANLAR

1. Hâmık Paşa'nın Konağı

2. Eski Zağra

Ç- ADI GEÇEN MEKANLAR

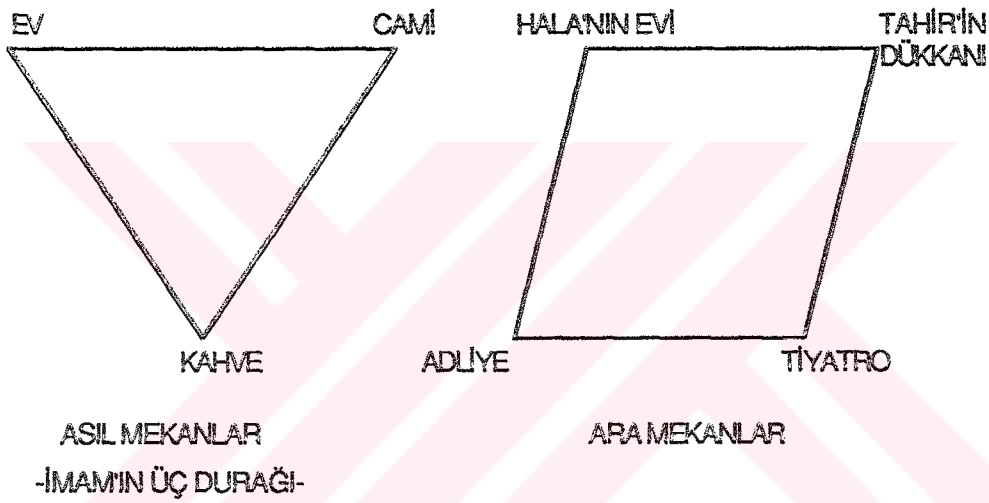
Üsküp / Manastır / Selanik / Serez / Edirne / Rumeli

Mesihpaşa İmamı'nın mekân tablosu, Mesihpaşa İmamı'nın hayat tarzına göre şekillenmektedir. Bu sebeple de mekânlar, İmam'ın bakış açısından takdim edilirler. Bu takdimde mekânlar İmam'ın içinde bulunduğu ruh haline göre mana ve mahiyet kazanır. Sonsuz bir huzursuzluk içerisinde çırpınan İmam'ın hayatı ev-câmi-kahve üçgeni ile ara sıra bilirkişi olarak gittiği adliye binası arasında geçer. Bu yüzden eserin mekân tablosu oldukça sadedir.

Romanın olay örgüsünün şekillenmesinde etkin olan asıl mekânlar, başta İmam'ın evi, Mesihpaşa Câmii olmak üzere mahalle kahvesi, Tahir'in dükkanıdır. Adliye binası, Hala Saliha Hanım'ın evi ve tiyatro ikinci planda kalarak ara mekân rolü oynarlar.

Mesihpaşa İmamı'nın sağlam bir mekân kategorisi vardır. Bu mekânlarda kişilerin değişmeleri ele alınır. Temelde, mekânlar realist ve izlenimci bir tavırla tasvir edilir, gösterilir ve anlatılırlar. Yer yer, tasvir, gösterme ve anlatmanın birlikteliğine de rastlanır. Genelde mekânlar renk, şekil kimi zaman da tarih olarak algılanırlar. Ayrıca mekân kişilendirilmesinden de söz edilebilir. Öte yandan, Mesihpaşa İmamı'nda : "mekân değişmesi vak'a değişmesine sebep olur mu?" sorusunun karşılığı : "Mekân değişmesi yok, mekâna ait özellikler değişiyor." denilebilir.

Öncelikle, eserin mekân tablosu içerisinde ele alınması gereken yerler, hayatın üç esas durağı olan ev-kahve-câmidir ki, bunlara, "İmam'ın üç durağı" da denilebilir.



A- ASIL MEKANLAR

1. İmâm'ın Zircirlikuyu'daki Evi

Olay örgüsünün geniş halkasını oluşturan İmam-Hediye ilişkisi, İmam'ın "yirmi bu kadar senelik evli" (35) bulunduğu karısı ile arasındaki kopukluk sebebiyle gündeme gelir. Bu kopuşta, Gülsüm Hanım'ın çirkinliği yanında, oğulların baba ile sürekli çekişmeleri, kızın babadan gizli kemençe çalışı, oğullarının arkadaşları tarafından bilgi ve inançlarının tahkir görmesi; Tahir'in sataşmaları ve dükkanının çirkinliklerin simgesi oluşu ve İmam'ın bu dükkanın önünden her zaman geçmek zorunda kalışı; kaynanası Pembe Hanım'ın bunaklığı ve İmam'ın çevresine duyduğu nefretin payı vardır. Cünkü o evinde kendisine karşı

olarak algıladığı âile fertleri ile birlikte sürdürülen hayat tarzından nefret etmektedir; onun evine duyduğu nefret karısı ile ilgili iç çözümlemede sergilenip, simgelişir: "Keşke soğanı fazla kavrulmuş bir yemek, iyi yakılmamış bir mangal, hızlı kapanmış bir kapı için bağırdığı zaman, karısı başını eğip odadan çıkacağına, yâhut köşe köşe gidip gözünün yaşını elinin tersiyle sileceğine; kaşlarını çatıp, yüzüne dik dik baksa, hiddete hiddetle mukabele etse, bağırıp kavga etseydi de, karılık kocalık terâzisinin bir kefesi ağırlıktan aşağı doğru çökerken, öteki kesâfetten uzak, sanki boşmuş gibi her türlü muvâzeneden mahrum olmasaydı, senelerden beri bu, hep buydu.

Neyse ki eskiden:

- Gülsüm, bugün neden kitaplarımın tozu alınmamış ? Diyen en sert sesiyle ortalığı çınlattığı, veyâ:

- Ben sana söylemedim miydi? diye herhangi bir öfke nöbetinin kasırgası başladığı zaman, zayıf ve çekingen Gülsüm'ün arkasında, kızına akıl öğretecek tedbirli, muhakemeli bir ana vardı... Amma zaman çarkı, ihtiyar kadının olgun idrâkinin, isâbetli tedbirler doğuran muhakemesini hayli yıpratmış, aşındırmış, hattâ yer yer yıkmış ve çökertmişti." (34)

Neticede İmam'ın evindeki hayat tarzı ve evinin havası şöyle değerlendirilir: "Bu ev, karısı ve çocukları onun huysuzluğuna, sertliğine alışıklardı. Mizacı pusulası hangi cihetı gösterirse, fırtına veya güneş, olduğu gibi kabul ederler ve icâbına göre konuşur, icâbına göre yanından uzaklaşırlardı. Daha doğrusu bu, yanından çekilmek de sayılmazdı. Zira Hâlis Efendi hemen dâimâ kendi odasında ve yalnız başına otururdu. Her türlü gürültüden sakınıp susarlar, ayaklarının ucuna basarak ev içinde öyle dolaşırlardı ve Hâlis Efendi de, bu mutlak hâkimi olduğu çatı altında etrafını sindirmiş, belki de yıldırmış olmaktan bulduğu gururla kitaplarını okuyarak vakit geçirirdi..

Ammâ Mesihpaşa İmamı, son zamanlarda, okuduğu kitaplardan da sıkılmaya başladığını, yarı kendinden gizli, yarı itiraf eder bir iç sakıntısı halinde duymaktaydı.

Muhakkak ki, hayli zamandır dölleri, kendi âlemlerinin havası içinde, babalarının tesîri menzilinden çok uzaklara kaçmış bulunuyorlardı. Onların mânevî hüviyetlerine ne kadar dikkatle nişan alsa, artık hiçbirine, nüfuzlu oklarının hiçbiri erişemiyordu. Hattâ on altı yaşındaki sakat kızına bile... Çocuklarının üçü de, kendinin olmaktan çıkmış gibiydiler. Şimdiye kadar peşinde sürüklediği bu evin artık muzaffer efendisi, şeriksiz başı olmadığını, istese de istemese de idrâk etmekten başka çaresi yoktu." (27-29) Durum böyle olunca da, onun Gülsüm Hanım ile olan evliliği anlamını yitirir. Çünkü Gülsüm Hanım, gerek eş

olarak tutumu, gerekse girkinliği itibariyle İmam'a hitap etmemekte için için kıskanacağı bir kadın arzulamaktadır. Bu arzusu onu, Hediye'ye yaklaştırır. Çünkü Hediye, Mesihpaşa Camii'ni dolduran göçmen kalabalığı içerisinde fiziği, gençliği ve tok sesiyle seçkin bir genç kızdır. Üstelik Cami onunla değer kazanmıştır. İmam'ın âile içerisinde yalnız kalışı onu Hediye'ye doğru iter. Hediye ile anasının eve getirilişi ile evi, İmam'ın gözünde birdenbire önem kazanır; artık bu mahal, kendisinden kaçılıp uzaklaşılacak bir yer olmaktan çıkarak, mutluluğun, sevincin ve aynı zamanda tedirginliğin, heyecanın odaklandığı imtiyazlı bir mekân olur. Oysaki, I. Kısım'da ev, İmam'ın yakınları ile çekiştiği, tartıştığı bir mahaldir; aynı zaman da İmam'ın mutsuzluğunun simgesidir.

İstanbul'un Zincirkuyu semtinde bulunan İmam'ın evi fizikî yönleri ile anlatılmaz. "Odasının köşesinde" (35), "Gerçi ev büyüktü ammâ ne de olsa gürültüleri, yaygaraları, kahkahaları kendi odasına geliyordu." (39), "Karnını turabzana yaslayarak aşağı bakan genç çocuk, cevap vermeden ağır ağır merdivenleri indi..." (40), "Hâlis Efendi oğlunun odasına çıkıp ona lâzım gelen ihtarda bulunmayı birkaç defâ tasarladıysa'da..." (41) ifâdelerinden anlaşıldığı üzere, iki katlı bir İstanbul evi olan bu mahalde, kayınvalide Pembe Hanım'ın, İmam'ın, oğulun ayrı ayrı birer odaları vardır. Evin dekoruna gelince; "Eğer duvardaki asma saat de o vefâlı ve sabırlı tıkırdısiyle işlemez ve arada, ihtiyar bir hançere gibi hırıldadıktan sonra acele acele çalmasa, bu sofra başında âilenin uyuduğu zannedilecekti." (41) cümlesinde sözü edilen bir duvar saati ile ifâdesini bulur. Bir de, Hâlis Efendi'nin "kâbusu"nun anlatılıp, gösterilişi sırasında, onun odasının duvarlarında levhalar olduğunu da öğreniriz: "Bereket odanın bütün eşyâsı, duvardaki levhalara, başının yumuşak yastıklarına kadar kama, kılıç, kargı, tüfek olmuştu." (217)

Roman, Mesihpaşa İmamı'nın bir Mart sabahı, güneş doğmadan yarım saat evvel Zincirlikuyu'daki evinden çıkıp, kapıyı çektikten sonra kapanıp kapanmadığını yoklamak için geriye doğru hafifçe itip ve örtülmüş olduğuna kanaat getirdikten sonra, Hırka-i Şerif'teki Câmiye gidişi ile başlar; ve evinde gördüğü bir rüya ile sona ererken, sonuçta ev onun çekişmelerinin anlaşmazlıklarının sona erdiği, uyumun, dengenin kurulduğu, sevgi boşluğunun doldurulduğu, imtiyazlı bir mekân pozisyonuna yükselir.

2. Mesihpaşa Câmii -İmam'ın İşyeri-

Eser, dış dünyânın sahip olduğu atmosfer ve şartlarını tanıtan cümleler ile başlar; bu cümleler, okuyucunun şuurunda hoş bir açık mekân imajı yaratır. Bunu takiben tanıtılan

câmi ise okuyucuda hüzün oluşturur. İlgili tanıtmada edebî olma hususiyetine özellikle dikkat edilmiştir: Önce İmam'ın evinin bulunduğu Zincirkuyu ile Mesihpaşa Câmii'nin yer aldığı Hırka-i Şerif arasındaki yolun hususiyetleri, dekoru ile havası ile birlikte tasvir edilmiş, sonra yavaş yavaş mimarî esere yaklaşılmış, onun dıştan görünüşü, İmam'ın dikkatlerinden izlenimci bir çizgide mimârî bakış açısı ile kişilendirilerek tasvir edilip gösterilmiştir; bu gösterilme sırasında İmam'ın hayatında birbirinin hemen hemen aynı olan günlerinden birinin nasıl başladığı da onun mizacının kimi yönleri ile birlikte verilmiştir: "Hâlis Efendi kendi evinin sokağını hiç kimseye rastlamadan geçti. Câmiye varıncaya kadar da, bütün bu pencereleri, uykulu gözler gibi yumulu, kapıları, susmuş ağızlar gibi örtülü, çürük ve kabarmış kaplamaları ise, ürperen yaralı deriler gibi hastalıklı evlerin doldurduğu sokakları ve mahalleri geçecek ve pek az yolcuya tesadüf edecekti. Yirmi senedir, bu hep buydu. Ammâ Hâlis Efendi sabahın tenhalığından son derece rahatlık duyar, hattâ bu rahatlığı, ona, pek farkına varamadığı bir zevk ve gurura benzer olsa da hâlâ peşlerini bırakmayan bir uyku ihtiyacının tâkibinden kurtulamamış olan bu adamlardan rahatsız olmaz ve her biri, gecenin mahmurluğunu sünger gibi emmiş ve ağırlaşmış vücutlarıyla yanından geçip giderlerdi. Gün ortasında hızlı ve kuvvetli adımlarla yürümek itiyâdında olan Hâlis Efendi, sabahları ağır ağır, havayı koklaya koklaya sokaktan sokağa geçerek, güneş sarı kirpiklerini ufka yaymadan çok evvel câmiye varır, ancak namazı ve duâsı tamam olduktan sonra bu gittekçe uzayıp birbirene dolanan sarı kirpiklerinin ortasından güneş çıkardı.

Bu sabah da Mesihpaşa İmamı Hâlis Efendi, telâşsız ve âheste adımlarla Zincirlikuyu'daki evinden çıkarak Hırka-i Şerif'e inen yokuşun başına gelmişti. Câmii buradan seyretmek ona hem zevk hem de hüzün verirdi. Eteklerinin altında kat kat zevk, sıra sıra, yarım, bütün kubbecikler toplamış büyük kubbenin üstünde bir karış kurşun kalmamıştı. Pencerelerin alçı çevreleri ise şaşkınlıktan büyümüş gözler gibi alabildiğine açılmış, yıllardan beri meçhul bir semte sitemle bakmakta idi. Ve ön cephenin geniş kesme taşları, seneclerin ve ihmallerin açtığı iltihaplı yaralar halinde gittikçe büyüyor, gittikçe tedâvisi zorlaşır bir seyre giriyordu. Fakat asıl onu üzen, o güzelim minârenin hâli idi. Kubbeler manzûmesine levend kaameti ile tezatlı âhengi veren minâre, yanarken söndürülüveren bir mum gibi, ortasından uçup gitmişti." (10-11) ilgili sözlerin devamında İmam, Câmii güzel sanaatlar açısından değerlendirerek: "Halbuki şu harap, şu perîşan ve derbeder görünüşüne rağmen eser, üstüne çevrilen her bakışa: "Ben bu vâdiye oturtuluvermiş

en nefis bir âbideyim." diyen haşmetli bir sanat dehâsının şahlanışı idi. " (10-11) şeklinde bir yargıya ulaşır.

Gün doğmadan yarım saat önce evinden çıkıp, evinin kapısını kapatan İmam Hâlis Efendi büyük pirinç bir anahtar ile Câmiinin cümle kapısını açar, içeri girereken, okuyucu da onu takip eder; ve bu dinî mekânın hususiyetleri hakkında onun anlattıkları ile bilgi edinmiş olur: "içeri girince, haraplığın, perişanlığın, ihmal ve kayıtsızlığın hâriçten ziyaâde burada daha korkunç bir ittifakla el ele vermiş olduğuna bugün bir kere daha karar verdi. Câmideki bütün eşyâ, mihrabın önündeki tek kaba hasırla, zeytinyağlıklarının çoğu kırılmış veya çalınmış top kandilden ibâretti. Buraya uzun senelerden beri cemaat da gelmiyordu. Ammâ yine de, Evkaf'tan aylığını aldığı halde ezan okumaktan başka her işe başvuran, her tarafta gönül eğlendiren bir müezziniyle, kendisi gibi vaktini şaşmayan bir imamı vardı." (11) Yukarıdaki ifâdelerde de görüldüğü gibi, Mesihpaşa Câmii, harap ve perişan hâli ile pek de iç açıcı bir mahal değildir. Nitekim câmii bu havası ile cemaati de kendine çekemez, onun tek kişiden, İmam'dan oluşan bir cemâati vardır. Fakat bu mahallin İmam için değeri son derece önemlidir. Hayat mekânı câmi, İmam'ın sûkuneti yalnızlığı tadıp yaşadığı, kendisi ile hesaplaştığı, evinin huzursuz havasından, sokağın çirkinliklerinden kaçıp sığındığı, varlığını kanıtladığı, huzuru yakaladığı bir "kuşe-i uzlet" dir. Ne var ki bu yerde İmam'ı tedirgin eden, onun öfkesini kamçılıyan, gerçekte bu ören yerin dekorunu tamamlayan "sesleri tok ve boğuk bir uğultu halinde kubbede büyüyen kuşlar" (12) İmam'a hem kendi mazisini hem de Câmi'nin tarihçesini tedâi ettirmişlerdir. (49-50) İmam'ın Câmii temizlemesi sırasında gündeme gelen tarihçe verilirken, İmam'ın mekândaki görünümü de adeta tablolaştırılır: "Üstü başı toprak içinde, kollarından omuzlarından örümcek ağları sallanan Mesihpaşa İmamı, cep defterindeki o kaydı yine kendine tekrar etmeğe başlamıştı: "Sadrazam Mesihpaşa Câmii, Sinan'ın ölümünden iki sene evvel 994'de yapılmış olmasına rağmen, Mimar Dâvud'un eserinin olması ihtimali kuvvetlidir. Plânı hiçbir câmide görülmeyen bâzı husûsiyetler arzeder. Esas kütle, sekiz köşe plân üzerine kurulmuş ....." (49-50) bu cümleler ve devamında verilen bilgiler tamamen mimarî tarihini ilgilendirmektedir. İmam'ın zihninden geçen bu bilgiler, onda millî olan birtakım düşünceler uyandırır: "Hâlis Efendi'nin akıl erdiremediği noktalardan biri de, ecdâdın bıraktığı miraslara, bu miraslara sahip olanların değil, olmayanların gösterdikleri alâka idi." (50)

I. Kısım'da, Sâlih Efendi'nin, imamı olması sebebiyle gündeme gelen Mesihpaşa Câmii'ni ilgilendiren tanıtmalarla, eserin sosyal bir yönü aralanır: Bu, vak'a zamanında,

İslam'ın durumunu aksettirmesidir: İmamı, müezzini olan, fakat cemaati olmayan bir dinî mekân... Böylece de bu dinî mekânın asıl fonksiyonunu yerine getirmediği gözlemlenir.

II. Kısım'da Mesihpaşa Câmii dinî fonksiyonunu yerine getirmekle kalmaz, başka fonksiyonları da yüklenir; değeri değişir. Balkan Savaşı sebebiyle gelen göçmen kâfilelerinden biri de Sâlih Efendi'nin "câmi'nin avlusunda zehirli çiçeğini aç(ar)" (142); bu durumda câmi, yeni sakinleri ile değişik bir köşe olur. Artık o, Hediye-İmam ilişkisini başlatan bir mekândır. Mekâna ait özelliklerin değişmesi, vak'anın ritmini etkiler; I. Kısma nazaran II. Kısma dinamizm kazandırır. Artık yalnızlıktan kurtulan câmide İmam, yalnız kuşlarla değil Göçmen âilelerle de birlikte bulunmak zorundadır.

Mekândaki değişiklik, dekor değişikliğini getirir. Mekânın yeni görünümü insan manzarası ile birlikte aktarılırken, Mesihpaşa İmamı'nın karakterinde açığa çıkmayan bazı özellikler de birdenbire aydınlığa kavuşur. Göçmen kâfilesinin kimliği anlatma ve gösterme teknikleri ile bir arada verilir: "Câminin batıya bakan son cemaat yerinde Hüsmen Ağa isminde bir ihtiyar vardı ki, gün görmüş bir çiftlik kâhyası olduğu söyleniyordu. Karısı yolda ölmüş, iki oğlu da çiftliğin yirmi senelik arabacısı Tudorf isminde bir Bulgar tarafından vurulmuştu.... Sonra revnakların altında, yanyana iki bölmede bir kadınla bir erkek hasta vardı ki, bunlar Manastır'ın büyük arsa sahipleriydi....."(45) bu yolda tanıtılan göçmenler arasında İmam'ın en çok ilgisini çeken: "Yalnız cümle kapısının tam yanına gelen bölmede bir hasta köy muallimi vardı ki, sabah akşam onunla selamlaşmaya mecbûr oluyor..... Bütün sefâlet ve çâresizliğine rağmen hâlâ işten baş baldırmayan bir karısı ile kızı vardı ki, hastaya bakmaktan, kimse yüzlerini görmüyordu." (146) şeklinde haklarında bilgi verilen köy muallimi ile âilesidir ki, bu âilenin kızı Hediye ile mekân, birdenbire değer kazanarak, göçmenlere melce olmanın yanında bir başka fonksiyonu da yüklenir: Artık İman, gönlünde tatlı heyecanlar uyandıran bir aşkın objesi ile karşı karşıyadır. İmam bütün vaktini câmide geçirmek için bahaneler arar ve bulur da. Ne var ki, sohbetinden hoşlandığı köy muallimin bir gece İmam'ın kucağında iken ölümü ile ana-kız kimsesiz kalırlar; bu yeni durum İmam'ı onlara daha çok yaklaştırırken, kışın gelişi bir başka durumu gündeme getirir: Göçmenler, âilelere dağıtılırlar. Hediye ile annesi de İmam'ın evine getirilirler. Ev, neş'e ve mutluluk mekânı olurken, câmi giderek ağırlığını kaybeder. Mekânda ve mekâna paralel olarak da olayda çözülme görülür.

3. Mahalle Kahvesi

İmam Sâlih Efendi için : "ev, kahve, câmi: Eskiden bir lokma gibi kolayca çiğneyip yuttuğu hayat sofrasının bu çeşnili nasîbi" (129) nin bir parçası olan kahve, romana tabiî dekoru ve fonksiyonu ile girer: Kahvenin fizikî portresi ve muhtevasının yansıttığı hava şu cümlelerle anlatılırken tasvir ve gösterme de birlikte kullanılır: "Peykeler sıra sıra olmuştu. Sigara ve nargile dumanları, koşuşan sabah sisleri gibi, çizgi çizgi alçalıp yükseliyordu. Kahve hemen her zaman böyle kalabalık olur, hararetlenmiş sesler, hedefsiz vızıldayan kurşunlar gibi, fâsılasız oradan oraya çarpardı. Bu kahve mahallenin tek toplantı yeri olduğu için her yaşta insanın uğrağı idi." (51) Bu "salaş binâyı, böyle kalabalık ve çeşitli toplantılara elverişli kılan bir başka sebep de, asıl kahveden başka, yarı kahve ocağı olan ve Şâkir Ağa'nın Bekçi Hüseyin ile beraber dibek dövdüğü ve yalnız gençlerin rağbet ettiği bir geçit" (51-52) olması idi. Kahveye estetik bir mekân görünümü kazandıran Çınar, yazar anlatıcının dikkatlerinden birkaç defâ tasvir edilip, bir figür olarak algılanır: "Hâlis Efendi iskemlesine bir düzlük arayarak muhtarın yanına oturdu; fakat olmamıştı. Gölgesinde serinlendikleri çınarın gövdesi, toprakla birleştiği noktada o kadar genişleyerek yayılmış ve etrafına uzamıştı ki, âdetâ bunun bir çınar kökü değil de, toprağa dökülüp sonradan katılaşarak donan bir mayi olduğu akla gelirdi. Bu yüzden de ağacın tam yanına sokulanamaz, yâhut da iskemlenin dört ayağının aynı seviyede durmayışına katlanmak lâzım gelirdi." (103) ilgili ifâde de tabloya dönüştürülen mekân, estetik özelliğine rağmen, İmam'ın her zaman çirkini, uyumsuzu, zevksizliği gören gözü bu defâ de : -Aman muhtar bey, bugün hamam ne kadar kokuyor." (103) sözünü söylemesine sebep olur. Kahvenin mevsimden mevsime değişiklik gösteren görüşünü etkileyen en önemli hususiyeti, dibek dövülen geçitten çıkılan çınarlı bahçesidir : "... güzel havalarda kimse içerde oturmaz, Şâkir Ağa'nın, bütün bir kış bala üşüşmüş arılan gibi, mahalleyi etrafına toplayan kahvesi boşalır, bu sefer de aynı kalabalık asırlık çınarın kolu kanadı altına yerleşirdi." (52) Ayrıca bu kahvede, mahalle yaşlılarının hiç de hoşlarına gitmeyen tavla, dama ve iskambil de oynamaktır.

İmam için kahve bir vazife mahallidir; onun kahve sohbetlerine katıldığı görülmez, köşesine çekilip oturur: "Şâkir Ağa'nın getirdiği birikmiş kâğıtları tetkik eder, yahut meslek otoritesini bozmamak için, elindeki kâğıtları evirip çevirir görünerek, belli etmeden konuşulan sözleri dinler." (54) Bu durumda İmam'ın kahvedeki pozisyonu, yalnızca dinleyici oluşudur.

Günlük haberlerin duyulduğu dedikoduların yapıldığı, tartışmaların açıldığı bu mahal, İmam Sâlih Efendi için evle câmii birbirine bağlayan bir ara mekân durumundadır. Hâlis Efendi kahveye gidip kimbilir hangi içinde çıkılmaz düşüncelerle kollarını kanatlarını bırakmış gibi duran çınarın altına oturduğu zaman mahallenin havadis sağanakları altında oldukça avunuyordu. Burada neler konuşulmazdı? Dört duvar arasını mahrem, kulak erişmez sırlarından dünyâ ölçüsündeki hareketlere kadar, hep Şâkir Ağa'nın tozları yatıştırmak için iki saatte bir suladığı bahçesinde, açmasiyle solması bir olan çiçekler gibi, boy gösterip kaybolurdu." (131) Nitekim, İmam, kızının kemençe çaldığını, dükkancı Tahir'in bir süreden beri görünmediğini, yine Tahir'in döndüğü haberine, Balkan Savaşı'nın başladığını hep bu iletişim (cominication) mekânında öğrenmiştir. Ne var ki, İmam Sâlih Efendi, kahveye gelirken ille de Tahir'in dükkanının önünden geçmek zorundadır:

B- ARA MEKANLAR

1. Marangoz Tahir'in Dükkânı , İmam'ın dikkatlerinden sunulurken, bu yerin, I. ve II. Kısımlarda, İmam tarafından farklı bakış açıları ile değerlendirildiği görülür. Tahir'in dükkânı, Mesihpaşa Câmii'nin cenup cephesini teşkil eden seddin altındaki beş dükkândan sonuncusudur. (22) "Tâhir'in dükkânının içi bir hayvan hastahanesinden farksız(dır). Mahallenin ne kadar sakat ve bakıma muhtaç hayvanı varsa hep bu adamın dükkanında tedâvi edilir, beslenir ve sarhoş marangoz, çocukları etrafına sarmış bir baba gibi, her biriyle ayrı ayrı didişir, uğraşır, onların pis kokuları ortasında hem çalışır hem keyfederdi. Asla hayvan sevmeyen Hâlis Efendi'yi marangozun bu iğrençlik dalgası ortasında neşelenmesi büsbütün çileden çıkarırdı." (22) Sahibi ile benzeşen mekânın muhtevası, Tahir açısından, bir dost çevresi, neşenin, mutluluğun kaynağıdır.

Çirkinliklerden nefret eden İmam, hemen her zaman önü, uyuz kediler, topal köpekler, kör horozlar, kuşlar ve tavuklarla kaplı olan alkolik Tâhir'in dükkânına yaklaştığı zaman, Tahir'in kendisine sataşmasından korkarak, adımlarını hızlandırır, ve kacarak bu mahalleden uzaklaşırdı. Eserin I. Kısmın'da Tâhir'in dükkanına nefret duyan İmam Sâlih Efendi, II. Kısım'da, Tahir'in bir Dost'a intisabi ile alkolü bırakması ve neticede mizacındaki olumlu değişiklik sebebiyle, onun dükkânına sempati duymaya başlamış, hattâ, sakat hayvanlara sevgi ile yaklaşır olmuştur. Artık onun için: "Tâhir'in dükkâna bundan sonra en fazla rahatlık duyarak başını dinlendirebileceği bir köşedir." (151) Kısaca İmam, önceleri

çirkinliklerin sergilendiği dükkâna karşı nefreti yaşarken, daha sonra nefreti dostluğa dönüşür.

İlgili mahal, çirkinlikten tiksinen İmam'ın bu duygusunu yaşadığı mücessem bir mekân fonksiyonunu yüklenmekle kalmaz, sahibinin mizacı ile birlikte, bakış açısından anlatıma girdiği İmam'ın mizacını da yansıtır. Ayrıca, mekânın muhtevası ile alâkalı olan Tâhir'in yoluna bir 'Dost' un çıkıp onu, tasavvuf vadisine çekişi de, mekânın, dolaylı yoldan anlatılan bir başka fonksiyonuna işarettir. İmam, başlangıçta, bu yer ve sahibi ile çekişme halinde iken, sonradan bu çekişme anlaşmaya, sevgiye, dostluğa dönüşmüştür. Bu durumda "değişim", kişinin ruhî ve çevresel şartların bir birleşimi olarak ortaya çıkmıştır. İmam'ın iç serüveni anlatılırken, ondaki kişilik dönüşümü ruhbilimsel ve çevresel çatışmalarla belirtilmiştir. Romanda, önemli olan olay ya da olaylar değil, olayları yaşayan ferttir. Aşk ve savaş, çevreyle çatışma, çirkinlikler... bunlar evrensel temalardır. Önemli olan bu temalarla kişinin birlikteliğidir. Bu birliktelik, kahramanların değişmesini, dönüşümünü, hazırlar.

Romanda, Tâhir'in dükkânı gibi, İmam ile ters düşen bir başka mekân daha vardır:

2. *Tiyatro* , Zâhid'in bir oyuncu kadına tutulması sebebiyle mekân tablosu içerisinde yer alır. İmam, oğlu Zahid'i tutan kadını bulup görüşmek ve bir fedekârlık karşılığında ondan vazgeçmesini teklif etmek için, tefecilik yapan Turşucu Feyzullah'la birlikte tiyatronun yolunu tutar; tiyatroya giden yolun tasviri, İmam'ın dikkatlerinden şöyle gösterilir: "Hâlis Efendi sıkıntıdan öyle bir terlemişti ki bütün vücudu suya batmış kadar ıslanmıştı. Üstelik hava da çok sıcaktı. Tepelerden inatla dünyâya bakan güneş, örs altında ateş büsküren kızgın bir demir gibi, durmadan kıvılcımını saçıyor ve şehir, bu yakıcı sağanak altında erir gibi gevşiyor, âdetâ yayılıyordu. Mahalle aralarından hızlı hızlı geçiyorlar, her şey suratle geride kalıyordu. Kirli sokaklar, çöp dökülmüş arsalar, süprüntülü duvar dipleri ve çöplerden azıklanan sinek orduları, etraflarına boy boy rutûbet ve yosun çizgileri uzanmış çeşme başları ve çeşme başlarının o bitip tükenmez ağız dalaşları, kova teneke gürültüleri, geçimleri insan ve hayvan artıklarıyla kolaylaştırılmak için sokağa salıverilmiş tavukların basılarak, ezilerek kendilerine mahsus duvar deliklerinden bahçelere giriş ve çıkışları, bir ağaç, bir ev gölgesinde oynamakla uyumak arası tembel tembel oturan sıska, renksiz mecalsiz çocuklar, nihâyet bu uyuşuk ve cılız çocuklara kıpırdama arzusu, belki de neşe veren bir macuncu sesi..." realist, hatta naturalist bir çizgide, İmam'ın mizacına ve görüşme konusuna uygun düşen bu tasvirden sonra tiyatro kapısına gelinir. Ve

Tefeci Feyzullah ile İmam Hâlim Efendi, din adamına yasaklanmış bir kapıyı birlikte açarlar: "Tiyatro kapısına geldikleri zaman, methalin iki başında, çalımlariyle yol kesen iki kabadayı duruyordu..." (119) İçerisi, tiyatro binası, İmam'ın bakışıyla, imamca algılanışla sergilenip yorumlanır: "Mesihpaşa İmam'ı için burası bir şehvet tarlası idi. Sanki cinsiyet denen keskin kokulu bir nebat..." (127) Neticede, kostüm odası, oyuncu kız ve diğer oyuncular İmam'ın biraz felsefi biraz da çocuksu algılayışı ile tanıtılırlar. Yarı çıplak oyuncu kızlarla sarıklı İmam'ın birarada oluşları bir karşıtlık oluştururken, ilgili mekânın, sâkinleri ile birlikte anlatıma girmesi, romanın ferdin hayatını verirken, fert ile ilişkisi yüzünden, tiyatro kesiminden de bir enstantane gösterilmiş olur." (119-128) Böylece tiyatro binası, İmam, Feyzullah ve oyuncu kadın arasında oynanan küçük bir oyunun sahnelendiği bir gerçek hayat mekânı olurken, diğer taraftan da câmiye karşıt bir mahal olarak mekân tablosu içerisinde yer alır.

Eserin mekân kategorisi içerisinde yer alan bir başka mahal de, *Maliye Nazırı Nâmık Paşa'nın Konağı* 'dır ki, bu konak Nâmık Paşa'nın kızı Atiye Hanımefendi'nin İmamlar'a misafir gelişi ile anlatıma giren bir *hâtıra mekân* pozisyonundadır. Sahiplerinden çok uşağı, halayığı olan bu konak, geçmişin şartlarında tabiî dekoru ve havasında, İmam tarafından hatırlanır.

Esere bir nostalji veren bu evin, geçmişte hususî İmamı Hâlis Efendi'nin babası olmuş; annesi Dilbercan kalfa ise konağın çıraklığını yapmıştır. Bu sebeple İmam, Küçük Hâlis iken, annesi ile birlikte konağa misafir gittiği zamanları, tatlı bir bilinçaltı ile ana taşır. (89-102) *Eski Zağra* ise, Pembe Hanım'ın destanlaştırdığı bir başka hatıra mekânıdır.

Üsküp, *Manastır*, *Selanik*, *Serez*, *Edirne*, *Rumeli*, Balkan Savaşı'nın çıkışı ile İstanbul'a gelen göçmen kâfileleri sebebiyle mekân tablosu içerisinde soyut olarak belirirler. Bunlar romanda yalnızca adları geçen mekânlardır.

Mesihpaşa İmamı'nda mekân konusunda netice olarak şunları söyleyebiliriz: Romancı mekân unsurundan, yalnızca olayların cereyan ettiği sahneyi düzenlemek için değil, aynı zamanda olayların belirli bir atmosferde, bir başka söyleyişle, olay ve kişilere uygun bir fon müziği eşliğinde akışını sağlamak; insan-mekân uyumunu ya da uyumsuzluğunu göstermek için faydalanmış. Bu yüzden mekân unsuru, romanın terkibinde dekoratif bir çevreyi oluşturmakla kalmamış, genel terkibi de yönlendirmiştir. Daha çok da, kişiler arası ilişkiyi yoğunlaştıran, mekân unsurunun ön plana alınmasını sağlayan dar ve kapalı yerler tercih edilmiştir. Ayrıca, mekânların çarpıcı bir şekilde tecessüm ettirilmesi, hem okuyucunun

ilgisini çekmiş hem de dikkatlerin, sâkinler üzerine toplanması mümkün olmuştur.

Öte yandan, ev-câmi-kahve-adliye binası (İmam'ın ara sıra bilirkişi olarak gittiği) -tiyatro-sokak-mahalle, insan hayatına karışan asıl duraklar olduğundan, bu yerlerdeki hayat tezahürlerinin realist, natüralist ve izlenimci bir terkiple tanıtılması, romana gerçekçilik özelliği kazandırmıştır.

VIII.9. OLAY ÖRGÜSÜ

Mesihpaşa İmamı'nın *olay örgüsü*nü bir imamın dünyası şekillendirir. Dinî terbiye ile mücehhez Mesih Paşa Câmii'nin İmamı Hâlis Efendi'nin yirmi dört saatinin anlatılması eserin genel terkibi içerisinde *çekirdek* karakteri taşımakta; daha sonra cereyan edecek olan hadiselerin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Birbirine benzer günlerden bir günün anlatımı sırasında, Sâlih Efendi'nin sevgisiz hayatındaki çatışmaları, ilişkileri öğrenilir. Çatışmalar aynı zaman da İmam'ın ilişki içinde olduğu kişileri de verir.

Romanı kısımlara göre ele alacak olursak, I. Kısımda iki ana ilişki vardır: İmam'ın âile fertleri ile ilişkileri, mahalleli ile ilişkileri: II. Kısım'da bunlara bir de Mesih Paşa Câmii'ne gelen göçmen âileleri ile kurulan alâka katılır. Bu ilişkileri dikkate aldığımızda, romanın olay örgüsünü meydana getiren vak'a halkalarının üç kümeden oluştuğu görülür. Söz konusu ilişkiler birbirine bağlı görünmektedir. Esere hakim olan *değişme* ya da *dönüşüm* atmosferi bu ilişkileri aynı mecraya sevkedip, hemen hemen aynı sonuca bağlar. İlişkilerin beklenen ve istenilen şekilde sonuçlanmasının temelinde, zamana hakim olan siyasî ve sosyal değişmeler vardır.

Aslında İmam Hâlis Efendi, çok mükemmel bir dinî terbiye almıştır. Ne var ki, onun gördüğü bu eğitimle, günün şartları çatışmaktadır. Bu sebeple de etrafına küskün olup, tedirginlik içerisinde çırpınan İmam, bir çıkış yolu bulamamakta; içine kapanık, çevresi ile ilişkileri asgari düzeyde, pasif, zaman zaman kavgalı, hatta otomat bir hayat sürdürmektedir.

İmam'ın dünyası, *temel ve ikincil çatışmalar*da gösterilir: Câmi-kahve, ev-sokak, alınan eğitim hayatın gerçekleri, oğullar-baba (nesiller arası fark), kız-baba (geleneksel bakış açısından), iyi-kötü (ilişkisi ve iyinin ülküsel değerinin farkına varılması), güzel-çirkin (Hediye-Gülsüm'de sembolleşir), geleneksellik-değişme, Kur'an-tasavvuf, medrese -Tasavvuf-hayatın gerçekleri (üçlü çatışma ya da karşıtlık), Tasavvuf ya da dinî ilkelere dayanan ümmet kültürü ile Batı'dan kaynaklanan çağın kültürü olay örgüsü içinde yer alan karşıtları meydana getirirler. Bu karşıtlıklar adeta romanın şahıs kategorisini oluşturan kişilerle özdeşleşirler. Birbiriyle uyuşmaz ve çözümsüz görünen bu karşıtlıkların yine de bir kısmı çözüme ulaşırlar. Çözüm aracı ise aşk ve savaştır.

Romanda olaylar İmam'ın değişmesine hizmet edecek şekilde düzenlenmiştir. İmam Hâlis Efendi'deki değişme eserin genel yapısı yönlendirecek mahiyettedir. Çünkü genel tertip, göçmenlerin Câmi'ye gelmeden önce İmam'ın hayatını ilgilendiren hadiselerle şekillenmektedir. Balkan Harbi'nin çıkışı ve göçmenlerin İstanbul'a gelişleri İmam'ın hayatında bir dönemece işaret eder. O farkına varmadan aradığı şeyle, aşkın objesi ile, burada karşılaşır. Böylece Hediye adlı bir göçmen kızına gönül veren İmam'ın dünyası değişir. Hayatında yeni ilişkiler kurulur. Bu ilişkiler ağı içerisin de Hediye ile, bir de eserde kimliği verilmeyen Dost katılır. Ailesi ve mahalleli ile olan çatışmaları birdenbire uzlaşmaya dönüşür. Onun huzursuzluğunu, sevgisiz hayatının oluşturduğu boşluğu, Hediye'nin aşkı ile, Dost'un mektupları giderip, ihya eder. Fakat İmam yine bir çıkmazdadır. Kurtuluş için de hiç bir çaba sarfetmez görünür. Ancak onu bu çıkmazdan oğlu Abdullah ile, eşi Gülsüm Hanım kurtarırlar. (Hediye'yi eve getirme kararı)

İmam'ın Hediye'ye duyduğu aşkın mana ve mahiyeti ise, İmam'ın değişme noktasında ifadesini bulur. Bu arada İmam Hâlis Efendi'nin Tahir'i irşat eden Dost'la mektuplaşması da ondaki değişmenin tabiî ve olumlu yönde akışını sağlar. Ne var ki, romanda İmam, yalnızca olumlu yönde değişmiş, gelişmiş, fakat mistik noktaya ulaşamamıştır. Oysa ki, Alkolik Tahir, İnsan-ı Kâmil merhalesine Dost vasıtasıyla kavuşmuş bulunmaktadır.

Arayış içerisinde olan insan, sonuçta aşka ulaşmış görünür. Tahir'in aşkı İlahî mahiyet arzederken; İmam Hâlis Efendi'nin aşkı beşerî nitelik taşır. Zaten tasavvufta İlahî aşka ermek için beşerî aşk da bir menzil sayıldığından, sonuç Yazar'ın bildirisine uygun düşer.

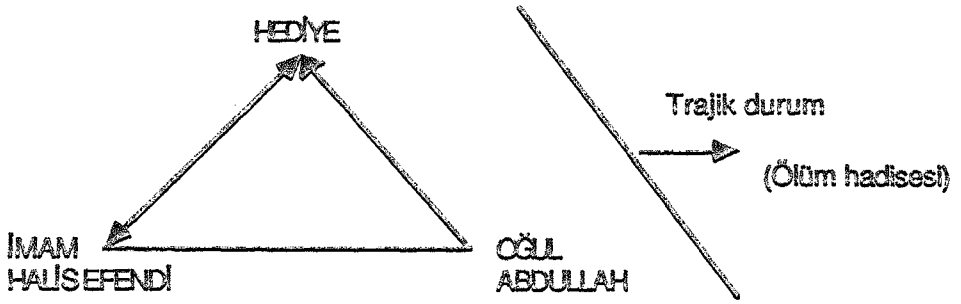
Mesih Paşa İmam'ının olay örgüsü, İmam'ın, Tahir'in ve Abdullah'ın değişme durumlarına paralel olarak şekil ve anlam kazanmıştır. Abdullah'ı harp, Tahir'i Dost, İmam'ı ise, hem Dost'la mektuplaşmaları hem de Hediye'ye olan aşkı değiştirmiştir. Bu değişme ve dönüşümlerin mahiyeti ise şöyle formüle edilebilir:

Nefret, tiksinti, yılgınlık, tedirginlik dolu sevgisiz hayatın birden bire sevdalanmaya ve uzlaşmaya dönüşmesi ——→ *İmam'ın durumu.*

Sefil bir hayatın düzene girişi ——→ *Tahir'in durumu.*

Geleneksel ve dinî değerlere karşı çıkıştan rücû ——→ *Abdullah'ın durumu.*

Romanda söz konusu olan aşk ise şöyle bir şekille gösterilip açıklanabilir:



Eserin sonunda trajik durumun bir yönüyle mutlulukla çözülmesi, diğer yönüyle de trajikliğini koruması söz konusudur: Çünkü, Gülsüm Hanım'ın iki aylık ömrü kalmıştır; Durum, Abdullah tarafından babaya haber verilir; nikah, Gülsüm Hanım'ın ölümünden sonraya ertelenir.

VIII.10. ŞAHIS KADROSU

Mesihpaşa İmamı'nda, yalnızca Sâlih Efendi ile doğrudan ya da dolaylı ilişkisi olan şahıslara yer verilmiştir. Bir başka deyişle, romanın kişileri, İmam'a göre konumlanmışlardır. Eserin tematik gücü İmam Hâlis Efendi, kırk iki yaş dilimi de dahil olmak üzere, hayatında altı çevre ile karşılaşır: Bunlar, konak, âile, mahalle, câmi, tiyatro, adliye çevreleridir. Anlatıcı, Yazar olmasına rağmen, bu çevreleri kuran ikinci üçüncü, hattâ dekoratif öğe durumundaki şahıslar ya da gruplar, genelde İmam'ın gözü ile görülmüş, onun hayatında oynadıkları role göre değerlendirilmişlerdir. Denilebilir ki, romanda kişiler arası ilişki, "çatışma" esası üzerine kurulmuştur. Çatışma eserin bitimine doğru ve bitiminde "uzlaşma"ya dönüştüğünden, kişilerin eserin sonuna kadar aynı kalmadıkları, değiştikleri izlenir. İlgili değişmede etkin olan yönlendiriciler: "sevgi", "savaş" ve bir "Dost" tur.

Balkan Savaşı'nın başlaması, İmam'ın hayatını ve kaderini değiştiren bir dönemeç olmuştur. Bu bakımdan onun şahsiyetini, "savaştan önce" ve "savaştan sonra" olmak üzere iki geniş merhalede ele almak gerekmektedir. Zaten romanın terkibinde de "savaş" esas alınmıştır. Çocukluktan başlayan birinci hayat merhalesi geriye dönüşler ve hatırlamalarla verilmiştir. Bu merhalede biz, İman'ın ebeveynini ve çocukluğunun geçtiği çevreyi, imanlığa başlayışını, yakınları ve mahalleli ile ilişkilerini, meslek hayatının hususiyetlerini öğrenmiş oluruz.

Ne var ki, yukarıda da işaret ettiğimiz gibi, romandaki kişiler İmam'a göre konumlanırlarken, hep onunla olan ilişkilere açısından ele alınmışlardır. Bu sebeple, eserdeki ilişkilerin genel vasıflarını vermemiz gerekir. İlk bakışta, kişiler arası ilişkilerin samimi olmadığı göze çarpar. Evlâd ve baba arasında, eşler arasında samimiyet olmadığı gibi, yoğun bir sevgi ve saygı da söz konusu değildir. Oyuncu kızla, İman ve Feyzullah arasında biraz olsun bir içtenlik kırıntısına rastlıyoruz. Ayrıca İmam Hâlis Efendi, iç konuşmalarında, kendi kendisi ile hesaplaşmalarında içtendir. Yine de insanların birbirlerine yaklaşmalarında hep bir art düşünce vardır. Onları bu çizgiye getiren sebepler: Ön yargıların bütünü, tabular ve koşullanışlardır. Yeri geldikçe bu sebeplere işaret edilecektir.

İMAM HALİS EFENDİ

"Keskin İmâm", "Mızmız İmâm", "Gelin İmâm" lakapları ile adlandırılan Sâlih Efendi, Mesihpaşa İmamı'nın tematik gücüdür.

Yazarın vak'ayı anlatımı, İmam'ın; çevreyi, kişileri, olayları izleyiş sırasına ve bakış açısına göre gelişir. İmam'ın görmediği, ilgilenmediği hiç bir şeyden söz edilmez. Bu sebeple O, eserin merkezdeki kişisidir. Hâlis Efendi'yi okuyucu, iki durumda algılar: "Birey Hâlis Efendi", "Tip İmam Hâlis Efendi" İmam'ın ordan oraya gidişi olayların içine girip çıkışı, türlü karşıtlıklarla içli dışlı oluşu, yenilgileri (âile fertlerine yeniliyor; oğullarının arkadaşlarına yeniliyor...), sevinçleri, üzüntüleri, sevgisizliği, sevgisi, nefreti, düşmanlıkları, dostlukları (yok) sergilenirken birey İmam ile tip İmam birlikte vurgulanır. O, tartışmalardan hep yenik çıkar. Duyarlı fakat çelişkilerle dolu bir din adamıdır. Kendisi de bu çelişkilerin farkındadır: "Onun en fazla gücüne giden ve işte imânı kalesinde gedikler, boşluklar ve noksanlar bulunduran sebep, Kur'an'ın hükümlerine kendi ayar edememesiydi. Meselâ hayırseverlik mevzûunda sarîh hükümler vardı. O ise önüne gelene zorluk çıkarmak, rastgeldiğinin işini güçleştirmek yolunda birinci idi.

Yine Kur'an da "Haset edici hâsitlerin şerrinden Allah'a sığınırım" dediği halde, pek âlâ da, kendisi dururken methi söylenen bir başkasını kıskanıyordu. Yine bir âyette bütün yaradılmışlara şevkat sağlık verildiği halde, o, hayvanlara karşı yalnız muhabbetsiz değil belki sırasında zâlimdi de. Ya dinin yaşlılara borç saydığı hürmet vazifesini ne yapmalıydı? Daha bu sabah, ihtiyar kaynanasının hemen her gece fitilini ziyâde açtığı için tükürdüğü gece kandilinin isiyle karşımış yapışkan tükrüğünü musluk taşında görünce "Bu karı daha gebermeyecek mi?" diye söylenen kendisiydi.

Hele yıllar yılı kahrını çektiği, alaylarına, rezaletlerine tahammül ettiği şu câmi komşusu, sarhoş cehennemlik marangoza, içinden sayıp sıraladığı türlü küfürleri men'eden yine Kur'an değil miydi?" (16-17) ilgili iç konuşmasında İmam'ın Hıristiyanlık ile bağdaşan, İslamiyet'e ters düşen bir günah çıkartma pozisyonunda olduğu görülür.

"İmam Hâlis Efendi, gerçek bir insan mı, yoksa türlü durumların boyutsuzluklarında yitmiş bir insan mı? Bizce o, bir "gölge adam"; etkinliği yok; yanlızlık ortamına itilmiş bir kişi: Onu yalnızlığa iten sebepler: Aile ortamı (temelinde sevgi olmayan bir evlilik, kızının sakatlığı, oğulları ile çatışması); aldığı eğitimin günün şartlarına cevap vermeyişi; cemaatsiz bir câminin imamı oluşu; çevresinde bazı kişilerin kendisine sataşmaları; gerçek sevgiyi bulamayışı, tek düze bir hayatı sürdürmek zorunda kalışı, şeklinde sıralanabilir.

İmam hep iç konuşmalarında kişilendirilmiştir. Ayrıntı anlayışı, özellikle, İmam'ın çevresiyle, kendisiyle hesaplaşmalarına yüklenmiştir. Onu suni, gölge adam yapan, genelde, çevresiyle karşıtlıklarla gerçek bir mücadeleye girişmemesidir. O, sürekli düşünür; sürekli

düşünmesi, kendisini dış dünyâya karşı pasif kılmakla kalmaz, onu huzursuz da eder: Ne zaman düşünmek istese, çocukluğundan beri ağzını tıkayan : "Sus, kâfir olursun." tehdîdi, ateşten kamçısını sırtında şaklatır ve onu hakîkaten sustururdu.

Neydi? Cehennem neydi? Cennet neredeydi? Ölüm, ölümden sonraki hayat? Neden dünyâ bir zindan ve insanlar da birer zindancı idiler?... (28)

O, sürekli kendi kendisiyle trajik bir çatışma içerisindedir. Öte yandan çevresiyle de çatışır; bu çatışmalarını şöylece sıralayabiliriz: çirkinliklerle, uyumsuzluklarla çatışır; vazifesini yapmayan Müezin'le çatışır; Marangoz Tahir ile çatışır; ev halkı ile çatışır; sakat hayvanlarla, câminin güvercinleri ile çatışır; aldığı eğitimle inaçlarıyla çatışır...Onun dış dünyâyı algılayışı da olumsuzdur: Hep çirkinlikleri, uyumsuzlukları görür. Onun için katlanılmaz çirkinlikler: sakat hayvanlar, yer yer yıkılmış Mesihpaşa Câmii'ni istilâ eden güvercinler, sarhoş Marangoz Tahir'in saygısız ve sorumsuz davranışları, anasının kucağındaki bir çocuğun burnundaki sıvıyla oynaması, Câmii'nin avlusu istilâ eden göçmenlerin sefâleti, göçmenler arasındaki fahişe, Gülsüm Hanım'ın elleri, kızının çalgıcı oluşu, oğullarının arkadaşları... O, sürekli kendisiyle hesaplaşır; her an ya bir iç çatışma ya da bir dış çatışma içerisindedir. Kendi kendisiyle hesaplaşmalarından öğrendiklerimiz: bencil ve hesâbî oluşu, içtenlikli davranmayışı, kendisini çevresinde tecrit etmesi, insanlara "duyarlı aralık" koyarak yaklaşması...

Romandaki anlatım tekniği gereği, onun en gizli düşünceleri bile sergilenir. Köy muallîminin bulunduğu bölmeye yaklaşırken zihninden geçenler bu tespite örnek olabilir: "... ki, köy muallîminin kilim perdesini kımıldatsa, Hediye'yi orada çıplak vücûdunu saklamak için tiz bir çığlıkla bağırır bulacağına inanarak ne yapacağını şaşırırdı. Ve görür gibi olduğu bu uryanlığı, biraz daha yakından, biraz daha yakından, biraz daha kuvvet ve hareketle duymak ve tatmak için bölmeye az daha yaklaştı. Fakat genç ve tecrübesiz bir âşık halecaniyle çekinerek duraklamıştı. Yüreği şiddetle vuruyor, gizli ve lezîz bir çarpıntı yolunu kesiyor ve onu büsbütün acemileştirerek tereddüde, kararsızlığa atıyordu." (187)

İmam Hâlis Efendi, hep başkalarının denetimi, yönlendirmesiyle hareket eder. Hiç kimse üzerinde etkin olamaz. Oğullar babanın temsil ettiği düzene baş kaldırırlar; Hâlis Efendi'de onlara karşı bilinçli bir tavır, ya da isyan hali görülmez; tam tersine bilinçsizce bir sürüklenme hali görülür. Çevre onun hayatını yönlendirmektedir. Bu yönlendirmeye alınyazısı da katılır. Zaten İmam, çevresindekiler oldukları gibi değil, görmek istediği şekilde görür. Başlangıçta da o, âile fertlerini arzuladığı gibi görmüş, oldukları gibi

görmemiştir. İmam'a karşı âile fertleri hep rol yapmışlardır; romandaki çatışma da buradan kaynaklanmış; fertler gerçek yüzleri ile ortaya çıkınca çatışma başlamıştır. Önceden bu çatışma sessiz gerçekleşmiş, sonra da eyleme dönüşmüştür. Baba ile oğulları arasındaki nefret ve kin, saygısızlık birden ortaya çıkmış görünmekle beraber, babanın çocukları ve eşi üzerindeki baskısı, âile fertlerinin sessiz direnişini, sonuçta isyana götürmüştür. Abdullah'ın eve getirdiği arkadaşlarını istemeyen İmam'ın : "Abdullah ... Tek tük getirdiğin arkadaşlara ses çıkarmadık diye bütün mektebi eve doldurmaya başladın; böyle devam ederse canım sıkılacak..." (40) ikazı karşısında, oğlunun verdiği şu karşılık bir isyan haline işaret etmektedir: "-Baba, ben bu evde yaşadıkça onlar gelecekler, dedi ve cevap beklemeden de ters yüzüne merdivenleri çıkarak odasına girdi." (41) Baba-oğul anlaşmazlığının ilk motifi ya da göstergesi olan bu ifâdeler çatışmanın boyutunu göstermektedir. Gerçekte baba-oğul zıtlaşması "başkaldırış", "tepki" ve "arayış" diye adlandırılabilir. Baba ile oğulların bir arada yaşamaları çatışmaya ortam hazırlamıştır.

İmam için başlangıçta âile fertlerinden gördüğü saygının birdenbire aldatmaca olduğu gerçeği ile yüzyüze gelmesi, "dramatik bir durum" diye tespit edilebilir.

Buraya kadar, İmam'ın karakter yapısı ile ilgili tespit ve dikkatlerimiz, onun Hediye ile karşılaşmadan önceki hayat dönemine aittir. O, Hediye ile karşılaşmadan önce, ebeveyninde sevgiyi, mutluluğu, huzuru (genelde on üç yaşına kadar ki, selâmlık hayatı başladıktan sonra mutluluğuna gölge düşüyor.) ve ilk müezzinin, Tahir'in, sakat hayvanlarının, câmii aşiyan edinen güvercinlerin, karısının ve suratı pis çocuğun kişiliklerinde nefreti yaşar. Gördüğü dinî eğitimi de onun nefret çemberi içerisine alabiliriz.

İmam Hediye ile karşılaşıp, ona gönül alâkası ile bağlandıktan sonra kişilik değişmesine uğrar. Aşk onu değiştirir; savaş onu değiştirir. Artık gönlünü dolduran bir sevgili, imamlığını yaptığı câmii'nin bir cemaati, kendisine, candan dostluk gösteren bir dostu vardır. Sonra oğlu Abdullah'la da aralarındaki düşmanlık dostluğa dönüşür. Belki bu değişmenin kökeninde baba-oğul orjini vardır. Öte yandan, Hediye'nin İmam'a yaklaşımı pek aydınlık değildir: Genç kızın ona karşı duyguları gerçek aşkmıdır, yoksa çaresizlikten kaynaklanan bir alâka mıdır? Çünkü İmam severken bile bir gölge adam pozisyonundadır. Ancak o, hezeyanlarında etten, kemikten, kandan bedene dönüşür.

Sonuç olarak denilebilir ki, eserin I.Kısmı'nda (savaş başlamadan önce) İmam çevresiyle uyum içerisinde değildir. Sanki onun varlığı, "yanlış olan"dır: Toplumda bir fonksiyonu yoktur; cemâati, sanki güvercinler olan bir câmii'nin imamıdır; âile içerisinde

söz sahibi değildir; mesleği saygılığını yitirmiş görünmektedir; gördüğü eğitim ve inançları ile alay edilmektedir. II. Kısım'da (Balkan Savaşı sırasında), İmam'ın hayatı düzene kavuşur; onun hayatının dengesi yeniden kurulmuş, çatışmaları uzlaşmaya dönüşmüştür. Burada dikkatimizi çeken, sanki gizli bir elin olayları yönlendirmiş görünmesidir. Biz bunu "alınyazısı" olarak adlandırabiliriz. Bu konuda Dost'un varlığından da söz edilebilir. İmam Sâlih Efendi'nin çaresiz olduğu bir anda hayat, onun yüzüne gülmüştür. Gerçekçi romanlarda olduğu gibi, romanın bitiminden sonra, hayatın sürdüğü izlenimi bırakılmıştır ki, bu sürüp gidecek olan hayatta İmam'ın mutlu olacağı imajı yaratılmıştır.

a- Konak Çevresi

İmam'ın çocukluk hâtıralarından süzülür gelir. Bu çevrede görünen şahıslar :

Anne-Baba

Hâlis Efendi'nin annesi, Mâliye Nâzırı Namık Paşa'nın çıraklarından Dilbercihan Kalf'dır. Babası Râkım Efendi, gençliğinde Paşa'nın konağının husûsî imamlığını yaparken, ciddiyeti ve temiz ahlâkı, beyin gözünden kaçmıyarak, ona halayıklarından Dilbercihan'ı, güzel bir cihaz ve Zincirlikuyu'daki konak yuvrusu evle beraber vermiş ve genç cariyenin dirâyet ve görgüsünün Râkım Efendi'nin de dürüstlük ve mertliğinin, güneşle yağmur gibi beslediği bu izdivaç ağacı, onlara da ilk yılda küçük ve güzel Hâlis'i hediye etmiş, sonra bütün temenniler ve arzulara rağmen ikinci bir evlâda sâhip olamamışlar(dır)" (89)

Yazar anlatıcının dikkatlerinden verilen bu bilgileri takiben okuyucu onun konaktaki değerini ve pozisyonunu da öğrenir: "Dilbercihan Hanım, çırak olduğu konağa oğlu küçük Hâlis'i de alıp misâfir gittiği zamanlar, eski kapı yoldaşları bu iyi arkadaşlarının güzel çocuğu ile bebek oynar gibi oynarlar, yedirirler, giydirirler, akşam olup giderken de ceplerine şekerler, gevrekler, oyuncaklar koyarlardı." (89-90)

On bir yaşına kadar annesi ile birlikte kadın cemiyetlerine katılan Hâlis için Bu "on bir" yaş dilimi hayatında önemli bir dönüm noktası oluştururken, ilgili noktada onu biz ebeveyni ile birlikte algılarız: Bir gün Dilbercihan Hanım küçük Hâlis'i bir yoldaşının düğününe hazırlarken Râkım Efendi'nin: "-Hanım sende hiç akıl yok mu? Artık onun kadınlar içinde yeri yok." demesi üzerine, onun küçük yaştan itibaren eğlence yerlerinden ayağı çektirilmiş olurken, babanın da otoriter kişiliği ortaya çıkar.

Baba Râkım Efendi'nin romanın tertibinde iki defa anlatıma girdiği görülür ki,

bunlardan bir diğeri de İmam'ın Câmi'de kıldığı namaz sonrası düşüncelerinin tedâi dünyası ile ilgilidir. Bu tedâide Hâlis Efendi'nin imamlığa başladığı tarihi, kronolojik olarak verir: "Babası Râkım Efendi (1308) tarihinde ölüp de, câmii, meslek veraseti ile teslim aldığı zaman, burası hemen yine böyle, insanların alâkasından çıkıp hayvanların (kuşların) hükmü altına girmiş bir haraplıkta idi." (13) ilgili bilgi bize, Hâlis Efendi'nin kaç yıllık imam olduğuna işaret eder; vak'a zamanı Hâlis Efendi kırk iki yaşında olduğuna göre kronolojik zaman da Balkan Savaşı tarihi olan 1912 dir. Bu durumda Hâlis Efendi babasını yirmi iki yaşında kaybetmiş, ve yine bu yaş noktasında iken Mesihpaşa Câmii'ne İmam olmuştur.

Atiye Hanımefendi

Romanın şahıs tablosunda iki defa görünür. Bu görünme hâl ile maziyi biraraya getirir. İmam eve geldiği bir gün eşinin Atiye Hanımefendi'nin kendilerinde misafir olduğunu söylemesi üzerine Hâlis Efendi bir an geçmişi yaşayarak, bu kadının kimliğine bir açıklık getirir: "O, Atiye Hanımefendi ki, kendisi henüz babasının yasağına çarpıp Nâmık Paşa konağına olan harem ziyaretleri selâmlık bölüğüne intikâl etmeden evvel bir gün, husûsî konak arabasiyle Nâmık Paşalar'a misafir gelmiş, merdiven kapısından geçerken, göğsündeki iki sıra inci gerdanlığı kopmuş, sonra da telaşlanan halayıklar "Sizin olsun kızlar, sizin olsun; aranızda paylaşın." (89) demesi üzerine, o gün tesâdüfen konakta misafir bulunan Dilbercihan'a da iki iri inci tanesi verilmiştir.

Atiye Hanımefendi'nin romandaki fonksiyonu, sınıf esasına dayanan Osmanlı toplumunda, efendilerin, hizmetkârlara bol bahşiş vererek aralarındak ekonomik boşluğu kapattıkların göstermesidir. Ayrıca, Atiye Hanımefendi'nin saltanat yıllarının baki olmadığı, vak'anın anlatılmağa başlandığı zaman diliminde artık vermek için değil, almak için Hâlis Efendiler'e geldiği de gösterilerek, dünyâ malına, saltanatına güvenmemek gerektiği fikri belgelenir.

İmam Hâlis Efendi'nin dikkatlerinden tanıdığımız bu kadının halde, muhtaç ve düşkün biri olduğu belirtilirken, İmam'ın kendi açısından bir yönü de vurgulanır: "Neyse ki şu rengi bozulan, kaşları çatılan, sesi kısılan dünyâda Hâlis Efendi gibi eski günleri unutmamış iyiler vardı da arasına kapılarına sokulmak, yardımlarına sığınmak mümkün olabiliyordu." (100)

Sâfiye Hanım

Hâlis Efendi'nin Cerrahpaşa'da oturan halasıdır. Zengin bir tüccarın karısı olan Sâfiye

Hanım'ı Hâlis Efendi tâ çocukluğundan beri hiç sevmemiştir. Yaman bir hasis olan bu kadın, dürüstlüğü kâfi bir iftihar sebebi bulmadığından, zengin olmayan kardeşine hep tepeden bakmış, küçük Hâlis'e de bir ke di yavrusu kadar değer vermemiştir.

Neticede, İmam'ın küçük oğlu Zahid, Sâfiye Hanım'ın bütün mallarını ipotek ettirdiği için evine gelen hacizciler karşısında "para, para!" (213) diyerek son nefesini vermiştir. Menfi bir tip olarak şahıs kadrosunda yer alan Sâfiye Hanım'ın eserdeki fonksiyonu maddeye tapanların sonunda nasıl zavallı bir duruma düştüklerini göstermektedir.

b- Aile Çevresi

GÜLSÜM HANIM

İmam Hâlis Efendi'nin ilk gündenberi hoşlanmadığı karısı Gülsüm Hanım, yalnız bir dişi olarak değil, insan olarak da kendisini erkeğine kabul ettirememiştir. O, dıştan pasif, içten aktif bir karakteri temsil eder; duyarlı biridir de, ne var ki bu duyarlığını saklar. Balkan Savaşı'nın çıkışı üzerine o, bu sakladığı yönlerini gösterir: "Hâlis Efendiye şu da tuhaf geliyordu ki, karısı, o uslu, uysal karısı bile Eski Zağrayı, Kızanlıkı, gül bahçelerini, bağları, bostanları, sanki daha dün oradan ayrılmışlar gibi, hararetle anlatır olmuştu. Bazan öyle çoşuyor ve taşıyordu ki, kocasının mevcûdiyetini bile unutturan bir cezbe sağnağına tutularak, halkın dilinde Altunlu Zağra diye anılan o mâmûr, zengin, bereketli memleket hikâyeleri, kocasını şaşırtan bir kolaylık ve sâdelikle, dudaklarından kayıp gidiyordu..." 140-141)

Çevresi tarafından "abtal" olarak algılanan bu kadın, çoğu zaman hesâbî davranışlar içerisindedir. Bu kadının mutluluğu, ya da mutsuzluğu nerede başlar? Sanki anlatıcı bu meseleyi, gizli gizli kendine dert edinmiştir. Gülsüm kadın genelde mutsuzdur, tedirgindir, kendinden emin değildir; baba ile oğulları, baba ile kızı ve kendisi ile kocası arasında hep rol yapmak zorundadır. O, erkeğine tutkundur, hayrandır; oysa kocası onu hiç mi hiç sevmemekte, onu alabildiğine çirkin ve sevimsiz bulmaktadır; onun hâldeki portresini kendisi ile aynı yaşta olan kocası İmam Hâlis Efendi şöyle çizer: "İş görmekten şişip kızarmış ellerinin çirkinliği, hiç bir yere sığmak istemezmiş gibi terliklerini çarpıltan kemikli ayaklarının hantallığı, yüzünün iki tarafında etten birer tekerlek gibi çepçevre duran yanaklarının iriliği ve bu yanaktan ibâretmiş sanılan yüzün artık kendisine tesîr etmekten ne kadar uzak bulunmakta olduğu...." (36) Oysaki konu komşunun Gülsüm Hanım'a bakışları

kocasınkinden farklılık gösterir, bu kadına halâ güzel diyenler, bir güzellik tarifine, "Gülsüm Hanım'ın gözü kaşı, ya da Gülsüm Hanım'ın dişleri gibi diyerek onun hoş tarafları olduğunu tastik" (36) ederler.

Gülsüm Kadın, erkeğine tutkundur, hayrandır; hattâ ona, çirkin olmasına rağmen kendisini kabul ettiği için minnetterdir da. Onun bu duyguları şu cümlelerde ifâdesini bulur: "-Sen mübarek bir adamsın. İyisin doğrusun, merhametlisin, bana hiç bir kötü muâmelen olmadı. Halbuki isteseydin kapı dışarı eder, bu eve genç, güzel bir kadın getirebilirdin." (202)

Gülsüm Hanım'ın katlandığı özverileri vardır; kocasına olan sevgi ve saygısı onu özveriye iter; kocasının sevdiği kıza sahip çıkar, onu anası ile birlikte eve getirir. Çirkin bir kadındır; özellikle elleri ile başı derttedir; onları çirkin bulur; yaralı bereli, dolama izli eller..ellerindeki soğan kokusunu gidermek için, onlarla uğraşır durur. Bu soğan kokusu romanda bir simge olabilir. Bu durum kişiliksiz kadının yazgısıdır. Nitekim İmam, tutulduğu göçmen kızı Hediye'nin, ilk defa, denilebilir ki "güvercin kanadı" benzeri ellerini algılar.

Başkaldırıdan çok, razı olma, rıza gösterme ve katlanma Gülsüm Hanım'ın dramatiğini oluşturur. Bu durumun temelinde, tasavvufî dünyâ görüşü ile, o günün toplumunda kadın kavramı yatmaktadır.

Gülsüm Hanım tipinde hareket ile romanda kadın kavramı ile ilgili mesajı şöyle tespit edip yorumlayabiliriz:

İki kadın, Gülsüm Hanım ile Hediye, arasında rekabet yok. Kişiliksiz gölge kadınlar, haremin kadınları... Eserde kadınlar dış dünyâdan soyutlanarak kapalı bir konumda verilir. Kadın kapalı ev hayatının sıkıcı, boğucu havası içinde bir tutsak, bir eşyâdır. O, kendini böyle duyar. Anlatıcı, Gülsüm'ün kocasının gönlüne giren kızı kuma olarak kabullenmesini sanki bir başkaldırı gibi gösterir. Pasif başkaldırı ki, bu kabullenmeden sonra, kendisi kocasından uzaklaşmayı tercih eder. Özverisel bir tepkidir. Tek düze bir hayat, kadının kişiliğini hırpalamıştır, ezmiştir, yok etmiştir. Hediye'yi kumalığa kabullenişi, o günün âile ve kadın anlayışına uygun düşmektedir. Bunların temel sebebi, kadının, o günün toplumundaki sosyal konumudur. Evin kapalı havasında hep erkeklere (baba, eş ya da erkek kardeş) bağımlı olan kadın, kendi kişiliğini gerçekleştiremez. Ve bu yaşama biçimine dayanılarak kaçış yolları aranır: Rekâbete girişmeden erkeğini sevdiği kadına terk ederek, kendisinin uzaklaşması ve mutlaka iç dünyâsındaki fırtınalardan kaynaklanan ölümcül bir

hastalığa yakalanması burada, kadının sessizce toplumun kendisine çizdiği yazgıya boyun eğmesi vardır. Kadının dıştan pasif oluşu, duygularını bastırmakla sağlanmıştır. Tavrı da bu duygularını saklamaktan kaynaklanır.

Pembe Hanım

Gülsüm'ün annesi Pembe Hanım, âiledeki zıtlıklar ve çatışmalar arasında denge unsurudur: "... bir öfke nöbetinin kasırgası başladığı zaman, zayıf ve çekingen Gülsüm'ün arkasında, kızına akıl öğretecek, tedbirli, mükemmel bir ana vardı. Dâmâdıyla kızının geçimlerini belirsizce tanzîm eden bu kadına Hâlis Efendi o zamanlar âdetâ minnet duyardı." (34) Ne var ki vak'a zamanında, yaşlılık ve hastalık onun bu dengesini bozar, Yine de o, dünün renklerini aksettirir; zaman zaman Abdullah'ın arkadaşlarını, gençleri, çevresine toplar Eski Zağra'nın 93 muhacirlerinden olan görmüş geçirmiş malını bağışlayıp canını kurtararak İstanbul'a sığınmış olan Pembe Hanım, bu gençlere, refah zamanlarının eğlence ve âdetlerini anlatarak onların romantizmini doyuran bir ocak olur. O, zaman zaman âile içerisinde kendisine danışılan ulu bir kişidir de. Nitekim Hediye'nin eve alınmasında asıl fikir ondan kızına intikal etmiş görünmektedir.

Savaş öncesi, geçmişin eğelencelerinden söz eden bu ihtiyar kadın, savaş sırasında "kabına sığmaz bir genç kız heyecanını yaşar. Adetâ ihtiyarın vücuduna zindelik, tembelleşmiş şuûruna kuvvet gelir; yılların çehresini kararttığı bir aynanın tozları silinip, bütün bir mâzî fâciasını orada seyreder, yeniden duyar ve anlatır olur. (140) Sanki o, artık geçmişten destanlar okuyan, anlatan bir "masalcı nine"dir. Gerçekte bu çoşku onun kişiliğinde vardır. O, savaşla dönüşüme uğrayan kişilerden biridir. Bu yönden kızı Gülsüm ile benzeşirler.

İmam'ın Çocukları -Abdullah-Zahit-Zehra-

Hâlis Efendi'nin, iki oğlu ve bir kızı vardır. Büyük oğlu *Abdullah*, tıbbiyenin son sınıfında, küçüğü *Zaid* ise "adı hukuka yazılı fakat kendi renksiz bir politika ihtirası peşindedir."

İmam Sâlih Efendi, kadınların tahsiline taraftar olmadığı için kızı *Zehra*'yı çocuklarının en zekisi olmasına rağmen okutmamıştır. O, evde yarım yamalak bir okuma öğrenmiş ve on iki yaşından sonra da ev işlerini üzerine almıştır. Geçirdiği bir kaza sonucu ayağından sakatlanan Zehra'nın karakterindeki en çarpıcı yön, yazar anlatıcı tarafından,

kardeşlerininkiyle birlikte verilir: "Birbirlerinden bambaşı a yaradılışta olan Hâlis Efendi'nin üç çocuğunun üçünde de müşterek olan nokta: "Hepsinin az çok sinsi olmalarıydı. Zira babalarının sert ve inatçı tabiatı, onları yapacakları işlerde, tutacakları yollarda, söyliyecekleri sözlerde, düşüncelerini, arzularını ve arzusuzluklarını gizli tuta tuta bu huyu bir ikinci tabiat haline getirmişti." (32) bu sözlerin devamında Abdullah'ın mizacı açıklanır: "Hattâ Hâlis Efendi'nin ötedenberi, dik kafalı, nobran, dediği büyük oğlu Abdullah'da bile fazla bir çekinme bir ihtiyat ve hesapçılık vardı." (32) Yukarıdaki ifâdelerde görüldüğü gibi otoriter bir baba ile "çürük iradeli, hastalıklı bir bünyeye sahip" anne yüzünden üç çocukta "başıboş denecek bir istiklâl ve kontrolsüzlük içinde yetişmişlerdi." (33)

Zehra'nın, babısından gizli, Kemençeci Rızâ Bey'den musiki dersi alarak kemençe çalmasından başka, çocukluğunda ve genç kızlığında kayda değer bir özelliği yoktur. Kemençe çaldığı babasından saklanan Zehra eserin bitiminde "alıcı"* pozisyonuna geçer; Hediye'nin eve gelişi ile artık kemençesini aşikâr çalmaya başlar. Böylece de Hediye onun, yeteneğini icrâ etmede onu, özgürlüğüne kavuşturur; Hediye'nin sesi ile Zehra'nın kemençesi birleşir. Zehra'nın romandaki fonksiyonunu bir imam kızının hangi şartlar içerisinde büyüdüğünü ve mizacının hangi yönde teşekkül ettiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Abdullah, Yazar anlatıcının dikkatlerinden şöyle tanıtılır: "Zaten bu oğlan, üç evladın en dikbaşlısı, en aksi huylusu idi. Tıbbiye'ye girdikten sonra da bir ukalâlık, bir azamet gelmişti." (41) Baba ile oğul arasındaki bir diyalogda okuyucu, Abdullah'ın fikir dünyâsına ulaşırken, oğlun, babanın temsil ettiği şer'i düşünceye de bakışını öğrenmiş olur: "Ben Şark'ta doğmuş bir Garplıyım. Fikir, itikad, bilgi itbâriyle tamamına bir Garplı...Hattâ görenek ve yaşayışta da Garplılaşmaya uğraşıyorum. Sizin inandıklarınıza ben inanmıyorum. Sizin düşüncelerinizi kendime yabancı buluyorum. Sizin âdetlerinizi hiç sevmiyorum. Eğer bugün şurada beraber yaşıyorsak, bu maddî bağların îcâb ettirdiği zaruretler yüzündendir." (43) Abdullah'ın romandaki fonksiyonu, yaşanılan siyasî dönemin gereği "frenkleşme çabasında olan bir nesli temsil etmesi olarak düşünülebilir. Abdullah'ın

---

* "Vakanın neticesinde, her zaman, birinci derecedeki kahraman, asıl kahraman kârlı çıkmaz, endişe duymaz. Tesadüfen de olsa bu netice başkalarının işine yarar, sebep olan arzulanan veya endişe duyulan nesneden başkaları da müteessir olur. Asıl kahraman kendisi için olduğu kadar, başkaları için de endişe duyabilir. Vaka zincirine böyle bir alâkayla bağlanan şahısları bu grup dahilinde ele almak gerekir." AKTAŞ, Doç.Dr.Şerif: Roman Sanatı Ve Roman İncelemesine Giriş. s. 136.

arkadaşları da kendisine benzerler.

Asi bir evlâd ve materyalist bir fikir çizgisinde olan Abdullah, Balkan Savaşı'nın çıkması üzerine savaşa gönüllü yazılır. Onun bu tutumu, her şeye rağmen vatan sevgisi ile dolu olduğunu gösterir. Savaş dönüşü ise o, karakter değişmesine uğrar: Artık âsi bir evlat değildir. Allah'a da inanmaktadır. Ondaki bu değişme, savaştan gelen tesirle değil, eve yeni bir ferdin, Hediye'nin katılmış olmasıdır. Hattâ o, bu göçmen kıza karşı bir sempati de duymaya başlamış ve babası tarafından rakip olarak görülmüştür. Romanın bitiminde Abdullah'ın babasına karşı olan özverisi -bekâr olmasına rağmen, Hediye'yi babasına bırakmıştır; oysaki baba evlidir, hem de annesi ile, yani annesi hayattadır. Burada oğul anneyi değil babayı tercih etmiş görünmektedir.- vak'anın inandırıcılığına gölge düşürür.

Zaid , İmam'ın en çok güvendiği çocuğudur. Onu ötekilere tercih etmiştir. "Delikanlı ne bir defâ babasının sözünden çıkmış, ne bir defâ karşı gelmiş, ne de onun meşrebine ve mizacına aykırı tavırlar takınmış(tır)" (30) Ne var ki, bu oğul da babaya karşı çıkmış babayı mahçup eden "oyuncu kızla ilişkisi", "halanın mallarının hacz edilmesi" gibi olayların müsebbibi olmuştur. Zâhit de eserin şahıs kategorisi içerisinde materyalist bir tipi canlandırırken, dejenere olmuş kişiliği yüzünden sebep olduğu olaylar vasıtası ile fonksiyonunu yerine getirir.

Gerçekte, zamanın akışı içerisinde evlâdın babaya, babanın evlada düşman oluşu, içinde yaşanılan toplumda değer yargılarının kargaşasından kaynaklanır. Baba-evlâd çatışması, nesiller arası çatışmanın göstergesidir. Romanın kurgusu da, yeni-eski; baba-oğul eski eğitim-yeni eğitim kutupluluklarına dayandırılmıştır. İlgili çatışmalar bizi eserin derin yapısına ulaştırır.

c- Mahalle Çevresi

MARANGOZ TAHİR

Romanın boyutları çatışma ve değişme oluşturur. Marangoz Tahir'de çatışma boyutu içerisinde yer alan şahıslarla birlikte görünür. Bu sebeple biz Tahir'in kişiliğini iki aşamada tanıtmağa çalışacağız: Birinci aşamada o, alkol çıkmazı içerisinde dönüp dolaşan, kalender, çirkinliklere tutku ile bağlı, dinin temsilcisi olan İmam'a her fırsatta çirkin bir şekilde sataşan olumsuz bir toplum tipidir; tipini, söz ve davranışlarına yansıtma, esere çağdaş bir roman özelliği kazandırır.

İmam Sâlih Efendi'nin câmiye gidip gelişlerinde karşılaştığı, hattâ kimi zaman da onun sataşmalarına muhatap olmamak için yolunu değiştirerek kendisinden kaçtığı Tahir, "tematik güç"*1 İmam'ın karşısına "karşı güç"*2 olarak çıkar. O, şeriate göre günahkâr bir kişilik sergiler: İmam'a alkol içirmeğe kalkışır. Güzelliklere tutkun olan İmam'ın karşısında o, çirkinliklere âşık biridir. Onun sakat hayvanlardan oluşmuş bir dost çevresi vardır; eşi çirkinliğin kemâline ulaşmış bir kadındır. Tahir bu çirkinliğe güçlükle sahip olmuştur. Gerçekte Tahir'i karısına bağlayan, çirkinliğinin arkasındaki huy güzelliğidir. Tahir'in karısının çirkinliğinin İmam tarafından algılanışı şöyledir: "Hâlis Efendi kendisini yoldan çevirerek içeri aldığı halde hâlâ işine devam eden Tahir'den gözünü ayırdığı bir an, dükkanın arka köşesinde bir kadın gördü. Çirkin, hattâ iğrenç bir şey. Bu, alevden atlayıp alazlanmış gibi karma karışık yüzün ortasındaki bir çift şaşı göz de kendisine bakıyordu. Mesihpaşa İmamı, ziyâde güzellikler önünde duyulan hayretin bir başka nevini de çirkinliğin kemali karşısında duymaktan hayrete düşerek başını çevirdi. Ammâ büsbütün bakmamakta elinde gelmeyerek tekrar gözlerini o tarafa kaydırdı. Tuhafı şu ki, bu müthiş yüz, fazla olarak süslenmiş, boyanmıştı da. Rastık ve düzgünün feci yardımı ile büsbütün acayipleşmiş olan bu zavallı kadına bakarken, Tahir'in bir manivelâ gibi işleyen kolları durdu ve gülüşlerin en mütevekkili, en tatlısı ile İmamın yüzüne bakarak:

"-Bizim bacı, dedi." (193) Bu kadının romandaki fonksiyonu çirkin bir beden arkasındaki ruh güzelliğini yansıtır olmasıdır. Aynı zamanda kadının çirkinliğine rağmen kocasından gördüğü rağbet İmam'da Gülsüm Hanım'a karşı haksızlık ettiği duygusunu da uyandırmıştır. (194)

Tahir'in "çirkinliğin kemâline erişmiş" bir kadını kendisine eş olarak seçişi Tahir'in maddenin değil mananın arayışı içerisinde olduğunu göstermektedir. Nitekim o, sonunda manaya ulaşmış; birkaç günlük gaybubetten sonra değişmiş olarak dükkanına geri d ö n m ü ş tür.

---

*1 "Asıl Kahraman veya birinci derecedeki kahraman: Her çatışma, oyunu idare eden biri tarafından tahrik edilir. Bu, Souriau'nun tematik güç olarak adlandırdığı vakaya ilk dramatik hamleyi veren şahıstır."

*2 "Hasım veya karşı güç: Çatışmanın olabilmesi, vaka zincirinin düğümlenmesi için birinci derecedeki kahramanla temsil edilen tematik gücün karşısında bir hasıma ihtiyaç duyulur. Tematik gücün gelişmesine mâni olan bu güce Souriau karşı güç adını verir". AKTAŞ, Doç.Dr.Şerif: Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, s.135.

Tahir'in kişiliğindeki ikinci aşama bu değişme ile ilgilidir. O, romanda kimliği verilmeyen yalnızca kendisinden "'Dost" diye söz edilen bir mürşit tarafından aydınlatılmış; alkol çıkmazından kurtarılmıştır. Yine bu Dost sayesinde Tanrı ile irtibat kuran Tahir, böylece hakikati görmüş, geniş ufuklu bir insan olmuştur. Değişmeden önce de, sakat hayvanlara düşkünlüğü, hayvan sevgisi, -Belki de alkolü dünyâdaki çirkinlikler (şekle bağlı olmayan) dan, kötülüklerden, kaçmak için bir sığınak diye görmüştür- onun özde, "gönül ehli" biri olduğuna işarettir. O, romanda, çok hızlı bir varoluş sürecine girmiş; birdenbire doğru yolu bulmuştur. Bu durumda İmam, medreseyi, şeriatı, temsil ederken Tahir'de de tarikat simgeleşmiştir. Ve neticede o, İmam için Dost'u yansıtan, varlığından, dostluğundan, sohbetinden zevk alınan bir başka dost olmakla kalmamış; onun dükkânı da bir rahatlama melcei olmuştur.

Marangoz Tahir'in, birbirinden çok farklı görünen her iki kişiliği de Yazar'ın "arayış içerisinde olan insan"ın "İnsan-ı Kâmil"e doğru yol alışını gösterirken, bu doruk noktasına şeriatle değil tarikat yolu ile ulaşılacağı, mesajına hizmet eder. Tahir aç ve çıplaktır; onu korunak altına alan, giydiren "tasavvufî aşk" tır.

Tahir'in birinci kişiliği ile İmam'ın çatışması, romanın dramatik noktalarından birini teşkil ederken; ilgili çatışmanın sonradan anlaşmaya dönüşmesi fiilini Dost'a yükleyen Yazar, daha önceki, yedi romanında Mürşit'in bütün özelliklerini bir kül olarak verdiği için, Mesihpaşa İmamı'nda onun kimliğini açıklama gereğini duymamıştır.

ç- Câmi Çevresi

İmam ile Câmi arasındaki çok yönlü alış veriş, Câmii, vak'anın kahramanlarından biri hâline getirmiştir, denilebilir. Câmi, ruhî ve fizikî portresi ile birlikte çizilir; renk, şekil, ses, te'sir edici yönleri ile birlikte algılanır. Başlangıçta o, İmam'ın kendi kendisi ile başbaşa kaldığı, sonra da sevgilisi ile birlikte olduğu anlamlı bir mekândır.

Câmiin güvercinleri, Marangoz Tahir'in sakat hayvanları da, eserin "dekoratif figürleri" arasına katılmışlardır. Hattâ İmam'ın bir gün Tahir'in dükkânı önündeki sakat kedilerinden birini sebepsiz yere takmelemesi yüzünden Tahir ile aralarında bir ağız kavgasına sebep olmuştur. Bu küçük olayda İmam'ın tutumunun, bir din adamına yakışmadığı da söylenebilir.

Bir Köy Öğretmeni Ve Ailesi -Göçmen Aile-

Dana önce de belirttiğimiz gibi, Balkan Savaşı romanın tertibinde esas alınmıştır. I. Kısım, Savaş haberi ile biterken, II. Kısım, savaş ve savaşın getirdiği sıkıntılarla başlatılmıştır. Bu bölümde Savaş'ın esintileri gösterilmiş; bir göçmen kâfilesinin Mesihpaşa Câmii'ne gelişi, İmam'ın hayatına yeni bir boyut kazandırmıştır:

HEDİYE

Camii'nin avlusuna göçmenlerin yerleşmesi ile, olay kahramanları arasına bir köy muallimi âilesi de girer. Bu âilenin kızı Hediye "yardımcı" şahıs olarak, şahıs kadrosu içerisine katılır. Birinci derecedeki kahramanlardan olan Gülsüm Hanım, Hediye'ni n yardımı ile kişiliğini sergileme fırsatını yakalar. Aynı zamanda Hediye bir "yönlendirici" şahıs olarak da belirir. Romanın sonunda olayın yönünü gösteren ibârenin bir yöne eğilmesi temin ederken; Gülsüm Hanım ile Abdullah'ın tutumları olayı çözüme ulaştırır.

II. Kısım'da dramatik durum İmam'ın Hediye ile karşılaşması anında oluşur. Hediye'nin babasının ölümü sırasında İmam ile yakınlaşmaları, ana-kızın yalnız kalışları, göçmen âilelerin, yerli âilelerin yanına alınması fırsatının (teklif önce Abdullah ve arkadaşlarından gelmiş, sonra da bu fikre Pembe Hanım ve Gülsüm Hanım katılmışlar ve seçimlerini de Hediye'den yana yapmışlardır) doğuşu dramatik durumu daha da yoğunlaştırır.

İmam için aşk ve güzelliğin objesi olan Hediye'yi farkedişi, İmam'ın dikkatlerinden anlatılır: "Günlerden bir gün Hâlis Efendi tek başına sabah namazı kılarken yine aynı ses türküsüne başlayınca, rükûu, sücûdu birbirine karıştırarak, dar selâm verdi ve Tâhir'in gülümser hayâline huşûnetle karşılarını çatarak câmiden dışarı fırladı. Mumâcirler alaca karanlıkta, ayazın ve geceden kalma rutûbetin örtüsü altında henüz oldukları yerde büzülmüş yatarken bu küstah kadını bulup "utanmaz kahpe, git türkünü dostlarının yanında söyle!" diye haykırmanın tam sırası idi. Hakîkaten de bir mezarlık sükûtu içinde uyuyan bu kâfilenin arasında şarkı söyleyen o tek uyanık kadını bulmak zor olmadı. Fakat Mesihpaşa İmamı, câmiden namazını bozacak kadar telâşlı ve öfkeli çıktığı halde, aynı şiddetle kadının üstüne saldırmadan olduğu yerde kaldı. Zîra bu, hasta kocasına para bulmak için gece misâfirliklerine giden kadın değil köy mualliminin kızı Hediye idi. Hâlis Efendi, şimdiye kadar ya iki kat eğilmiş olarak taşları süpürür, ya bir leğen başında çamaşır yıkar, ya da hasta babasının yatırıp kaldırırken rastladığı bu kızı hemen hiç görmemişti. Şimdi ise kız, ortasından kesilmiş bir gaz tenekesi içinde yakmağa uğraştığı kömürleri yelpâzeliyor ve

henüz iyice yanmamış kömürlerden kıvılcımlar demet demet yükselirken başını geri alarak hem ateşten korunuyor, hem de türküsünü kesmiyordu. Demek ki, ne zamandır câmiin avlusunu tutan ses, hep onun sesi idi. Genç kız o gün ilk defa işittiği :

Yârim gurbet elde, ateşi bende,
Vermişim gönlümü sendedir sende

Diye bağlanan bir Rumeli türküsü söylüyordu." (158-159) İmam tarafından önce ses olarak algılanan Hediye'nin bu türküleri bir duyuştur. Böylece Hediye, savaşın, âilesinin ve kendisinin dramını türküye döker. Daha sonraki günlerde İmam Hâlis Efendi'nin bu ezgileri Hediye'nin sesi ile birlikte düşlemesi bir özlemdir: Objesini Hediye'de yakaladığı, ya da bulduğu sevgi ve güzelliğin özlemi... İmam'ın Hediye'ye âşık olmasında "iki ak güvercin" benzeri ellerinin güzelliği ile birlikte sesinin güzelliği de rol oynamıştır. Ayrıca İmam ile Hediye'nin aynı mekânda bulunuşları da onları birbirlerine yaklaştırmıştır.

Yukarıdaki ifâdenin devamında Sâlih Efendi, genç kızın sesini şu imajlar ile değerlendirir: "İnip çıkmasını, koşup durmasını bilen yanık bir sesi vardı. Kâh tırısa kalkmış nal şakırtısı gibi akıcı kâh âheste, dertli bir dolgunlukla ağırlaşan bu ses, türkünün bağlamalarına gelince toprağa sürtünür gibi alçaktan geçen bir kuş kâfilesinin belirsiz hışırtısıyle eriyerek sönüyor." (159) "Hâlis Efendi şaşırmış, âdetâ merâka düşmüştü. Hem yandan gördüğü bu yüzü tetkik etmek, hem de bu kadar kolay çıkabilen sesin, bir fıskiye gibi zerrelere, parçalara ayrılarak yükseldiğini ve geri dönem her zerrenin sonu, başı belli olmayan halkalar hâlinde birbiri içine geçtiğini dinleyebilmek için câmi kapısını her zamankinden daha yavaş çekti ve kilitledi." (160)

Hâlis Efendi, Hediye'yi ilk defa farkedişinden hemen sonra evine gelince karısını daha çirkin bulmuş ve : "Kıvılcım püskürücü yarı yanmış mangalı yelpâzeleyen incecik bir el, akşama kadar karşısında yelpâze sallamış; tok ve yanık bir ses, akşama kadar türkü söyle (mişdi)" (160) Bu noktadan itibaren İmam'ın değiştiği dikkat çekerken, ondaki değişiklik: "İşte Hâlis Efendi kendisini değiştiren kuvvetten böylece yarı habersiz, bir çoşkunluk, iyimser bir dünyâ görüşü bir yatışmaz gönül fırtınası içinde oradan oraya sürüklendiği bu anlarında en büyük ferahı, en masum teselliyi Dost'a yazdığı mektuplar ondan aldığı cevaplarda buluyordu." (167) sözleri ile yazar anlatıcı tarafından gösterilir.

Hediye'nin fizikî portresi ise İmam'ın dikkatlerinden babası ile mukayeseli olarak verilir: "... Onun bu derecede kızına benzediğini ilk defa farkediyordu. Halîm, duru, tertemiz bakışlarının yeşil dünyâsı, tıpkı Hediye'ninkiler kadar uçsuz, derin ve mânâlı idi. Temiz düz

anlı çerçeveleyen sarı saçları da yine onunkiler gibi gür ve oynaktı yalnız bu solgun ve reşid erkek yüzüne kudret veren sert çene hattı, kızda birdenbire kıvrılarak yumuşuyor ve onu kadınlaştırıyordu." bu noktada okuyucu İmam'ın Hediye'ye olan aşkının derecesini de öğrenir: "Acaba hâlis Efendi, şakaklarını sıktığı bu başı, kızına olan şu âşikâr benze iş yüzünden mi dizine yatırmakta bu derece zevk bulmakta idi?" (189)

Neticede, vak'a zincirini, tematik güç ile ilişkisi sebebiyle bağlanan Hediye, romanın bitiminde "alıcı" pozisyonu ile şahıs tablosundaki yerine oturtulur. O, aynı zamanda da "arzu edilen"dir; ve tematik gücü değiştirmiştir; dolayısiyle o, aşkın simgesidir.

DEKORATİF ŞAHISLAR

Hayvanına eziyet ettiği için, Marangoz Tahir'den hep hakaret gören "sinsi, hilekâr" mahalle sakası; "Bizim İmam Efendi herkesten çok bilir"." (84) diyen ve odunlarını hep câmi avlusunda kıran bu yüzden de Sâlih Efendi'den azar işiten mahalle bekçisi; yaşı sekseni bulduğu hâlde, hâlâ hırsızdan korkan, mahallenin en zengini Sıtkı Efendi; dilekçesini İmam'a imzalatmaya gelen çocuklu kadın; "gerek kalenderliği, gerek lâf altında kalmayışı ve bilhassa nükteli gevezeliği ile nam almış Muhtar (76); her zaman iki dudağının arasında tütün rengi kâğıda geçmiş bir izmarit tut(an) ve sağ elinin iki parmağı da bu tütün ibtilâsının damgasiyle kınalanmış ol(an)" (25) güler yüzlü, tasa edilecek şeylere bile omuz silken kulak asmayan, kesesi şişkin rahatı yerinde kimselerin müşterek tokluk halleri ve dünyâya kendi görüşleri penceresinden bakışlariyle herkese bol bol öğüt veren Kahveci Şâkir Ağa; Tefecilik yapan Turşucu Feyzullah ile, kahveye kumarı getirdiği için mahallenin yaşlıları ile bozuşan kahvecinin oğlu; hep İmam'a ters düşen, onunla çatışan kişilerdir. Feyzullah'ın vak'a içerisinde önemli bir fonksiyonuna da işaret etmek gerekmektedir: O, İmam'a yasak olan bir kapıyı, tiyatro kapısını, İmam ile birlikte açmış, oyuncu kadının Zâid'den uzaklaştırılmasına yardımcı olmuştur.

Sonra, arasıra kahveye gelen: "zevkle konuşabileceği bir mahalle kahvesi ya da bir ilim kürsüsü olsun elveriri ki dinleyicisi olsun" (80) tavrında olan eski bir Darülfünün Profesörü ile oğlu -ki, Prof., bütün ideolojilerin çıkış noktasını: "insanların Sceptifque" oluşuna bağlarken, didaktik, tenkitçi, fakat esnek konuşur. Romandaki pozisyonu mahalle sakinlerinin içerisinde bir ilim adamını temsil etmesidir ki, okuyucu onu konuşmalarından tanımış olur.- ; Evkâf'tan maaş aldığı halde Câmii'e hemen hiç gelmeyen, yalancı şahitlik,

dalavereli muamelecilik ve karışık dolaşık işlerden para kazanan Müezzin Sâlim Efendi'nin tam bir zıddı olan Müezzin Rüştü Efendi, mahallenin tabiî dekorunu tamamlayan alışılmış sâkinleridir. Kendi sınıflarını temsil eden bu tipler, esere gerçekçi bir nitelik kazandırmakla kalmaz; İmam Hâlis Efendi ile olan ilişkileri açısından, onun mizaç ve görevine de daha bir açıklık getirmiş olurlar.

İmam'ın ara sıra bilirkişi olarak gittiği Adliye'deki mübaşir; Hala Sâfiye Hanım'ın karşı komşusunun kapısı önündeki cenâze ve mezat kalabalığı ile Hâla'nın evindeki hacizcilerle birlikte eve dolan mahalleli; Tiyatro binasında, İmam'ın dikkat alanı içerisine giren tiyatro sâkinleri ve Zâid'in sevgilisi oyuncu kadın; Mesihpaşa Câmii'ndeki göçmen kâfilesi ve bu kâfile içerisinde İmam'ın dikkatini çeken dedikodulara sebep olan hayat kadını, romanda "dekoratif şahıslar" olarak yer alırlar.

Ve son söz olarak diyebiliriz ki, Mesihpaşa İmam'ında görünen bütün bu şahıslar, kimlik ve temsil ettikleri sınıf sebiyle eseri, hayat romanı yaparlar.

ROMANLARIN GENEL DEĞERLENDİRİLİŞİ

I- TERTİP BAKIMINDAN

Sâmiha Ayverdi'nin incelediğimiz sekiz romanı tertib bakımından dört ayrı karakter arzetmektedir.

A- Tek Bölümlü Roman

Son Menzil

B- İki Bölümlü Romanlar

1. Ateş Ağacı
2. Mesihpaşa İmamı

C- Üç Bölümlü Romanlar

1. Aşk Budur
2. Batmayan Gün
3. Yaşayan Ölü
4. İnsan ve Şeytan

Ç- Otuz Dokuz Bölümlü Roman

Yolcu Nereye Gidiyorsun

A- Tek bölümlü roman olan Son Menzil'de ara bölümler ya satır aralığı ile ya da tek yıldızla ayrılmıştır. Eserin ana bölümlere ayrılmadan yazılışı ve ara bölüm sayısının azlığı vak'anın kesintisiz akışına uygun görünmektedir.

B- İki bölümlü romanlar grubunda bölümler mantıkî bir nizam arzeder. Bu romanlardan -basılış tarihine göre ilk olan- Ateş Ağacı, kendi içinde müstakil iki kitaptan oluşmuştur: Bunlar *Ateş Ağacı* ve *Zeyl*'dir.

Bu iki kitap olay örgüsü bakımından birbiriyle bağlantılıdır. Ateş ağacı eserin maddesi, Zeyl ise onun manası durumundadır. Yazar'ın romana yüklediği misyon Zeyl'de verilir.

Bu durum romanın yalnızca tertibiyle değil anlatım problemiyle de ilgili görünmektedir. Romanı meydana getiren kategoriler düzenli bir biçimde birbirine bağlanırlar. Böylece vak'anın akışı ya da sürekliliği sekteye uğramaz. Mektupla hâtıra defteri arasında bir tür diyebileceğimiz Zeyl ile anlatıcı ve bakış açısının değiştiği görülür. Bu bölüm, kahramanın, Fransız gazetecisinin, kimliğine açıklık getirmekle kalmaz, aynı

zamanda romanın genel tertibinin bir parçası yani II. Bölüm olarak da dikkat çeker. Ara bölüm sayısının ana bölümlere dağılışı da mantûkidir. Çünkü Zeyl, I. Bölüm olan Ateş Ağacı'na kıyasla daha dar kapsamlıdır.

Şahıslar arası ilişkilerin madden kopuşu ve aradan zamanın geçmesi bölüm değişikliğine sebep olmuştur.

İki bölümlü romanlardan bir diğeri de Mesih Paşa İmamı'dır. Bölümler, *BİRİNCİ KISIM* , *İKİNCİ KISIM* ifâde gruplarıyla bölünmekte; ara bölümler ise ya satır aralığı ile ya da yıldızla işaretlenmektedir.

Hadiselerin akışının gerektirdiği bölümleme, mantukî sürekliliği de beraberinde getirir. Bölüm değişmesi tematik gücün hayatında bir dönemece işaret etmektedir. Bölümlemede mekân değişmesi söz konusu değildir. Yalnızca mekânın şartları, olayların akışı değişir. Ayrıca olaylar zincirinde meydana gelen dönüm noktası bölüm değişikliğine sebep olur. Balkan Harbi'nin başlaması üzerine Mesihpaşa Câmii avlusuna göçmen âilelerin yerleştirilmesi böyle bir dönüm noktasıdır.

Eserin bölüm ve ara bölüm sayısı ile muhtevası arasında uygunluk vardır. Çünkü eserin olay örgüsü Balkan Harbi'nden önce ve Balkan Harbi'nin içinde olmak üzere şekillenir.

C- Üç bölüm Yazar'ın tercih ettiği bir roman kompozisyonudur. Çünkü dört roman bu tertiple yazılmıştır. Bunlardan Aşk Budur ve Batmayan Gün'de bölümlemeler *BİRİNCİ KISIM* , *İKİNCİ KISIM* ve *ÜÇÜNCÜ KISIM* ifâde gruplarıyla bölünmüştür. Bölümlere ayrılış çok nettir. Her bölüm, itibarî âlem yaratma tarzlarındaki kavramlara karşılıktır. Kendi aralarında bir bütünlük arzeden bölümler birleşerek romanı biçimlendirirler. Böylece vak'anın akışı ya da sürekliliği kesintiye uğramamış olur.

Her iki romanın da mekân kategorilerinde coğrafî anlamda bir genişleme ve ikileşme dikkat çeker. Bu mekân çeşitlenmesi ve değişmesi olayların gelişmesine ve konunun boyut kazanıp yayılmasına sebep olurken, roman için de bir atmosfer yaratılır.

Aşk Budur'da: *Hayre, Çöl, Gaze, Dimyat, Mısır* ; Batmayan Gün'de de İstanbul (Boğaziçi'nde İrfan Paşa Köşkü), Almanya (Berlin'de bir pansiyon) bu açıdan mütâlaa edilebilir. Öte yandan mekân değişikliği, olaylar zincirinde oluşan dönüm noktası ve yolculuklar da bölüm değişmesine sebep teşkil eder.

Çekirdek değerindeki ara bölümler üç yıldız işareti ile gösterilmiştir. Ara bölüm sayısı

muhtevaya uygun düşer.

Üç bölümlü romanlardan Yaşayan Ölü ile İnsan ve Şeytan'ı tertipte ifade farkı sebebiyle, ayrı ayrı değirlendireceğiz:

Yaşayan Ölü, birbirini takip eden ve ilki *Leyla'dan Seniye'ye* yazılmış olan dokuz *mektup*, bir *Hâmiş* , bir de *Ek* bölümden meydana gelmiştir. Bu tabiî bölümleme ile eser üç ana bölüme ayrılır. İki arkadaşın birbirlerine yazdıkları mektupları ihtiva eden I. Bölüm, bu mektuplar vasıtası ile dokuz ara bölümden oluşur. Eserde *Hâmiş*, *"Zeyl"* anlamında kullanılmıştır; romanın II. ana bölümüne karşılıktır; olay örgüsünün de odak noktasıdır. *Ek* II. ana bölümü ifade eder. Her üç bölüm de kendi arasında bağımsız bir yapıya sahiptir. Aşk Budur ve Batmayan Gün'de olduğu gibi Mektuplar, Hâmiş ve Ek sırasıyla serim, (giriş) *düğüm* (gelişme) ve *çözüm* (sonuç) kavramlarına karşılıktır.

Romanın tertibinde disiplin ve şuurdan söz edilebilir. Bölümlere göre vak'a akışı kahramanların ruh hallerine ve onların problemlerinin çözümüne uygun düşen epigramların romana yerleştirilmiş olması tertip problemi ile ilgilidir. Ayrıca bunlar anlatım problemini de ilgilendirmektedirler.

Olay örgüsüne şahısların fiilen katılmaları, mekân değişikliği, kahramanın hayatında bir dönemece işaret eden vak'a parçaları, bölüm değişmesine sebep olur. Ekmel Haydar'ın Çelebi âilesine misafir gelişi, Leylâ'nın Konya'ya tayini, Seniye'nin ölümü, Leyla'nın İstanbul'a gidişi ilgili açılardan değerlendirilebilir.

İnsan ve Şeytan romanının bölümlerinden ilk ikisi romen rakamı ile I ve II olarak işaretlenmiştir. Üçüncü bölüm *Ferhad'dan Şakire'ye* başlıklı bir mektuptur. Bu roman bitiş bölümü bakımından Ateş Ağacı'nı düşündürür.

Romanda kimi zaman üç yıldızla, kimi zaman da satır aralığı ile ayrılan 61 ara bölüm vardır. Ara bölüm sayısının çokluğu esere biraz dağınık bir hava vermektedir. Bu dağınıklık, merkezdeki kahramanın hayatındaki değişikliklere ve mizacını yenileme mücadelesine uygundur.

Ç- *Yolcu Nereye Gidiyorsun* romanı, numaralanarak ayrılmış 39 ana bölüm ile 69 ara bölümden oluşmuştur. Bölüm numaralarının bulunduğu yerde sahife numarası yoktur. Ara bölümler, üç yıldızla, tek yıldızla ve satır aralığı ile ayrılmışlardır. Bu eserde satır aralığı ile ayrılan ara bölüm sayısı daha çok olduğu için, bir tek yıldızla ayrılan ara bölümlerin olay örgüsü açısında değerini, *Romanın Tertibi* kategorisinde açıkladık.

Bölüm ve ara bölüm sayısının çokluğu, romanda metin halkasının yoğunluğuna işaret

etmektedir. Ayrıca bu çokluk tematik gücün (Adli) hemen hemen bütün bir hayatının anlatılması ile de ilgili görünmektedir. Adli'nin hayatı çocukluktan, hayatının istikrar bulduğu noktaya kadar anlatılmıştır. Bu zaman dilimi de, kahramanın hayat çizgisinin dörtte üçünü ihtiva etmektedir. Böylece tertiple ilgili sayısal çokluk eserin muhtevasıyla uygunluk arzeder; anlatılan zaman dilimi ile denkleşir.

Sâmiha Ayverdi, roman anlayışı itibariyle: "Hislere de fikirlere de bir şekil vermek icâb edince elbette onları vak'anın içine yerleştirmekten tabiî ne olur? Bir muharririn duygularını vak'alar içine koyması bağlaması"[1] görüşüne sahiptir. Yanı O'na göre roman, bir bakıma *his ve fikirlere vak'a giysisini giydirmektir*. Hal böyle olunca da denilebilir ki, Sâmiha Ayverdi, roman türünden, yüklendiği misyonu ifade etmek için faydalanmıştır. Böylece de O, sadece kendine düşeni yapmakla mükellef bir vâzife sevdâlısı(dır)"[2] Romanlarının muhteva örgüsünü madde-mana ikilemi üzerine kuran Yazar, teknik bakımından da hem romansın hem de çağdaş roman anlayışının imkânlarından yararlanmıştır.

Yazar'ın olay, eşya ve tabiatı kavrama, anlama mekanizması, mânevî âlemi (Au delâ) ifade edecek tarzda kullanmaya elverişlidir. Özellikle mânevî alemin en yoğun bir biçimde ifade edildiği romanları arasında ise Aşk Budur, Batmayan Gün ve Yolcu Nereye Gidiyorsun'un isimleri verilebilir. Bu üç romanında Ateş Ağacı da dahil, dıştan içe, içten dışa giden bir yapı özelliği vardır. Bu durum *müşahhastan mücerrete, mücerretten müşahhasa* şeklinde ifade edilebilir. Böylece hemen bütün romanlarında mistik bir yolculuğa çıkan Sâmiha Ayverdi'nin eserlerinde temel noktalar; kültür tarihine, önemli kaynaklara, dinî ve tasavvufî psikolojik, sosyolojik, tarihî ve estetik araştırmalara dayanmaktadır. Tamamen tasavvufî ve İslâmî bir roman olan Aşk Budur'un yanında Batmayan Gün, tasavvufa yönelik düşünce ve tespitlerle dikkat çeker. Mesih Paşa İmamı'nda ise İmam Sâlih Efendi'nin iç muhasebeleri bize İslâm'ın prensiplerini verir.

Öte yandan sekiz romanda da ana temanın aşk olduğunu düşünürsek -ki konular da bu tema etrafında şekillenmiştir- eserlerin tasavvufî yönü aydınlanmış olur. Çünkü tasavvufta İnsan-ı Kâmil noktasına ulaşmak için son menzil *aşktır*. Bu aşk beşerî noktada takılıp kalabileceği gibi, İlahî mahiyete de ulaşabilir. Romanların incelenmesinde aşkın mahiyeti üzerinde durduğumuzu sanıyoruz. Nitekim Yazar, romanlarını kaleme alırken müşahhastan

---

1 HB. s.17-18.

2 age. s.17-18.

mücerrete doğru gitmeyi esas prensip kabul edip, aşkın tasavvuftaki yerini göstermeye çalışmıştır.

Romanların muhteva özelliğine böylece işaret ettikten sonra, tertip konusunda netice olarak şunları söyleyebiliriz:

Sâmiha Ayverdi, romanlarında, muhteva ve genel tertip arasında bir uyum kurma endişesi ile hareket eder. Nitekim romanların -Yolcu Nereye Gidiyorsun'un dışında- bir ile üç arasında değişen bölüm sayısına sahip olması Yazar'ın eseri üzerinde hakimiyet kurmasına yardımcı olur. Bölümlerin azlığı ve niteliği Yazar'ın mevzii çalışmasını sağlar.

Romanların genel tertibi, ilk romandan son romana kadar bir istikrar manzarası gösterir. Özellikle de Mesih Paşa İmamı'nda tertip alabildiğine netleşmiştir. Sekiz romanda da şekil-muhteva bütünleşmesinin varlığı söz konusudur.

II- ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI

Sâmiha Ayverdi'nin sekiz romanından Aşk Budur, Batmayan Gün, Son Menzil ile Mesihpaşa İmamı geleneksel bir bakış açısı ile yazılmıştır. Yazar'ın tasavvufî düşünceleri ihtiva eden manaya yönelik zihin yapısını göz önüne alacak olursak, bu bakış açısı ile, eserlere yüklenen misyon arasında bir uygunluk olduğu dikkat çeker. Böylece yazar anlatıcı ile roman arasında bir paralellik sağlanır. Çünkü, eserlere genelde anlatıcının kişiliği hâkimdir; Bu kişilik de Sâmiha Ayverdi'nin kişiliği ile çakışmaktadır.

Aşk Budur romanını diğerlerinden ayrı olarak değerlendirmemiz gerekmektedir. Çünkü eserde anlatılanların zamanı yaklaşık iki bin yıl öncesine aittir. Bunun için de biz bu roman için hâkim bakış açısından çok ilahî bakış açısı ifadesini kullanmayı uygun buluyoruz. Söz konusu anlatıcı her şeyi bilen, gören, kişilerin zihinlerinden geçenleri sezen yönleri ile insanî karakterden öte, ilâhî karakterlidir. Bu da anlatılan vak'anın bir kıssa niteliğinde oluşu ile ilgilidir. Eserin terkibinde yer alan bu anlatıcı mutlak bir güce sahiptir. Seçilen bakış açısı romanın tema ve konusuna uygunluk göstermektedir. Ancak aşkın hallerini aşama aşama anlatabilmek, kişiden kişiye gösterdiği değişiklikleri sergileyebilmek bu bakış açısı ile mümkündür. Öte yandan seçilen konu, Yusuf-Zeleyha hikâyesinin Sâmiha Ayverdice yorumu gibi görünmektedir. Egzotik bir zaman ve mekândan kaynaklanan konu orjini Yusuf kıssası olduğundan, ilahî bakış açısına uygun düşer.

Bu anlatma tarzı ile dünün masalımsı aşkı, yalnızca tür ve üslup değişikliği yapılarak bugüne taşınmıştır. Romanda bugünün şartları değil dünün şartları söz konusudur. İki bin yıllık zaman aralığı kıssalarda anlatılan benzeri hadiseye yeni bir bakış açısı getirmemiştir.

İkinci grupta yer alan Ateş Ağacı, Yaşayan Ölü, İnsan ve Şeytan, Yolcu Nereye Gidiyorsun romanları ise, *kahraman anlatıcı*'nın bakış açısından kaleme alınmışlardır. Bunlardan yalnızca Yolcu Nereye Gidiyorsun'un dışındakilerde *hatıra defteri* yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemle de eserlere *otobiyografik roman* özelliği verilmiştir.

Her iki grupta da yer alan romanlarda genel olarak anlatma şekillerinden sözcü, mektup, rüya, montaj, güzel san'atların verileri, bilinç akımı, iç monolog, aracı yolu ile anlatıcı teknikleri kullanılmıştır. Bunların, eserlerdeki kullanış tarzları ve fonksiyonlarını inceleyelim: (bkz. Tablo)

Romanlarda Sâmiha Ayverdi adına konuşan, tavır alan kişiler vardır. *Yazar'ın sözcüleri* adını verebileceğimiz bu kişiler bir tarikattaki meratib-i silsileyi sembolize edecek şekilde

sözcülük görevini yerine getirirler. Belirli bir misyonla eserin terkibinde yer alan sözcüler, Aşk Budur'da Yusuf; Yolcu Nedeye Gidiyorsun'da, Cem Bey, İrfan Paşa; Yaşayan Ölü'de Gerçek Çelebi; Son Menzil'de Okçu, Mesihpaşa İmamı'nda *Dost* mürşit pozisyonunda görünürler. Yine adı geçen eserlerin, Ömer'i, Meryem'i, Sude'si, Hamza'sı, Aliye'si, Ayşe'si, Leylâ'sı, Marangoz Tahir'i de irşâd edilen derviş durumundadırlar. Bunların romana konu olan yaşadıkları hadiseler ise, kendilerini *aşk noktasına* ya da *İnsan-i Kâmil* mertebesine ulaştıracak azık niteliğindedir. Bu yüzden Yazar, sözcülerini seçerken bir hayli özenir. Çünkü onlar hem eserin terkibinde önemli bir rolü oynayacaklar hem de okuyucuyu etkileyeceklerdi. Neticede bu etki vasıtası ile de roman, okuyucunun kafasında yalnızca bildirisi ile bir iz bırakacaktır. Ayverdi bu iki görevi birden yüklenecek olan sözcüleri seçerken onlara, diğer kahramanlardan farklı ve ayrıcalıklı bir karakter çizecektir. Aynı zamanda anlatıcılık görevini de yüklenip, eserdeki bakış açısının zaman zaman değişmesine sebep olan bu sözcülerin özelliklerini belirtelim.

Yine biz Aşk Budur romanını daha önce gösterdiğimiz sebeplerden dolayı diğerlerinden ayrı olarak değerlendireceğiz: Yazar bu romanda *sözcü* olarak Yusuf'u, Meryem'i ve Ömer'i kullanmaktadır. Yusuf, kavminin sevilen, sayılan, büyüğün küçüğün, kadının erkeğin hayran olduğu mizacı, güzelliği, dinî ve mistik konulara vukufiyeti, isabet gösteren rüya yorumları, hoş sohbetleri ve diğer kahramanlar ile ilişkileri açısından ; Meryem, beşerî nimetlere müstağni görünüşü, erkekleri cezbeden fiziği, bir aşk fırtınası bekleyen gönlü ile; Ömer, Yusuf'un irşat ettiği bir derviş kimliği ile sözcü olmaya uygun kişilerdir. Böylece bu sözcüler kendilerine yüklenen görevi Yazar'la birlikte yerine getirirler. Bir dizi kavram hakkında yapılan açıklamalar ve yorumlar, romanı dinî ve batinî bir kaynak kitap havasına büründürür. Bu sebeple de her üç sözcünün de bakış açıları arasında bir uyumun gerçekleştiği tespit edilebilir.

Yazar'ın sözcüleri hem Doğu'yu hem de Batı'yı tanırlar. Hem maddeyi, hem de manayı bilirler. Bilge ve gönül ehli, zeki sempatik kişilikleriyle dikkat çeken sözcüler, yüklendikleri misyon dolayısıyla felsefî ve hatibane çıkışlar yaparlar. Bu tavırlarıyla da romanın edebî açıdan uzaklaşıp kaynak eser pozisyonuna kaymasına sebep olurlar.

Aşk Budur ile Batmayan Gün romanları mensup oldukları edebî tür yanında ayrıca Tasavvufî bilgiler için birer mehaz durumundadırlar. Yusuf ve esir Ömer, Tanrı adına konuşur ve yargılarlar. Cem Bey, İrfan Paşa (Defterlerinde) felsefî ve hatibane çıkışlar yaparlar. Yönlendirici ve telkinci davranan sözcüler, bu yönleri ile, maddenin tatmin

edemediği, bu sebeplede boşlukta kalmaları muhtemel olan çocuk, genç kız ve delikanlılar üzerinde etki ederek, onları mana çizgisine çekmeye çalışırlar. Ancak sözcüler bu görevi yalnızca sözleri ile değil, san'at etkinlikleri aracılığı ile de yerine getirirler. Böylece de romanın malzemesinden bir kısmı meydana çıkmış olur. Batmayan Gün'deki İrfan Paşa'nın defter, tablo, fotoğraf, nota ve genel olarak kütüphanesinin muhtevası, Yaşayan Ölü'nün Gerçek Çelebi ve torunu Ayşe'nin tehzipleri, Mesihpaşa İmamı'nda *selsebil* üzerine yazılı olanlar, Okçu'nun evindeki malzeme, yine, Yolcu Nereye Gidiyorsun'daki büyükannenin odasında yer alan eşya bu kabilden şeylerdir.

Sâmiha Ayverdi bakış açısını çeşitlendirerek farklı mizaçta anlatıcılar yaratır. Bu konu ile ilgili olarak mektuplar önemli birçok fonksiyonu yerine getirirler: Meselâ Yaşayan Ölü romanının I.Kısmı'nda mektuplar vasıtasıyla iki ayrı anlatıcı söz konusudur. Bunlara peryodik olarak yer verilmiştir. Bunlar iki ayrı 1. şahıs olmak üzere farklı bakış açıları getirmişlerdir. Böylece de otobiyografik tarz etrafında yazılmış bir romanın dar olan bakış açısı genişletilmiştir. Ne var ki II. Kısım'da yalnızca bir kişinin bakış açısı hakimiyet kurmuş görünmektedir. Öte yandan bu şahıs kişilik değişmesine uğradığı için, eserin bakış açısı da bir boyut kazanmıştır.

Mektup sayısının yoğunluğuna göre sıralayacağımız Yaşayan Ölü, Yolcu Nereye Gidiyorsun, Ateş Ağacı ve Mesihpaşa İmamı'nda mektupların görevlerini belirtelim.

1. Kahramanlar arası iletişim ve bildirişme fonksiyonunu yerine getirme ;
2. Bazı kavramları yorumlama;
3. Vak'a içindeki ilişkilerin, yakınlıkların mahiyetini açıklama;
4. Kahramanların mizacını gösterme;
5. Kahramanların kültür düzeyi, bilgi ve becerisini aksettirme;
6. Vak'ayı bağlama;
7. Eserde romans havası estirme;
8. Kahramanların mizaçlarını yapan kaynakları öğrenme;
9. Kişilik değişmelerini gösterme;
10. Metin halkalarını anlatma;
11. Anlatıcı ve bakış açısının değişimini sağlama.

Mektuplar bakış açısını çeşitlendirip, genişletirken, farklı mizaçta anlatıcıları da gündeme getirir. Bu mektuplarda Yazar, yarattığı anlatıcıların dikkatine, bilgisine, sevgi ve mizacına teslim olur. Olay, kişi, zaman, mekân takdimleri mektupları yazanların bakış

açısından yapılır. Bu durumda okuyucu romanın dünyasını içten ve dıştan olmak üzere iki yönlü tanıma fırsatına sahip olur. Hâl böyle olunca da kahramanların bakış açıları okuyucu üzerinde inandırıcı bir intiba bırakır.

Aşk Budur, Son Menzil ve Mesihpaşa İmamı'nda yer verilen *rüya* yöntemi, bu romanlarda çekirdek vak'alarının oluşmasını sağlar; genel tertibi yönlendirir ve olacakları sezdirir şekilde kullanılmıştır.

Sâmiha Ayverdi'nin romanlarında çokça kullandığı tekniklerden biri de *montaj*' dır. O, san'at ve düşünce tarihinden seçtiği çağrışım dünyası zengin isimler ve onların düşünceleri vasıtasıyla esere fizikî ve lirik bir boyut kazandırarak, romanın dünyasını ve hacmini genişletir. Montajlar genel de romanların ortak yönü olan İnsan-ı Kâmil'e ulaşma gayesine, yani romanların bildirisine hizmet ederler. Bu bildiri de aşk ve insan problemi etrafında dikkatlere sunulur.

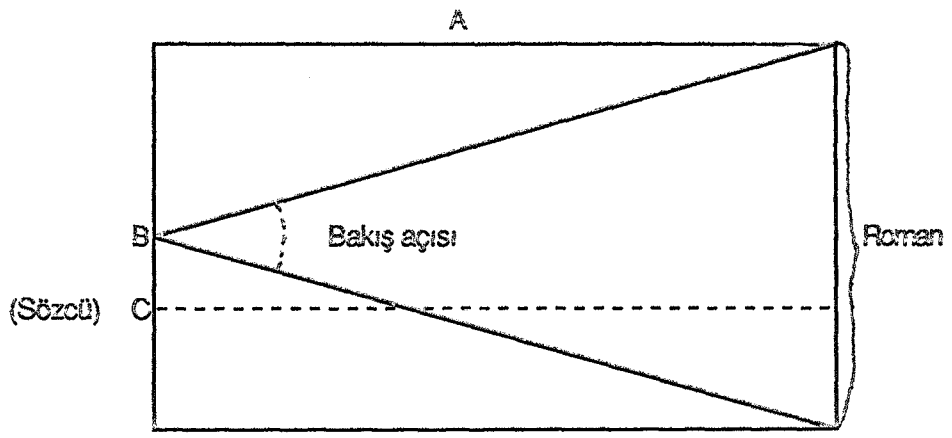
Öte yandan mesajın birbirinden farklı anlatma vasıtalarıyla takdim edildiği görülür. Batmayan Gün'ün tematik gücü Aliye'nin iç dünyayı arayışında aşktan önce ilk uyarıcılar, güzel san'atların verileri olmuştur. Bunlar İrfan Paşa'ya ait özlü sözleri ve hatıraları ihtiva eden defterler, tablolar, notalar ve bir fotoğraftır. Bu malzemeye, mesajı anlatma, olayları sezdirme fonksiyonları yüklenmiştir. Bu durumu biz ilgili roman için bir yapı denemesi olarak düşünüyoruz.

İç çözümleme,bilinç akımı, monolog yöntemi ile de okuyucu, kahramanı daha yakından tanıma fırsatına kavuşur.

Sâmiha Ayverdi'nin romanlarında bakış açısı ve anlatıcılık fonksiyonu, bir olayı tertip ederek anlatmak değil, hadesilerin ötesinde, arkasında var olan gizlikleri sezip izah etmeye dayanır. Romanlarında hem tahlil hem de terkip vardır. Meselâ, Ateş Ağacı, I. Kısım'da basit bir gönül macerası gibi görünür. Ama Zeyl'in devreye girmesi, esere birdenbire felsefî ve dinî bir boyut kazandırır; onu basitlikten kurtarıp manadan soyutlanmış olan maddeyi yeniden mana ile birleştirir.

Neticede şunu söyleyebiliriz ki, san'atkârı, bir vazifeli olarak gören Sâmiha Ayverdi, anlatma ve bakış açısı kategorisini de romanlarında verdiği mesaja ve işlediği konulara göre oluşturmuştur. Özellikle'de, kullandığı yöntemler vasıtası ile 3. şahıs anlatıcının eser üzerindeki hakimiyetini sınırlandırarak, bu hakimiyetin mücadeleci bir tavra dönüşmesini engellenmiştir.

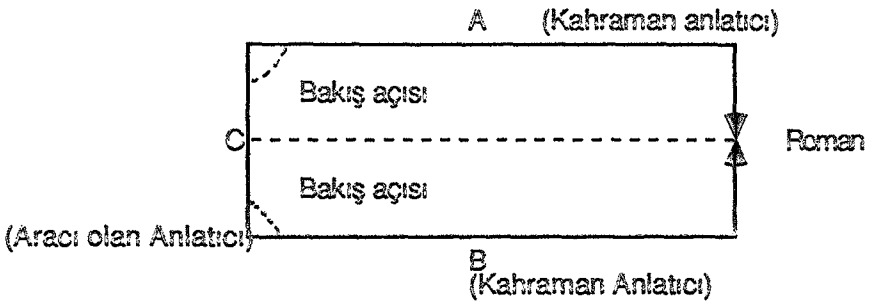
Anlatıcı ve Bakış Açısını Gösteren Şemalar



Şema I

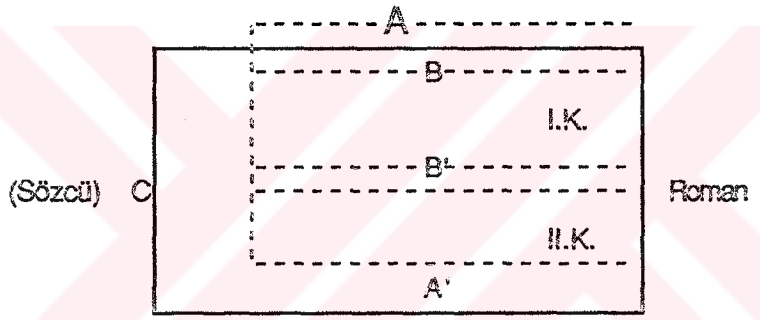
A ile ifade ettiğimiz *hâkim bakış açısı* romana hakim durumundadır; bütün romanı ihâ'ya eder. Tematik gücün bakış açısı olan B, A'ya kıyasla daha dar plandadır; ama roman üzerinde aktif bir rol oynar. C, romanın bildirisini sunan kişiliği ile A'nın destekleyicisi konumundadır. Ayrıca bu tür bakış açısına sahip olan romanlarda kahramanların bakış açısına da yer verildiği için *çoğul bakış açısının* varlığından söz edilebilir. Belirtmemiz gereken bir başka nokta da Yazar adına konuşan C'nin bütün romanlarda var olmasıdır. Bu sebeple de C, A gibi, fakat arka planda romana hakim bir konumdadır. Ayrıca Sâmiha Ayverdi'nin, ancak iki romanında kullandığı *aracı yolu ile anlatma* yönteminde ise, *aracının* vak'anın akışı içindeki pozisyonu *habercilik*tir.

Ateş Ağacı 'nda Mm.Jülyette Morain 'i götüren otomobil sürücüsü ve Mm.'ın amcası ile Vali'nin odacısı adı geçen anlatıcılık fonksiyonunu yüklenmişlerdir. Sonra, Mesihpaşa İmamı'nda, radyodan Balkan Savaşı'nın başladığını haber veren *sunucu* ile kahveci Şâkir Ağa bu rolle romanın anlatıcı kategorisinde görünürler.



Şema II

A ve B bakış açısına sahip oldukları halde C'nin böyle bir özelliği yoktur; yalnızca bağlama görevini yerine getirir. (Şema II)



Şema III

İki tane 1. şahıs anlatıcının olduğu roman şemasında (Şema III) A'ya ait bakış açısı daha geniştir. B'nin bakış açısı A'nın içinde yer alir. Ve yalnızca romanın I. Kısmı'nda vardır. Bu şema Yaşayan Ölü'nün anlatıcı ve bakış açısını ifade eder.

Bakış Açısı ve Anlatıcı Yönünden Romanların Genel Değerlendirmesini Gösteren Tablo

Bakış Açısı Anlatıcı	Romanın Adı	Anlatma Şekli (Söylemler)	Yöntemin Fonksiyonu
Hâkim Bakış Açısı	1- AŞK BUDUR	Sözcü / Rüya	Bakış açısını değiştirme / olayları sezdirme
	2- BATMAYAN GÜN	Mektup / Montaj Sözcü / Güzel Sanatlar	Yapı denemesi / Bildiriyi sunma / İlişkileri tanıtma
	3- SON MENZİL	Sözcü / Rüya / Bilinç Akımı	Bakış açısını değiştirme / Olayları Sezdirme
	4- MESİHPAŞA İMAMI	Sözcü / Mektup / Montaj / Bilinç-Akımı / Rüya	Bakış Açısı Değiştirme/Bildiriyi Sunma
Kahraman Anlatıcı	1- ATEŞ AĞACI	Hatıra Defteri / Mektup /Aracı Yolu İle Anlatıcı / İç Monolog	Romana Otobiyografik Karakter Kazandırma / Bakış Açısı Değiştirme
	2- YAŞAYAN ÖLÜ	Hatıra Defteri / Mektup /Aracı Yolu İle Antalatıcı / İç Monolog	Romana Otobiyografik Karakter Kazandırma / Gösterme / Bakış Açısı Değiştirme / Kahramanları Tanıtma
	3- İNSAN VE ŞEYTAN	Hatıra Defteri / Montaj / Sözcü	Romana Otobiyografik Karakter Kazandırma / Bakış Açısı Değiştirme / Bildiri Sunma
	4- YOLCU NEREYE GİDİYORSUN	Sözcü / Mektup / Montaj / Hikâye içinde Hikâye Anlatma	Bakış Açısı Değiştirme /Bildiriyi Sunma / Kahramanları Tanıma

III- ZAMAN

Eserin sosyal yapısını şekillendiren vak'a zamanı eserin teknik cephesine yöneliktir. Ne varki san'atkârın yaşadığı zamanla eseri arasında bir irtibat olduğu da bir gerçektir. Nitekim Sâmiha Ayverdi bu konuyu şöyle pekiştirir:

"San'atkâr ile yaşadığı zaman arasında dostluk ve akrâbalık vardır. Onun için de düşünen, duyan, hayâl eden ve kararlayıp onu şekil ve kalıba bağlayan dimağ, elbetteki idrâkinin ve rûhunun beslediği devrin izlerini, o iz ve berekteleri tefsîr edenden daha üstün beyan kudretine sâhîptir." [3]

Ayrıca bu tespitte Sâmiha Ayverdi, san'atkârla onun eserini tahlil eden araştırmacının birbirine göre değerlendirilişine işaret etmiştir. Şu ifadeler, san'atkârla tahlilcinin birbirlerine göre konumlarını daha aydınlık kılmaktadır:

"... sanatkâr, yaşadığı devrin ve ortaya koyduğu eserin tahlil, tertip ve tefsîrinin yapılıp yapılmamış, yazılıp yazılmamış bulunması umurunda olmayacak kıratta büyük insandı.

O sadece kendini yapmakla mükellef bir vazîfe sevdalısı idi. İsterse arkadan gelecek olanlar bu eserleri didiklesin, bir laboratuvar malzemesi gibi her zerresi üstüne başlarını eğip faydalansınlardı.

San'atkâr, toprağı belleyip süren çiftçi, münâkaşa ve tahlîlini yapan ise, onun ardı sıra giden ve toprak altından çıkardığı nesneleri toplayıp beslenen leylek gibidir. Onun için de, san'atkârın, hayâl ve dehâ sabanı ile sürüp ektiği topraktan çıkan nafakayı, arkasını takip eden tahlilcileri terkederek yürüyüp gitmesi olağandı." [4]

Bu durumda bize düşen vazife yalnızca, eserlerin zamanını bir genel içinde tasnif etmektir. Romanlarda tespit edilebilen reel zamanın dışında, Yazar'ın zamana yüklediği fonksiyon, O'nun manaya yönelik dünya görüşüne ve yine bu görüşe bağlı olarak, olaylara tasavvufî açıdan bakış tarzı ile ilgili görünmektedir. Olayların anlatımında normal olarak *geriye dönüşler* , *hâtırlamalar* , *özetleme* ve *atlamalar*la kronolojik sıra bozulur.

Bu da anlatma problemi ile ilgilidir. Zaman unsurunun, geçmiş-hal-gelecek şeklinde iç içe kullanılması, Ayverdi'nin romanlarının çağdaş roman sanatına uygun düştüğünü göstermektedir.

---

3 age. s.18.

4. age. s. 17.

Sâmiha Ayverdi'nin sekiz romanını tasnif ettiğimizde, O'nun eserlerini beş önemli zaman kaidesine oturttuğunu görürüz. Ne var ki beşinci sırada isimlerine yer vereceğimiz romanlara daha önceki bölümlerde de işaret etmiş olacağız. Çünkü, bu zaman romanlarının iç yapısı ile ilgilidir.

I- Hayre Hükümdarı II. Merzer Zamanı ya da Mısır'da Fravunlar Dönemi

Bu döneme ait tek roman Aşk Budur. Eser II. Menzer zamanının karakteristik özelliklerine işaret eden cümlelerle başlar. Ve bu özellikler hemen hemen romanın ön planını işgal eden vak'anının yanı başında yer alır.

Ehramlar'da esirlerin çalıştırılması, Yusuf'un II.Menzer ile konuşması, okuyucuya Fravunlar dönemini yani putperestlikle Allah inancının çatıştığı dönemi hatırlatır. Zaten romanın tematik gücü Hamza'nın Mısır'a Fravun'u tedavi için gidişi de bu tarihî ve dinî zamanı belgeler. Eserde dramatik bir tablo oluşturan Ehramlar'da çalıştırılan esirlerin içler acısı hâli, bunlardan biri olan Ömer'in Menfes Mâbedindeki tiradı; Yusuf'un fiillerinin sergileyen konuşmalar ve kendisinin her halükârda Allah düşüncesine yönelik olarak irşâdları dönemle ilgili ipuçlarıdır. Romanın bu kâbil durumlara yer verilmesi *II. Menzer* ifâdesinin kullanılması vak'a zamının belirlenmesini sağlar.

Tarihî bir zamanla dinî bir zamanın bu eserde çakıştığı gözlemlenir. Zaten Yazar'ın asıl gayesi, üçlü bir aşk ilişkisini anlatmak değildir. O bu ilişkiyi eserde bir fon olarak kullanır. Asıl gaye, eserde İslamiyet'in doğuşunu tasavvufî düşüncelerle bildirmektedir. Aşk Budur da zaman unsuru *Putperestlik-Allah inançlarının beşerî aşk-tasavvufî aşk* arasındaki fark ve çatışmanın daha belirgin hale getirilmesine yardımcı olur.

II. Tanzimat ve I. Meşrutiyet Dönemleri

Bu dönemlere ait tek roman Son Menzil'dir. Eserde yardımcı şahıslardan Şöhret Dadı'nın kimliğine açıklık getiren: "Kafkasya'dan küçük ve çok güzel bir kız olarak geldiği zaman evvela Sadrazam Râşit Paşalara satılmış. (4) ifadesi anlatılanların başlangıcını oluşturmaktadır. Aziz ile Melek'in Güzel san'atlar Akademisi'nde Ressam Hâşim'in öğrencileri olamaları, Seniha'nın tiyatro oyunculuğu ve dadısının bir Müslüman Türk kadının sahneye çıkışını yadırgaması, döneme ait ipuçlarıdır.

Romandaki Aktör Siret tipi vak'anın cereyan ettiği dönemin karakteristik özelliklerinden birini yansıtmaktadır. Tanzimat'ı eserlerinde bir dönüm noktası olarak ele

alan Yazar, Tanzimat'la birlikte dinî ve millî bağların zayıfladığı ve bilinçsizce bir Avrupa taklitçiliğinin başladığı kanaatindedir. Siret'teki alafrangalık özentisi, mizacındaki yüzeysellik ile bu nokta belgelenmek istenmiştir.

Ne var ki roman işaret edilen zaman diliminin şartları ile çok az bağlantılıdır. Çünkü eser, tamamen psikolojik bir karakter arzetmekte, bir san'atçının psikolojisine yönelik vak'aları anlatmaktadır.

Ayrıca zamanla ilgili ipuçlarının birkaç dönemi birden ihtiva ettiği söylenebilir.

III- II. Meşrutiyet Dönemi

Bu zaman diliminde yer alan romanlar: *Yolcu Nereye Gidiyorsun* ve *Mesihpaşa İmamı*'dır. Her iki eserde de dönemin karakteristik nitelikleri farklı açı ve seviyelerde ele alınır.

Yolcu Nereye Gidiyorsun'da Dayı Nazmi Bey ile kızı Fahrünisa ve Amca Ziver Paşa vasıtası ile II. Meşrutiyet'in hazırlanışı, ilânı, taraf toplaması ve çözülüşü anlatılır; sosyal hayattaki etkileri gösterilir. Edebî sohbetlerin yapıldığı selamlık odalarında özellikle Servet-i Fünuncular'ın konuşulduğuna işaret edelirken; Meşrutiyet'in ilânı ile selamlık toplantılarının sona erdiğine dikkatler çekilir.

Romanlarda Doğu ve Batı medeniyetlerinin hangi esaslara dayandıkları tespit edilmiştir. Kahramanların Batılılaşma'yı benimseme ölçüleri hareketlerinde, diyaloglarında, birbiriyle ilişkilerinde önemli rol oynar. Hatta eserlerde çatışma unsurunu yaratır; vak'anın kurulmasına yol açar. Yolcu Nereye Gidiyorsun'daki *madalyon olayı*, *büyükananenin odasının ecnebilere tanıtılması* ile Mesihpaşa İmamı'ndaki İmam Sâlih Efendi'nin oğulları ve onların arkadaşları ile tartışması bu kabildendir.

Mesihpaşa İmamı'nda özellikle Balkan Savaşı vak'a için bir dönemeç oluşturur. Eserde yaklaşık bir yıllık zaman içerisinde cereyan eden hadiseler: Selanik, Manastır, Serez, Üsküp..'ün işgâli; göçmen kâfilelerinin Edirne'den İstanbul'a akışları, bazı gençlerin -ki İmam'ın oğlu Abdullan da bunlardan biridir- savaşa gönüllü olarak katılmaları gibi eserin terkibi içerisinde yer alır. Ancak yer almalar eserin arka planında gerçekleşir. Yazar Balkan Savaşı'nı eserine bir fon elde etmek için kullanır. Asıl gaye Balkan Savaşı ve esintilerini anlatmak değil, İstanbul'un içinde bulunduğu trajik duruma rağmen, bir imamın aşk serüveni ile birlikte Meşrutiyet'in getirdiği değerler ile değişen Türk insanını anlatmaktır. Bu arada Balkan Savaşı'nın yarattığı genel havadan yararlanılarak, esere belirli bir atmosfer sağlanmış

ve bu aktüel, tarihî zamanla roman gerçekçi, sosyal ve tarihî bir boyut kazanmıştır.

Romanda Meşrutiyet'in fert ve âile planındaki tesirlerini gözlemlemek mümkün. Meselâ İmam, oğullarının töreye, geleneksel düşüncelere ve dine karşı çıkışları yüzünden moral bir çöküntü içerisindedir. Aldığı dinî terbiye ve savunduğu değerler yeni nesil tarafından horlanmakta, günün gerçekleri ile çelişmektedir.

Savaş başlangıcı romanda bölüm değişmesine sebep olur. Nitekim tarihî bir zamanla devreye giren II. Bölüm'de savaş psikolojisi şu cümlelerle ifâde edilir:

"Artık kahvenin de, sokağın, evin de ağzında çiğnediği tek lokma, muhârebe lâfı idi. Yürekler dar, bakışlar kuşkulu, yüzler asık ve endişeliydi. Kâh ortadan kâh kulaktan kulağa alınıp verilen hâvadislerde ne zehir var ki, dinleyenleri ağuluyor, berbat ediyordu. (39)

IV- Cumhuriyet Dönemi

Cumhuriyet yıllarına ait olan *Batmayan Gün*, *Ateş Ağacı* ve *Yaşayan Ölü* 'de dönemin karakteristik hadiselerine çok az rastlanır. *Ateş Ağacı*'nda *eşrâf-köylü* çatışmasının günün sosyal hayat seviyesinde anlatıldığı dikkat çeker. Sonra *Osmanlı* ya da *İslam* değil de *Türk* kelimesinin birkaç defa bir ecnebi gazeteci olan Mm. Jülyette Morain tarafından kullanılması dönemin düşünce akımlarına işaret etmektedir.

Vali'nin *kadınlı-erkekli* , *sazlı-sözlü-içkili*, meclisleri, İstanbul'un salonlarından kısa çizgiler Cumhuriyet Dönemi'nin özellikle ilk yıllarındaki karakteristik özelliklerini verir. Sonra trenle, vapurla ve istenildiği anda otomobille yapılan yolculuklar da aktüel zamana işarettir.

Batmayan Gün'ün sosyal cephesini Batılılaşma meselesi oluşturur. Aliye-Cevat-Hüsnü'nün triyologları ile aktüel zaman tespit edilebilir: Dönemin beğenilen tipi : "Fizikî zevklere zaafı olmak, briç, dans...sonra da fikir hayatının uzaktan bile seyircisi olmamak. "Ayrıca romanda geçen fokstrot, suare, briç, partiler, vedâ çayları; genç kızların Avrupa'ya yalnız başlarına öğrenime gitmeleri, okuyucuya Cumhuriyet dönemini düşündürür.

V- Tasavvufî Zaman ya da Soyut Zaman

Sâmiha Ayverdi'nin romanlarında önemli bir unsur olan zaman kavramı iki yönlü olarak kullanılmıştır: Eserlerin ilk okunuşunda kolayca kavranabilen *reel zaman*dan başka asıl verilmek istenen bir zaman vardır. *Tasavvufî* ya da *soyut* diye adlandırabileceğimiz bu

zaman kavramı O'nun eserlerine felsefî bir boyut kazandırır.

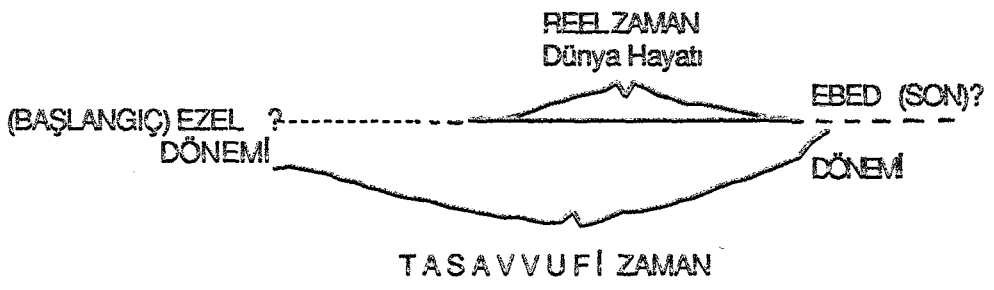
Yazar'ın romanlarında hep *müşahhastan mücerrete* doğru bir yol takip ettiğini düşünürsek, zaman konusunda da aynı yöntemin uygulandığı sonucuna ulaşırız. Bu durumda, O'nun bütün romanlarında böyle bir iç zamanın varlığından söz edilebilir.

Nitekim Aşk Budur romanın da Meryem ile Yusuf arasındaki aşk ilişkisinin başlangıcı, Meryem'in düşünceleriyle birdenbire soyut bir zamana doğru yöneltir. Bu başlangıcı olmayan *tasavvufî bir zamandır*; genç kadın Yusuf ile ilişkisinin *Ezel* döneminde başladığına inanmaktadır. Ateş Ağacı'nda Cemil'in Mm. Jülyette Morain ile konuşurken, zamanı bir jeolog gibi yorumlayışı, zamanı tasavvuftaki anlamı ile özdeşleştirir.

Sâmiha Ayverdi'de *yitirilmiş zamanın arayışı* vardır. Zamansız olan ölümsüzlüğünün dünyasını *aşk* vasıtasıyla aktüel zamanda yaşatmağa çalışır. Bu sebeple de çoğu kahramanları yaşanılan, geçerli olan yaşama biçimine tepki gösterirler. Bu ise yaşanılan zamana gösterilen tepkidir. Romanlarının iç biçimi olarak kavranan zaman, kahramanların kendi özlerinden yola çıkışlarıdır. Meselâ Batmayan Gün'ün Aliye'si, Yolcu Nereye Gidiyorsun'un Adli'si ve Ateş Ağacı'nın Mm. Jülyette Morain 'i ... kendilerini tanımaya, yani insanı tanımaya götüren yolun arayışı içeresindedirler. Ancak, onlar içlerindeki *ilahî cehveri* ; *aşkı* yaşayarak kazanırlar.

Batmayan Gün'de zaman, varlığını, etkinliğini duyurmadığı için İrfan Paşa, defterinde, tablolarında, notalarında K.'da Aliye'de yaşar. Böylece yaşlı, olgun, genç ve nesneler aynı zaman diliminde bütünleşmiş, ya da özdeşleşmişlerdir. Zaman dilimleri yok olmuş, varlıklar arası ayrılık ortadan kalkmıştır. Bu durum da varlığın tek oluşunu düşündürmekte aynı zamanda *Ebed* kavramını da çağrıştırmaktadır.

Romanların iç biçimi olarak kavranan *soyut zamanı reel zaman*la birlikte şöyle bir şema ile gösterebiliriz:



Öte yandan Sâmiha Ayverdi'nin İnsan ve Şeytan, Mesihpaşa İmamı ve Aşk Budur romanlarında kullanılan rüya tekniği eserlerin metafizik mesajına yönelik olmasına rağmen, ilgili rüyaların geleceği sezdiren habercüer olarak tertip içinde yer almalarını, zamanı ilgilendiren bir durum olarak düşünüyoruz.

Yaşayan Ölü'de zamanla ilgili belirsiz bir çizgi vardır ki, bu epeski bir zamana işaret eder. Eserin iç bölümlerine serpiştirilmiş olan *risale*, hikâye-çağdaş anlamda değil-ve *masal*larda yer alan bu zaman kavramı bersizlik gösterir; Buna *masal zamanı* adını verebiliriz. *Üç Turunçlar Masalı*, *Meryem'le Cebrail Vak'ası*, *Buda ile ilgili bir risale*, *Bulut ve Sümbül*'deki zaman böyle bir zamandır.

Yine bu romanda metni verilen daha sonra da Mâbed'de Bir Gece adlı hikâye kitabında yer alan *Derd Ortakları* hikâyesi, okuyucuya siyasî bir zamanı işaret eder. Bu simitin tanesinin 60 para olduğu I. Dünya Savaşı yıllarıdır.

Aynı romanda önemli bir zaman daha söz konusudur: Eserde Ekmel Haydar'ın Silifke-Mut'tan geçerek Anamur'a gidişini anlatan metin parçası ile biz Kenan Rifâî ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık kitabında da karşılaşırız. Bu durum Yaşayan Ölü romanının Kenân Rifâî'in hayatından izler taşıyan otobiyografik bir eser olduğunu düşündürür.

Sâmiha Ayverdi'nin romanları, başlık yaptığımız ilk dört döneminin karakteristik şartlariyle, kimi zaman sıkı sıkıya, kimi zaman da doğrudan doğruya ya da belirli oranda irtibatlıdır. Romanlarda zaman unsurunun her halü-kârda ağırlıklı bir fonksiyona sahip olduğu görülür. Aşk Budur, Yolcu Nereye Gidiyorsun, Mesihpaşa İmamı'nda zaman unsuru romanların genel yapısı için bir kaide durumundadır. Aynı zamanda hadiseler, geçtikleri döneme has bir atmosfer yaratırlar.

Ayverdi'nin romanları vak'a zamanı bakımından geniş kapsamlıdırlar. Bu zaman dilimi üç ay ile yirmi beş yıl arasında değişir. Çokca baş vurulan *geriye dönüş* tekniği ile, vak'a zamanının sınırı genişletilir.. Vak'a zamanı ile anlatma zamanı *geriye dönüş*, *özetleme* ve *hatırlamalar*la denkleştirilir.

Geriye dönüş tekniği yalnızca zamanı ayarlamak için kullanılmaz. Aynı zamanda bu teknikle art zamanlı tablolar oluşturulur. Bu tablolar, kahramanların çocukluk ve ilk gençlik yıllarını ihtiva ederler. Böylece onların kimliklerine, mizaçlarına ve halde tezahur edn olaylara açıklık getirilir; kişiler arası ilişkilerin mahiyeti verilip vak'anın anlatımında kullanılır. Bu durumda Sâmiha Ayverdi'nin *geriye dönüşleri*, çözümleyici bir fonksiyona

sahiptirler.

Yolcu Nereye Gidiyorsun, Mesihpaşa İmamı, Son Menzil ve Aşk Budur romanları tarihî, kronolojik ya da mevsim ve günün saatlerine işaret eden cümlelerle başlar. Özellikle belirtmemiz gereken bir nokta da hemen hemen bütün romanlarda mevsimlerle ilgili tespitlere çokca yer verilmiş olmasıdır. Genelde olaylar ilkbaharda başlar bir başka ilkbaharla sona ererken, mevsim ve günün saatleriyle ilgili tasvirler de kahramanın ruh haliyle ilgili görünür.

Netice olarak şunu söyleyebiliriz ki, Sâmiha Ayverdi'nin sekiz romanında *zaman unsuru bütün boyutlarıyla birlikte kullanılmıştır.*

IV- MEKAN

Sâmiha Ayverdi mekâna ait düşüncelerini Ateş Ağacı romanının hemen ilk sahifelerinde dikkatlere sunar. Muhit değiştirme psikolojisinin ifade edildiği bu satırlar bize Yazar'ın, romanın itibarî dünyasında yaşayan bir kahraman (Cemil) vasıtasıyla, mekâna bakışını, mekânı değerlendirişini verir :

"Muhit değiştirmeyi ben, resimli bir kitabın sahifelerini çevirmeğe benzetirim, bakan göz hep aynı göz, çevrilen sahifeler hep aynı kitabın sahifeleridir. Fakat manzaralar ve dolasiyle intibalar başkadır.

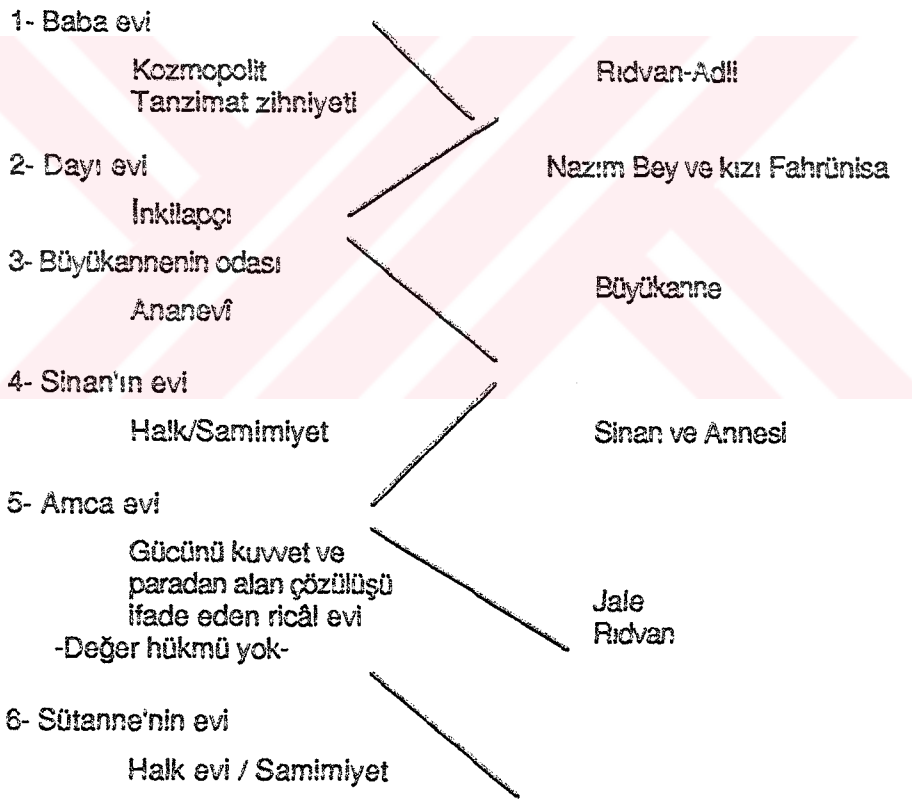
Aynı kimsenin de, aynı dünyanın muhtelif köşelerinde gezip dolaşması, bundan başka nedir? Maamafih baktığımız bu kitabın bir gün olup biteceği ve her tekrarlayışımızda, tesirinden, uyandırmış olduğu ilk keskin intibaından kaybedeceği gibi, insan da ne kadar gezse, dolaşsa, bu mütemâdî seyahat, gün olup bir bıkkınlığa müntehi oluyor. Dünyanın beş kıtasını karış karış gezipte usanmış bir insan, daha ileri bir zevk tenevvü bulabilmek için bir başka küreye, faraza Merihe, Zuhale kadar uzanıp kendine dahi vasi, daha hudutsuz bir yolculuk sahası açamadığı gibi, aynı çaresizliği, aynı akameti, hislerimizde bulduğumuz da vaki değilmidir? Eğlenceden zevkten, gençlik ihtiraslarından işba haline gelmiş, kanıksamış bir kimse, bunlardan üstün bir zevk âlemi bulamayınca, muhtelif his buhranlarına çığır açan bir kesele düşüyor ve ruhî teşevvüşlerinin cezr ve meddinde avare bir çöp gibi çalkalanıp duruyor. Hayattan ziyade gam almış kimselerin, en kestirme, en tabiî temayülleri, mürekkeb eğlencelerden basitlere rücu etmektir. -Benim evvelâ Avrupanın, sonrada İstanbul'un salonlarından kaçıp, Bursa'nın bir köşesine sığınışım gibi.- Evet, her şeyde, her yerde, çokluk birliğe rücu etmekte. İşte umumi ahengi, umumî aşkı yapan da bu rücu." (3-4)

Gerçekten de yukarıdaki satırlarda ifade edildiği gibi Ayverdi'nin romanlarında mekâna ait özelliklerden ilk dikkat çeken hususiyet, bu mekânların *"karmaşık-basit"* ya da *"alafranga hayatın yaşandığı mekânlar-millî mekânlar"* zıtlığı ile mekân tablosunda yer almalarıdır. Cemil'in de ifade ettiği gibi, Yazar'ın bir kısım kahramanları, basit, yalın, manaya yönelik mekânları; karmaşık, alafranga hayatın yaşandığı mahallere tercih ederlerken, muhayyilelerinde yaşattıkları kaçıp ruhlarını dinledirmek istedikleri bazı yerlerin adlarını da söylerler. Cemil'in Bursa'dan Konya'ya gitmek isteyişi, Yaşayan Ölü'de Leylâ'nın yaz tatilini, bir yaylada geçirişi, İnsan ve Şeytan'da Lâle ile Şevket'in başbaşa kalabilmek için

Osman'ın köyüne gidişleri bu kabildendir.

Sâmiha Ayverdi'nin romanlarında mekân, hem dış gerçekliğin (fizikî çevreyi) hem de iç gerçekliği (moral gerçekliği) in dikkatlere sunulmasına bir vasıtadır. Durum böyle olunca da mekân, fonksiyonunu iki yönlü olarak yerine getirerek, bir yanda dekoratif (somut) öte yandan da (soyut) bir özellik kazanır.

Mekânlar kahramanların yaşadıkları hayat tarzına göre şekillenir; sâkinlerinin ruh hallerine ve romandaki bildiri ya da teze uygun olarak mana ve mahiyet kazanırlar. Birbirlerine akrabalık, arkadaşlık ya da vazife ilişkisiyle bağlı olan mekânlar, genelde tematik güçle bağlantılı kılınarak tanıtılırlar. Yolcu Nereye Gidiyorsun romanında birinci derecedeki kahraman Adli'ye göre mekânların birbirleriyle bağlantıları ve özellikleri için aşağıdaki karşılaştırmalı tablo oluşturulabilir :



Yukarıdaki tabloda da görüldüğü gibi, evler arası tezatlar sakinlerinin hayat tarzını ortaya koyarken, onların psiko-sosyal durumlarını aksettirirler. Mekânlarda yaşanan hayat

tarzı, mekânların ayrı ayrı anlatılmalarıyla dikkatlere sunulur. Mekân parçası ile vak'a parçası birlikte değişir. Bu durum mekânın olaylara sahne olma fonksiyonunu gösterir. Özellikle de olayların kapalı mekânlarda cereyan ettiği gözlenir. Böylece ilişkiler ağının yoğunluğu artırılır. Bu tür mahller ev içi olarak seçilmişlerdir.

Romanlardaki dış dünya ise, ilgili olduğu hususiyetleri aksettirecek tarzda ve şartlarıyla birlikte tanıtılır. Aşk Budur'un dışında kalan yedi romanın da mekân tablosunda İstanbul vardır. Yitirilmiş zamanın arayışı içinde olan Yazar, dünü bügüne taşımaya çalışır. Tasarlanmış, düzenlenmiş, geçmişle mistiğin karışımı bir dünya ancak O'nu doyuma ulaştırır. O, bu dekoratif, mücerret mekânı, reel bir mekân olan İstanbul'da özellikle de Boğaziçi'nde yakalar. İstanbul'u millî bir mekân olarak görür. Ne var ki bu mahallin kimi türedi semtleri bu millî özelliğini kaybetmiştir. Bu değer kaybının başlangıcı Tanzimat olarak algılanır. Değer kaybı evlerdeki hayat tarzını da etkilemiş, evler adeta Şark'la Garb'ın bir arada yaşadığı kozmopolit bir havaya bürünmüştür. Adli'nin Aliye'nin baba evleri bu havayı en güzel biçimde aksettiren iki mahaldir. Yazar'ın, romanları için İstanbul'dan sonra tercih ettiği iki şehirden biri Konya, diğeri ise Bursa olur.

Genel olarak ev kavramının kapsam alanında yer alan *köşk* ve *konaklar* romanların bütünü içerisinde bir değer ifade ederler. Aristokrat kesimin yaşadığı bu evler imkânın temsilcisidirler.

Ayrıca asrî hayatın özentileri, millî değerlerin çözülüşü yanında *minyatür Şark* buralarda sergilenir. Köşk ve konaklar hem manaya hem de modern yaşayışa yönelik oluşlarıyla benzerişler.

Mesihpaşa İmamı dışında kalan yedi romanın mekân tablosu, genelde birbirlerine zıt iki çevre ile şekillenir. Bu özellik ilk romandan Mesihpaşa İmamı'na kadar devam eder. İki çevre arasındaki bu zıtlıkları, farkları yaratan, sakinleri olan kahramanların arasındaki mizaç ve sahip oldukları sosyo ekonomik farktır. Öte yandan vak'anın yaşandığı tarihî ve siyasî zamanın etkisi de söz konusudur.

A ve B diye ifade ettiğimiz bu iki merkez arasında mukayese yapılabilir: A, asrî hayatın yaşandığı, değerlerin çözülüşünün izlendiği kozmopolit ve imkânı temsil eden mekânlardır. Adı değişse de nitelik ve özellikleri değişmez. Köşk, yalı, kimi zaman da vali konağıdır; Semt olarak da alafrangalık özentisi içinde olanlar için bir değer ifade eden Beyoğlu'dur. A merkezi, hayat tarzı ile asrî; yapısı ile, köşk, konak, apartman dairesi; eşya düzeni kozmopolit; insan manzarası eşya düzenin benzeridir. Bu eserin fikrî yapısını oluşturan

mekânları ihtiva eder. Manayı aksettiren bu mekânlarda millî ve dinî değerler korunur. A'nın B üzerindeki etkisi tatminsizlik ve kaçma arzusu olurken; B'nin A üzerindeki etkisi ise, ilgisizlik ve kopukluktur. B, asrîleşmeye kapalıdır, A çevresini beyenmez, B'ye kaçış yolları arar.

Egzotik bir mekân tablosuna sahip olan Aşk Budur romanı diğerlerine göre farklı bir mekân tablosu arzeder. Eserin arka planında yer alan putperestlik-Allah inancına yönelik bildirisinin şekillendiği geniş mekân Arabistan, olayların cereyan ettiği mekânlar ise, Mısır ve Erhamlar, Hayre, Çöl, II. Menzer'in Sarayı, Yusuf'un evi, Hamza ve Meryem'in malikaneleri ile iki mesire olarak sıralanabilir. Meselâ Ehramlar, putperest Fravun'un insana bakışını yansıtması bakımından önem taşır. Çünkü bu mekânda yaşatılan hayat tarzı, Allah inancı ile çatışır. Gerek Ehramlar, gerek ise Menfes Mâbedi, romanın yan teması olan Allah inancı ve esaret sebebiyle mekân tablosunda yer alırlar. Eserde saray merkezî otoriteyi temsil eder. O, adeta kahramanların alınyazısıdır. Öyleyse mekânın arzettiği manzara, olay örgüsünü bu yönde tamamlar. Bu romanda da saray ve onun izdüşümü olan mahallelerle Yusuf'un evi arasında karşıtlık vardır; tıpkı bunlar da, yukarıda açıkladığımız A ve B mekânlarının özelliklerini taşırlar.

Yaşayan Ölü ile Mesihpaşa İmamı'nda, mekândan gelen tesirler inkâr edilemez. Mekân ve mekânın şartları kahramanlarda mizaç değişmesine sebep olur. Bu durumda mekân unsuru, eserin terkibi içinde aktif bir rol oynar. İmam'ın sevgisizlikte sevgiye geçişi, çevresi ile çatışmasının uzlaşmaya dönüşmesinde câmi ve câmi'nin şartlarının değişmesi önemli etken olurken; Yaşayan Ölü'nün tematik gücü Leylâ da İstanbul'dan Konya'ya gelip Gerçek Çelebi'lerin evinde, ruhî tekamülünü gerçekleştirir.

Mekân çeşitlemesi konusunda ayrıntıya inecek olursak şöyle bir sınıflama ortaya çıkar:

1. Millî rengi aksettiren geleneksel hayatın yaşandığı mekânlar;

2. Asrî hayatın tezahürlerinin görüldüğü mekânlar;

3. Günlük hayatın yaşandığı yerler (kahve, sokak, adliye, tiyatro, dükkan, otel, pansiyon, tren, fayton, kayık, vapur);

4. Dinî hayatın tecellî ettiği câmi ve mabetler;

5. Birbirinin izdüşümü görünümündeki mesireler

6. Özel ya da genel kütüphaneler;

7. Büyük şehir / küçük şehir / yayla / köy ;

8. Yurt dışı (Almanya, Arabistan);

9. Ara mekânlar (deniz, çöl, orman, nehir, bahçe).

Bu sınıflandırma içerisinde yer alan mahallerin fonksiyonlarını şöyle sıralamak mümkündür. Mekânlar, eserin terkibinde manaya yönelik genel bir atmosfer yaratırken kahramanların da ruhî ve fikrî yapısını yönlendirirler. Eserin itibârî dünyasında başlıbaşına bir anlam ifade ederek fonksiyon ve değerleriyle de kahraman seviyesine yükselirler. Gerçek Çelebi'nin (Yaşayan Ölü) Okçu'nun (Son Menzil) evleri; büyükannenin odası (Yolcu Nereye Gidiyorsun), İrfan Paşa'nın köşkü ve köşkteki odası (Batmayan Gün) Çakaldağı, Şevket'in eşinin köşkteki boşaltılmış yatak odası (İnsan ve Şeytan) Kestanelik (Batmayan Gün) Ehramlar (Aşk Budur) bu kâbilden mekânlardır.

Mekânlar sahipleriyle benzeşirler: basit, sade, gösterişsiz, bakımsız, mütevazi bir nitelik taşıyan Okçu'nun evi (Son Menzil) aynı zaman da huzur, murakabe ve san'at köşesidir; sahibiyle uyum içerisinde görünür. Kişiler ancak böyle yerlerde kendi kendileriyle baş başa kalabilirler.

Öte yandan, eserde anlatılanların arka planında dinî bir gayenin var olduğu, yani romanın fikrî yönü, câmi (Son Menzil / Mesihpaşa İmamı) ile mâbet (Aşk Budur) vasıtasıyla açıklık kazanır.

Rüstâi bir hayatın yaşandığı köy ise romanlarda ara mekân konumundadır. Köyün romanlarda yer almasının sebepleri birkaç madde halinde sıralanabilir: İnsan ve Şeytan'da köy, *ben* in *ben* ile karşılaşmasına vesile olur, böylece tematik güç kendi orjini ile karşı karşıya getirilir. Köy aynı zamanda ferdin tek başına ya da sevgilisi ile kalabileceği sâkin bir köşedir de.

Mekânlar, sakinlerinin mizaçlarını ele verirler; olayların sahnesidirler; bildirinin şekillenmesi yönünde de kullanılırlar. Kahramanlar ara mekânlarda iç muhasebesi yaparlar, geçmişi hatırlarlar. Mekânların tasvirinde kahramanın patolojik durumunun dışa yansıması söz konusudur. Kahramanın, mekândan hareketle, felsefî düşüncelere yönelişinden de söz edilebilir. Bu durumda mekân ferdin iç hayatını vermek yönünde kullanılmış olur.

Vak'a için esere genel atmosferin temini ve kahramanların sosyo, ekonomik, psiko sosyal durumlarını, devrin özelliklerini açıklaması yönünde kullanılan ilgili kategori romana fikrî, estetik ve mistik bir derinlik kazandırır. Sekiz romanın da mekâna ait bilgi ve işaretlerle başlatılması, Yazar'ın bu kategoriye ne derece önem verdiğini gösterir.

V- OLAY ÖRGÜSÜ

Sekiz romanı incelediğimiz de gördük ki Sâmiha Ayverdi, öncelikle romanın okuyucuya ileteceği mesajı ve bu mesaja uygun tema ile konuyu tespit eder. Sonra da kurgusunu oluşturduğu olay için sembolik şahısları, anlatma tekniklerini, zaman ve mekânı seçer. Bu durumda *olay örgüsünün tespiti*, Yazar'ın eseri yazmaya başlamadan önceki merhalelerinden üçüncüsünü teşkil eder. Neticede O, romanı yazmadan önce bir plan yapmış olur. Sonra da eserini bu plana uygun olarak kaleme alır. Bu sebeple de hemen her romanda kategoriler bildirinin şekillenmesi yolunda kullanıldıkları için, eserde Yazar'ın hakimiyeti kuvvetle sezilir. Genelde eserlerin bu psikolojik yapısı, tekniğe ait ilkeleri de beraberinde getirir. Böylece romanların genel terkibini *vak'adan bildiriye, teze ulaşma* şekillendirir. Bunu yaparken de *hayattan kavramlara* doğru bir yol izlenir.

Bütün romanlarda, zaman ve mekânla birlikte kahramanların tercüme-i halleri de verilerek -bu bir bakıma konuyu da tanımamızı sağlar- ana vak'anın başladığı andaki noktaya kadar gelinir. İzah ve tahlillerden oluşan bu başlangıçlardan sonra asıl vak'a başlatılır. Böylece romanın kurgusu, hayatın kronolojik yapısına bağlı kılınırken, bu arada hayatın dolayısıyla ferdin psikolojik yapısına da yer verilir. Ferdin öz geçmişi halde yaşadıklariyle birlikte romanın terkibi içinde yerini alır. Ve buna bağlı olarak romanın terkibinde tahlil, tasvir, izah unsurlarına öncelik tanınır.

Hamza'nın (Aşk Budur), Aliye'nin (Batmayan Gün), Cemil'in (Ateş Ağacı), Leylâ'nın (Yaşayan Ölü), Ressam Haşim'in (Son Menzil), Prof.Dr.Şevket'in (İnsan ve Şeytan), Adli'nin (Yolcu Nereye Gidiyorsun) ve İmam Sâlih Efendi'nin (Mesihpaşa İmamı) ruh halleri onların özgeçmişleriyle birlikte daha vak'a başlangıcında tespit edilir. Böylece okuyucunun dikkatleri romanların tematik gücü durumundaki kahramanlar üzerine çekilir. Hekim Hamza'nın dış dünyaya bakışındaki kayıtsız ve düşünceli hali, Aliye'nin küçük hislerin tutunamadığı, iptidâî duyguların yer bulamadığı çehresi; Öğretmen Cemil'in kendi kendine muhit değiştirme psikolojisini izah edişi: Lâle'nin, arkadaşına yazdığı mektubun muhtevası; Ressam Hâşim'in melankolik yapıyı aksettiren çehresi ile köşkünün bahçesine tembel bakışı; Prof.Dr.Şevket'in eza ve yorgunluk içinde, aksini aynada seyredişi, küçük Adli'nin sevgi ihtiyacı yüklü bulunuşu ve İmam Sâlih Efendi'nin bir Mart sabahı, tan ağaran çağda, telaşsız, aheste adımlarla imamı olduğu câmiye gidişi, kahramanların dikkat çeken tavırlarıdır.

Tahlil ve izahlar, aynı zamanda olay örgüsünü meydana getiren ilişki ve ilişkilerin mahiyetiyle de yakından ilgildir.

Sâmiha Ayverdi'nin romanlarının *olay örgüsü*, geniş bir fikrî boyut arzeder. Bu kategorinin şemasını tayin eden asıl saik de aşk ilişkisidir. Romanlara konu olan bu ilişki gücünü sevenle sevilen arasındaki alâkadan, ya da karşılık görmeyen aşktan alır. Tek taraflı aşk bir yandan çatışmaya yol açarken diğer yandan da seveni birtakım özverilere iterek, onun ruhî tekâmülünü sağlar. Hamza'nın, Leylâ'nın Adli'nin ve Gülsüm Hanım (Mesih Paşa İmamı)'ın özverileri bu türdendir.

Karşılıklı aşk ilişkisinde ise genelde meşru olmayan bir durum vardır : Ya kadın ya da erkek evlidir. Hal böyle olunca da üçlü bir ilişki gündeme gelir. Hamza-Meryem-Yusuf (Aşk Budur) alâkası bu duruma örnek verilebilir. Genel de erkekler evlidir ama, Aşk Budur'da hem Yusuf hem de Meryem'in evlilikleri söz konusudur. Her iki ilişki türünde de eser çatışma atmosferi içinde hareketlenirken tez de yavaş yavaş uç vermeye başlar. Bitişte catışma; özveri, ayrılma, evlilik ya da ölümle noktalanır. Böylece romandaki aşk ilişkisi önemini yitirerek Yazar'ın bildirisi ön plana çıkar. Daha önce de belirttiğimiz gibi ilişkiler önceden planlanmış görünmektedir. Bu plan da eserde verilmek istenen mesajla ilgilidir. Çünkü aşk, kişiyi olumlu yönde değiştirmekle kalmaz, kısa zaman da onu İnsan-ı Kâmil mertebesine de ulaştırabilir.

Genelde, romanların olay örgüsüne esas teşkil eden *kişiler arası ilişkinin* şu türleri ile karşılaşırız :

1. Karşılık aşk ilişkisi;
2. Tek taraflı aşk;
3. Evlilik ilişkisi;
4. Gayr-i meşrû ilişki;
5. Rekabete dayanan ilişki;
6. Arkadaşlık ilişkisi;
7. Derunî bir arkadaşlık ilişkisi;
8. Akrabalık ilişkisi;
9. Arkadaşlık ve aynı zamanda *erkek açısından* aşk ilişkisi;
10. Arkadaşlık ve aynı zamanda *kadın açısından* aşk ilişkisi.

İlişkilerde yer alan kişilerin sayısı iki, üç hatta dört olabilmektedir. Öte yandan bir eserde birden çok ikili ilişkinin varlığından da söz açılabilir. Fakat yine de bir romanda esas

olan tek bir ilişkidir; diğerleri bu ilişkiye zemin hazırlarken, bir kısmı da ilgili ilişkinin dramatik bir vaziyet almasına hizmet ederler. Son Menzil ve Yaşayan Ölü'deki ilişki bu türdendir.

Romanlarda kadın-erkek ilişkisinden farklı bir mahiyet arzeden iki ilişki türü daha vardır. Bunlardan ilk ve en önemlisi -hatta kadın-erkek ilişkisinden önemli- Mürşit ve irşat edilen arasındaki manaya yönelik ilişkidir; Ateş Ağacı ile İnsan ve Şeytan romanlarının dışında kalan altı eserde bu mahiyetteki ilişkiye yer verilmiştir. Aşk-ı Budur'da Ömer, Meryem, Sude ve Hamza'nın Yusuf'la olan bağlantıları; Yolcu Nereye Gidiyorsun'da Adli Cem Bey'le, Batmayan Gün'de İrfan Paşa'nın Dr. K. ile, Dr.K.'nın Aliye ile; sonra Son Menzil'de Aziz, Melek, Haşim'in Okçu ile; Yaşayan Ölü'de Leylâ, Ayşe ve Ekmel Haydar'ın Gerçek Çelebi ile ünsiyetleri bu yönden açıklanabilir.

Diğeri ise, gaibden haberler veren Meczup Türlü'yle Allah arasındaki ilişkidir. Vak'ayla pek bağlantılı görünmese de Yazar'ın eserlerinde ortak olan genel havaya uygundur. Mahiyeti de ancak tasavvufî açıdan yorumlanabilir.

Eserlerde asıl vak'a; tematik gücün ve bunun yanında bazı tali kişilerin ruhî tekamüllerini tamamlama hadisesidir. Vak'a halkaları da bu durumu destekleyip yönlendirecek şekilde düzenlenmiştir. Meselâ Adli'nin (Yolcu Nereye Gidiyorsun) Mecbure'ye duyduğu aşkla Sinan'a olan derunî arkadaşlık sevgisi, ailesi ile çatışmalarını gösteren hadiseler, onun ruhî tekamülünü gerçekleştirmesinde aracı olurlar. Zaten romanların olay örgüsünü oluşturan vak'a parçaları da tematik güce göre konumlanmışlardır.

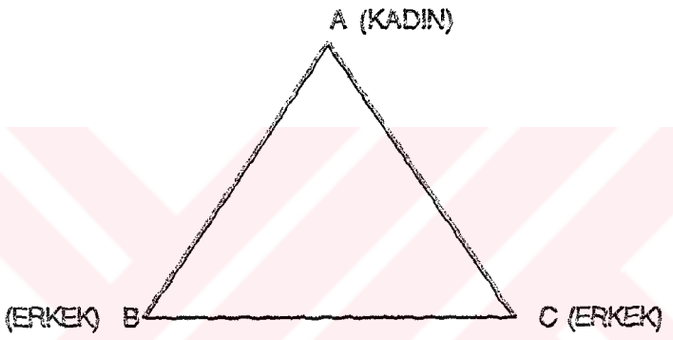
Çatışmalar iki planda cereyan eder. 1. fert planında olan çatışma: Bu gönül alâkasından kaynaklanır. 2. Sosyal planda görünen çatışma; Fert-cemiyet arasında meydana gelir. Mesihpaşa İmamı'nın, Adli'nin çatışmalırını buna örnek gösterebiliriz. Bu çatışmaların kökeninde Tanzimat'tan bu yana cemiyetin yaşandığı değişmeler vardır. Bir kültür ve medeniyet buhrânı yaşanmaktadır. Bu buhranda hakim görünen de Batılı manada hayatımızı şekillendirme eğilimleridir. Bu sebeple çatışmalar yalnız fert planında kalmaz değerler arası çatışma da gündeme gelir. Mesihpaşa İmamı'nda bir yanda tekke-medrese çatışması İmam'ın kişiliğinde gösterilirken, öte yandan da hemen her düşünce ve her kabulün eserde yer aldığı görülür. Ne var ki Sâmiha Ayvердi tasavvufî düşüncenin yanındadır. Kültür ve meddeniyet düzeyindeki çatışmaların en güzel ve anlamlı örneği ise Adli ile ilgili olan *Madalyon olayı* dır.

Olay örgüsünü meydana getiren kadın-erkek ilişkilerinden dördü (Aşk Budur, Son

Menzil, İnsan ve Şeytan, Yolcu Nereye Gidiyorsun'da) yakın ya da uzak akrabalık dolayısıyla biraraya gelen kişiler arasında kurulur. Diğer dört romanda ise, tematik güç, tesadüfen karşısına çıkan kişiye aşık olur. Ne var ki Batmayan Gün'ün Aliye'si; tesadüfen karşısına çakırdığı erkeği, dedesinin san'at ve tefekkür malzemesinden tanımaktadır. Zaten roman da bu malzemenin fonksiyonu Aliye'yi adı geçen ilişkiye hazırlamaktır. Malzemenin manaya yönelik muhtevası ile ilgili ilişkinin muhtevası benzeşir.

Kimi romanlardaki ortak özellikleri ele alarak olay örgüsünü ilgilendiren şemalar çizebiliriz:

Bu şemalardan ilki, Aşk Budur, Son Menzil ve Yolcu Nereye Gidiyorsunla ilgilidir :

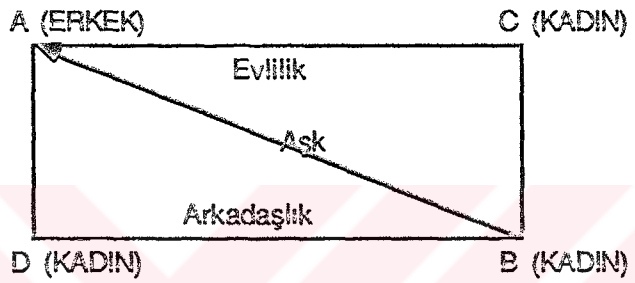


Şema I

Genç kız (A) asıl fonksiyona sahiptir; iki erkek (BC) arasında sevilen durumundadır. A'nın kimliği bellidir. O anasız babasızdır ya da ikisini birden kaybetmiştir. Bu sebepten o, ya babası ile birlikte oturmaktadır (Meryem gibi) ya da uzaktan bir akrabanın yanındadır. (Melek, Mecbure gibi) Mizaçlarının en bariz yönü sevgiye açık oluşlarıdır. Ama bu açıklık onların rahat bir genç kız olduklarını göstermez. Güzellikleri, sevecenlikleri, kimi zaman da dirayetleri ile erkeklerin ilgisini çekerler. Bu yüzden de çoğu zaman iki erkek arasında kalırlar. Kararladıklar. Bu iki erkekten birini tercih etmekten güçlük çekmezler -Melek ve Meryem'in yanında Mecbure pasif ve dışardan gelen tesirlere biraz daha açık oluşu ile farklılık gösterir- Ama bu defa da tercih edilmeyen erkek hem rakibiyle hem de kendi kendisiyle çatışmaya girer. Çözüm ise çoğu zaman bir özveride saklı görünür. Genç kızın C'yi tercih ediş sebebi, Aşk Budur'da Yusuf'un mürşit kimliği, Yolcu Nereye Gidiyorsun'da Sinan'ın ateşin mizacı, Son Menzil'de Ruhiyat Profesörü Ali Feyyaz'ın bir baba sevgisi

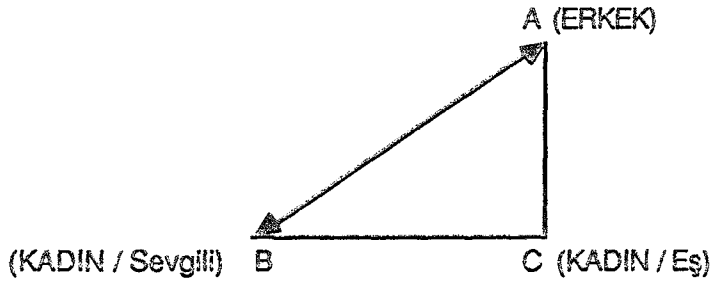
mahiyetindeki ihata edici, koruyucu karakteri şeklinde açıklanabilir.

II. şemada birbirine arkadaşlık ilişkisi ile bağlı üç kadın ile bir de erkek (A) söz konusudur. AC ilişkisi yıldırım aşkla başlar; evlilikle sürdürülür; kadının ölümü ile biter.AD ilişkisi karşılıklı aşk ilişkisidir. Bu ilişki erkek evlenmeden önce de vardır. C'nin ölümü ile AD arasındaki ilişki evlilikle bitecektir. AB, karşılıksız aşk ilişkisidir. B'nin D'yi elinden aldığı için A'ya duyduğu nefret aşka dönüşmüştür. AB evliliğe dönüşmek üzere iken B'nin özverisi ile bu bağ kopar. Yaşayan Ölü'de Ekmel Haydar, Seniha, Ayşe ve Leylâ arasındaki ilişki bu türdendir.



Şema II

III. Şemada ise erkek (A) iki kadın (BC) arasındadır. Kadının ölümü ile üçgen tek çizgiye dönüşür. Yani A ile B'nin ilişkisine indirgenmiş olur. Ve bu ilişki de evlilikle noktalanmaktadır. Ne var ki, İnsan ve Şeytan romanı ile Ateş Ağacı'nda sevgililer ölürken, Mesihpaşa İmamı'nda eşin ölümü söz konusudur. Batmayan Gün'de ise kadınlardan hiçbirinin ölümü söz konusu değildir.



Şema III

Yazar eserlerinde olay örgüsünün şemasını, duyurmak istediği mesajı okuyucuya benimsetecek şekilde kurmaya özellikle dikkat eder. Hatta olay örgüsü ile beraber diğer kategorileri de bu yönde kullanır. Ve eserlerini ikili, üçlü, dörtlü ilişkiler üzerine kurar. Bu ilişkiler çatışmayı da beraberinde getirirler. Aşk Budur'un dışındaki romanların fikrî cephesinde Şark ile Garp çatışır. Sosyal kapsamlı romanların temel esprisini bu çatışma oluşturuken, iç gerginliği yansıtan eserlerin çatışmasını ise, ferdin kendi kendisiyle çatışması meydana getirir. Çatışma bir noktaya kadar uzatılır. Yazar eserini istediği yönde bitirir.

Romanlarda ilişkilerden kaynaklanan trajik durum bir taraftan mutlulukla çözülürken, bir başka taraftan da trajikliğini korumaya devam eder. Ayrıca romanların bir kısmında evlilik durumuna yönelik bir denge kavramının varlığından da söz edilebilir.

Sâmiha Ayverdi, itibarî eserin olay örgüsünü kurarken, dinî-tasavvufî düşüncelerin fert ve cemiyete duyurulmasını esas almıştır. Roman türü O'nun için bu yolda bir araçtır. Fakat bu aracı kullanma tarzı O'na *roman yazarı* hüviyetini de kazandırmıştır.

T. C.
Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi

VI- ŞAHIS

Sâmiha Ayverdi, romanlarında *şahıs kategorisini* diğer kategorilerde olduğu gibi yine *bildirinin şekillenmesi* yönünde kullanır. Eserlerde işlenen konu ve tema, şahıs kadrosuna dana romanın başlangıcında ikiye ayırır.

Yaşayan Ölü'nün tematik gücü Leylâ, arkadaşına yazdığı mektubunun Hâmiş bölümünde insanları gruplara böler. Böylece yalnız, Yaşayan Ölü'nün değil diğer yedi romanın da itibarî dünyasında yer alan kişilerin genel özellikleri tespit edilir. Leylâ, hayatında hem maddeyi hem de manayı yaşadığı için geniş bir bakış açısına sahiptir. O, kişiliğinin manaya, mistisizme yönelen ikinci aşamasında Yazar'ın kendisidir. Bu noktada Yazar'ın kişiliği ile Leylâ'nınki ustaca birleştirilmiştir. Artık o, Yazar'ın sözcülüğünü yapmakla kalmaz, bir muharrir olarak da okuyucunun karşına çıkar. Bu yüzden onun insanlara yaklaşımını birlikte takip edelim:

"Biz, yani sen ve ben ve bizim gibi hayatı cebhe cebhe, ayrı ve muhtelif manada gören ve hissedenler, kâh şâd olur, güleriz, kâh gamnâk olur ağlarız ve bu surette de dünyanın hayhuyunu, zıd, çeşnili ve çeşidli fikirlerini duygularını ortaya koyarız. İtibarımız hengâmında dünyâ fenadır, zalimdir, sürûrumuz anında lâtiftir, şirin ve hoştur. Bizim için her zamanın bir başka rengi kokusu ve haleti vardır. Daha açıkcası biz, zamanın çocuğuyuz; tehassüs teheyyüc ve teessürümüzü, hayattan, hâdiselerden alırız.

Hayat pusulasının ibresi hangi semti işaret ederse yüzümüzü o tarafa döndürür irademizle hadisatın tesir ve hükmünün fevkine yükselemeyiz. Çünkü hâdiseler bizden kuvvetlidir, biz onların esiriyiz.

Halbuki Ayşeler, Çelebiler, ilhamı ve zevki, heyecan ve istikameti kendilerinden alırlar; zira onlar zamana tasarruf ettikleri için olup bitenlerden bizim gibi müştekî müteessir ve mütehassis olmazlar. Hâdiseler onların oyuncağıdır, biz ise hâdiselerin oyuncağıyız. Bir arpa tanesi karınca için büyük bir gıdadır, fakat güvercinin kursağı kaç başağı birden istiab eder.

Seni ve beni perişan eden hayat cilveleri onlara müessir olmaz, zira 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." (104-105) ifadesinde de görüldüğü gibi insanlar *zamanın çocukları* ve *zamanı aşanlar* olmak üzere kutuplaştırılırlar. İkinciler, Leylâ'nın olmayı arzuladığı karakter ve inanmak istediği değerleri temsil ederler.

Zamanın çocukları-biz- , zamanı aşanlar-onlar- 'a zıt davranış biçimleri ortaya koyarlar (ki Leylâ da ruhî inkılabını gerçekleştirmeden önce kendisini *biz* dediği grup arasında görür)

Yine romanda aynı kahramana söyletilen şu cümlelerde de eserlerin yazılış gayesi açıklanır:

"Bu kitabla insanların fizikle moral arasında koydukları hicab hacizi yırtabilirsem ne mutlu bana!

Bence beşeriyetin istinad ve istimdad ettiği aklî ve maddî bilgiler, bu nakliyat ve aklîyât âleminin hakikat dünyâsından ayıran divarın öte tarafından olup bitenleri gözlememiz için omuz veren bir arkadaş mahiyetinde. Çok defa biz bu hayırhah arkadaşın sırtına basarak dıvarın öte tarafındaki âleme kısa bir göz atabiliyoruz. Fakat daha çok, arkadaşlarımızın da, bizim de yuvarlanıp berelendiğimiz, sakatlandığımız hattâ ölüp gittiğimiz vaki.

İşte kitabımda, o diyarı emin ve kazasız bir sükûnla gözlemeleri için, bu dıvarı yıkmalarını tavsiye edeceğim; arkadaş sırtına basmayı değil. (193-194) Bu satırlar eserlerin bir misyonu yerine getirmek için yazıldıklarını göstermektedir. Aynı zamanda ibarede geçen *fizikle moral* kavramları bize eserlerin mühtevasındaki ilkeyi verir. Zamanda, mekânda, olayda, şahısta, kısaca bütün boyutlarda bir *fizikî gerçeklik* bir de *moral gerçeklik* vardır. Zaten Sâmiha Ayverdi'de romanlarıyla varlığın bu iki yönünü okuyucuya birden kavratmaya çalışır. Bu sebeple de şahıs kadrosu *fizikî gerçekliği yansıtanlar, moral gerçeklikten yana olanlar* şeklinde gruplandırılarak bir yapı oluşturur. Yazar her ne kadar moral gerçeklerinin yanında görünse de, asıl *sentezden yanadır*.

Bunun için de İbrahim Efendi Konağı'nda dikkatlere sunduğu, *Türk'ün bir merkez etrafında toplanma psikolojisi*ni Mesihpaşa İmamı'nın mekân kategorisine uygular. Böylece geniş mekân mahalle olurken, şahıs kadrosu ise bütün bir mahallelidir. Reel hayatta olduğu gibi, romanın itibârî dünyasında mahalle sakinleri ortak bir hayatı, ortak bir kaderi yaşayarak, duygu ve düşünce dünyasında yerlerini alırlar. Mahalle kahvesinde bekçi, dükkancı, imam, profesör... birlikte radyo dinler, Balkan Savaşı'nın çıktığını öğrenirler. Bu müşterek hayat içinde menfi ve müsbet tipler bir arada görünürler. An gelir, menfi doğruyu konuşur, meselâ İmam'ın tefsir edemediği bir ayeti Abdullah'ın arkadaşı anlar ve anlatır. Yani menfide müsbet, müsbette menfi bulunabilir. Nitekim Prof.Dr. Şevket (İnsan ve Şeytan) müsbet hayattan, menfi hayata geçer. Bu iki örnek bize Yazar'ın insanlara bakışını verir. Bütün romanlarda bu böyledir. Kahramanlar kümeleştirilerek, onlar vasıtasiyle her düşünceye, her duyuş tarzına, her kabüle yer ayrılır. Fakat Sâmiha Ayverdi, gönlü ile

tasavvufî düşüncenin yanında yer almasına rağmen bütün kahramanlara hoşgörü ile yaklaşan bir tavır alır. Bu yüzden okuyucu romanlarda, en menfî tipe bile Yazar'ın hoşgörüsü ile bakar. Bu sonuç, Sâmiha Ayverdi'nin, eseri vasıtasiyle okuyucu üzerinde bıraktığı tesirde aranmalıdır.

Yine Leylâ'nın birinci ve ikinci kişiliklerinde aşk kavramına yaklaşımlarını vererek her iki grupta yer alan şahısların bu konudaki görüşlerini öğrenelim:

"... sevme ihtiyacı, eskiyen elbiselerini yamamak lüzumundan bile geri gelmelidir. Aşk, beşerîyetin başına musallat olan en sahte his... daima defetmeli, mikrobuna karşı daima aşılı bulunmalı." (4-5);

"Aşk bütün yaradılmışların içinde yalnız insanların erebileceği son tekamül basamağı. Ben bir solukta bu merdivenin en üst basamağına çıkmışken, şimdi nasıl aşağılara düşerim.

.... zahmetsizce elde edilen şeylerin ne kıymeti olur? Onun için cihanda en değerli kıymet aşktır; zirâ o, bütün bir benlik mukabilinde satın alınıyor.

Ben yanmak isteyen bir pervaneden de mi acemiyim? Tesellisi ateş, zevki ateş, teşneliği gene ateş olan bu küçük mahluklara ne yazık ki eskiden acırdım.

Eğer Seniye'de pervanenin maksuda ermek isteyen ateşin tâb'ı olmasaydı, aşkın suzişi içinde şahsî ihtiraslar, bayağı kıskançlık hudutları nasıl zinde kalabilirdi? (214)

Birinci gruptaki şahıslar dünyevî tipler olarak rollerini oynarken, ikinci gruptakiler moral gerçekliğin arayışı içerisindedirler. Bu arada şunu da belirtmemiz gerekir ki, ilk romandan son romana doğru *İnsan-ı Kâmil'in* farklı seviyelerde olmak üzere, ölçüleri verilerek aşk vasıtası ile ruhun tekâmülü anlatılır. Tekâmül eden ruh bazı şahısları da beraberinde götürür. Aslî şahıslar beşerî olmaktan çok manaya yönelik karakter yapıları ile dikkat çekerler. Bunlar kişiliklerinin tekamülü boyunca adım adım tasavvufî değerlere yaklaşırlar. Bu yolculukları sırasında da birinci grupa zıt davranış ve karakterler ortaya koyarlar. Zaten çatışma da bu iki grup arasında ve dolayısiyle onların temsil ettikleri değerlerle ilgilidir. Moral gerçekliği arayan şahıslar çoğu zaman aşkın objesiyle karşı karşıya getirilirler. Romanlardaki çatışmanın bir başka yönü de bu noktada başlar. Çünkü araya kimi zaman bir dizi engel girer; ard arda sevgi çemberleri oluşur.

Tasavvufî terbiyede özellikle aşk yolu kısa zamanda oldurucu ve erdirici olarak bilinir; insan aşka karargâh olmak için yaradılmıştır. Bu sebeple de Ayverdi'nin romanlarında aşka gönül kapılarını açmış olan şahıslar ya *İnsan-ı Kâmil* noktasına ulaşırlar, ya da o yolun yolcusu durumundadırlar. Bu tipteki şahıslar, tasavvufun, ferdin ve kütlenin dünya görüşüne

ve sonuçta da hayatın bütününe sirayet etmiş olması ile tasviyeli ve dört başı mamur bir insan tipi şekillenir.

Daha önceki bölümlerde de işaret ettiğimiz gibi, romanların genel konusu *insan problemi* olarak görünür. Problemin çözümü de aşk ve aşktaki özveride aranır. Çünkü kişinin *iyi insan*, ya da *İnsan-ı Kâmil* olabilmesi için ebrâr, tesfiye, mücadele yolları[5] ile aşk bir menzildir. -Yazar'ın romanlarında birine bu ismi verdiğini düşünelim- Aşk ise tasavvufî ve beşerî olmak üzere iki şekilde kahramanlara yaşatılır. Onlarda böylece hem aşkın çeşitleri hem de aşkın devrelerini gösterilir; bu yolda kendi benleri ile çatışmaları anlatılır. Hamza (Aşk Budur)'da Adile'de (Batmayan Gün), Leylâ'da, Seniye'de (Yaşayan Ölü) bu çatışma ve aşamalar en güzel şekilde dikkatlere sunulmuştur: Çatışmalar sırasında şahısların psikolojik durumları yansıtılır. Bu yansıtma da eserlere genelde *psikolojik zaman* hüviyeti kazandırır.

Romanlarda dikkatimizi çeken bir başka nokta da şahısların bir kısmının tarikat mensupları konumunda ele alınmış olmalarıdır. Yusuf, İrfan Paşa, Gerçek Çelebi, Okçu Cem Bey, Dost* "irşad eden şeyh"; Meryem, Ömer, Sude, Hamza, Aliye, Feyzi, Dr.K. Leylâ, Ayşe, Ekmel Haydar, Aziz, Melek, Marangoz Tahir, İmam...ise "irşad edilenler", yani "mürid" durumundadırlar. Hatta bunlardan bir kısmı *dervîş* mertebesine de yükselmişlerdir. Aynı zamanda bunların karakter yapıları menzsup oldukları romanlara felsefî ve tasavvufî bir boyut kazandırır.

Bu kişileri monden hayat tatmin etmez, karmaşık, kosmopolit mekânlardan hoşlanmazlar; Garb'ın değerlerine sempati duymazlar. Adli (Yolcu Nereye Gidiyorsun) ile ilgili *madalyon olayı*, Cemil'in (Ateş Ağacı) İstanbul'dan kaçıp Bursa'nın sade, yalın havasına sığınışı ve gördüğü üst düzeydeki eğitime rağmen bir ilkmektep muallimliğini seçişi, Leylâ'nın (Yaşayan Ölü) Konya'daki Çelebi ailesini dost edinişi, Aliye'nin (Batmayan Gün) reel hayatla ters düşen zevkleri (yaşına ve gördüğü modern eğitime, mensup

---

5 "İyi insanların yolu (Tarik-i ebrâr, tarik-i tasfiye ve mücâhede) Bu yol mücahede, riyazet ve tasfiye yoludur. Gerek halk, gerekse halk ile olan muamelelerde ihlas ve doğruluktan ayrılmamak, bu yolda esastır. Mücadele ile kötü huyları söküp atmak, yerlerine güzel huylar koymak, kalbi saf, ruhu kemiz hale getirmek suretiyle Hakk'a erenlerin sayısı daha çoktur." tasavvuf ilmine dair KUŞEYRİ RİSALESİ, Hazırlayanlar: Süleyman Uludağ, dergah yayınları, 2. bs. İst. 1981, s.23.

* "Olgunluğa ulaştıran vasıta" anlamında.

olduğu aristokrat çevreye rağmen) hep bu cinstendir. Bunlar hâle değil geçmişe ilgi duyarlar. Aliye'nin büyükbabası İrfan Paşa'ya ait san'at ve tefekkür malzemesine yaklaşımı, Adli'nin büyükannesinin odasını ecnebilere tanıtışındaki zengin bilgi ve kültür birikimi; Melek'in İstanbul mimarîsine yaklaşımı bu tespitimizi belgeler mahiyettedir.

Öte yandan maddenin yanında yer alan, çağın değerlerini kabul eden şahıslar birincileri daha belirgin kılarlarken kendilerinin özelliklerini de dikkatlere sunmuş olurlar. Bunlar alafranga hayattan hoşlanır, millî ve dinî değerlere kayıtsız görünürler. Hüsnü, Selma (Batmayan Gün), Seniye, Siret (Yaşayan Ölü), Dr. Şevket, Lâle (İnsan ve Şeytan) Rıdvan, Rami, Jale (Batmayan Gün), Vali meclisinin müdavimleri (Ateş Ağacı), İmam'ın oğulları ile onların arkadaşları, hep bu grubun temsilcileridirler. Alafranga tiplerin ortak özelliklerini Yolcu Yolcu Nereye Gidiyorsun'dan aldığımız şu sözlerle özetleyebiliriz:

"... bu memlekette münevver zümre iki kısım. Biri geçmişin üstüne oturmuş, onu ezip çiğnemiş ve geleceği bir pula satmış köksüz türediler. Bir kısmı da sizin gibi prensip ve hulûs sâhipleri. -Dayım ilk defa bana esaslı bir kıymet verdiğini bu cümle ile belirtmişti.- Şuna müteessifim ki birinciler, memleketin mukadderâtını sizden daha hâkim. Ve zaman geçmekle, bu yollarını şaşırmış zümreler artacak eksilmeyecek, belki her devirde bir başka kaftana bürünerek meydanı tutacaklar. Bunlar sahneye kendi yetiştirmelerini bırakıp çekilirken, emîn ol ki değişen, yalnız şekil ve şekle taallûk eden kısımlar olacaktır. Mayalar ise dâimâ müşterek. İstihâle, temizlenme ve sâfiyet kazanma değildi." (128)

Millî ve dinî değerleri bütünüyle reddeden bu tipler, kolay başarı ve şöhret peşindedirler. Batanmayan Gün'de Fikret ve Hüsnü gibi. Hiç bir derinlikleri yoktur, "içleri ile değil etleri ile yaşarlar" (Ateş Ağacı, 19) Batmayan Gün'ün Dr.Hüsnü'sü eşinin yakın arkadaşı Aliye'yi kendisinin olmadığı için öldürmeye kalkışır; İnsan ve Şeytan'da Lâle, ailesini ve kendisin zor durumdan kurtaran akraba bir aileyi parçalamaktan çekinmez; Yolcu Nereye Gidiyorsun'de Rıdvan parasız bir mirasyedi, kız kardeşi Jale ise, bir Beyoğlu bebeği olmuştur. Rıdvan neticede annesinin mücevherlerini alıp kaçarak Avrupa'ya gider. Jale benliğini ve fantezilerini besleyecek amcasının oğlu ile evlenir; bu evlilik boşanma ile sonuçlanır ve o da hayata küser. Bu tipler iki yüzlü ve sahtekârdırlar: İyi bir evlat gibi görünerek sonra da yaşlı insanları aldatırlar; ve onların servetlerini tüketirler. İmam'ın oğlu Zâhid gibi. Bu tiplerin ortaya çıkışında millî ve dinî terbiyenin yoksunluğu, ailelerin tedbirsizliği, mürebbiyelerin kötü tesirleri söz konusudur. Yazar'ın eserlerinden birinin Millî Kültür Meseleleri ve Maârif Dâvâmız olduğunu düşünürsek konunun Sâmiha Ayverdi

açısından ne derecede önemli olduğu meydana çıkar. Nitekim Yolcu Nereye Gidiyorsun'da Nazmi Bey memleket gerçeklerinden uzak bir çocuk yetiştirmeyi vatan hainliği ile bir tutar. Bu sebeple de o kızı Fahrünisa'yı vatanperver bir genç kız olarak terbiye etmiştir.

Sâmiha Ayverdi'ye göre Tanzimat ile başlayan ve Beyoğlu'nda kendini kuvvetle hissettiren Batı rüzgarı insanımızı bozmuştur. İtibarî âlemde yaşatılan bu tiplerin yanında, inanç ve tasavvuf kültürünün koruduğu kişiler Yazar'ın vermek istediği mesajın doğrultusunda hareket ederler. Bu olumlu tiplerin karşısında ara grup olarak yer alan aşırı dindarları temsil eden tipler de görülür. Yolcu Nereye Gidiyorsun'da gezmelerde, eğlencelerde bile elindeki Delâl-i Şerîf-i okuyan Süleyman gibi.

Sâmiha Ayverdi'nin müsbet çizgide görünen kahramanlarının hemen hepsi Batı ilim disiplini ile yetişmiş, metot görüp meslek sahibi olmuş insanlardır. Bunlar için akıl-kalp diyalogu söz konusudur. Onlarda *şekil ile ruhun uyumu* dikkat çeker. Yabancı dil bilir, Avrupa'ya, konferanslar vermek, eğitimlerini tamamlamak için giderler. Buna rağmen milletinin değerleriyle çatışmazlar; onları yaşatmak için çaba gösterirler.

Batmayan Gün'de, Yolcu Nereye Gidiyorsun'da , Son Menzil'de züppe alafranga tipinin veya aşırı tutucuların karşısında (Yolcu Nereye Gidiyorsun'da) hem ruh ikilimini korumasını bilen, hem de çağının icaplarına yabancı kalmayan şahıslar vardır. İrfan Paşa, Aliye, Adli, Melek, Aziz bu tipler arasındadırlar.

Ne var ki olgun insan tipinin ortaya çıkması için de insanın beşerî hırs ve ayıplarından arınarak *hür adam* noktasına varması gerekir. Bunda da ancak *ölmeden evvel ölmek durağına* ermek tek çaredir. Nitekim Yazar'ın romanlarından birinin adı *Yaşayan Ölü*'dür. Leylâ, ruhî macerasını tamamladıktan sonra bu durağa ulaşmış, Ayşe, Gerçek Çelebi ise daha önce bu menzile ermişlerdir. Bu kişiler, barışa talip olmuş hem kendileriyle, hem de çevreleriyle sulha varmışlardır. Adli'nin, Hamza'nın, Gülsüm Hanım'ın, hatta İnsan ve Şeytan romanın en silik kahramanlarından olan Osman'ın, kendilerinin olan aşkın objesinden vazgeçişleri şeklinde tezahür eden özverileri onları *hür adam* aşamasına getirmiştir.

Romancı şahıslarını canlandırırken çeşitli edebî ve estetik vasıtaları kullanır. Dört romanında da anlatıcının 1. şahıs olduğunu; diğerlerinin de hâkim bakış açısından yazılmış olmalarına rağmen, mektup, sözcü, jurnal vasıtalarıyla anlatıcının genelde 1. şahsa indirgendiğini düşünecek olursak, okuyucu, kendisine nakledilenlerde çoğu zaman Yazar'ın varlığını hissetmez. Böylece roman şahısları, hayatın içinden doğmuş intibaını uyandırırlar. Yine de biz biliyoruz ki, Sâmiha Ayverdi şahıs yaratma metodunda onları hazır kalıplara

göre inşa eder. Fakat okuyucu genelde bu durumu hissetmez. Bunda başvurulan anlatma şekillerinin rolü vardır. Jurnal, mektup, rüya, bilinç akımı, monolog, diyalog, triyolog, aracı yolu ile anlatıcı, sözcü, montaj, hikâye içinde hikâye anlatma ve estetik san'atlarla ifâde etme tarzı, bazan hepsi bir arada, bazan tek tek romancının şahıslarını vücuda getirirken başvurduğu usullerdir.

Romanların şahıs repertuarlarında görünen mesleklerin çeşitliliği dikkat çekmektedir. Bunlar hükümdar, saray hekimi, saray haznedarı, başmüsahib, elçi, aşiret reisi, Osmanlı paşası, vali, mutasarrıf, akademi hocası ressam, ruhiyat profesörü, tıp profesörü, doktor, ressam, bahçivan, hariciye memuru, diplomasi, mimar, ilmektep muallimi, lise öğretmeni, kütüphane memuru, ilkmektep müdürü, tüccar, gazeteci, şâir, heykeltıraş, kambiyocu, tefeci, Şark şimendiferleri muamelat şefi, Kolordu erkan-ı harbiye kısım amiri, jeolog, garson, kamarot, bankacı, odacı, uşak, hattat, imam, müzehip, rahip, işçi, tiyatro san'atçısı, haciz memuru, kahveci, marangoz, turşucu, tefeci, Türk Temeşa San'atının oyuncuları şeklinde sıralanabilir. Şahısların genelde entellektüel kesimden seçildikleri dikkat çeker.

Aslî şahısları göz önüne alarak konuya bakacak olursak, Aşk Budur'da *Hamza* , Saray Başhekimi, Ateş Ağacı'nda *Cemil*, Avrupa'da tahsil görmüş hem hukuk hem de iktisat doktoralı bir ilkmektep öğretmeni; *Yaşayan Ölü*'nün Leylâ'sı, Lise öğretmeni; *Son Menzil*'in Haşim'i Akademi hocası bir ressam; *İnsan ve Şeytan*'ın Şevket'i Prof.Dr; *Yolcu Nereye Gidiyorsun*'un Adli'si Hukukçu ve aynı zamanda Galatasaray Lisesi mezunu, Batmayan Gün'ün Aliye'si Berlin'de üniversite talebesi ve Mesih Paşa İmamı'nın Sâlih Efendisi ise medrese eğitimi görmüş münevver bir din adamıdır.

Aslî şahıs eserin duygu, düşünce ve yapı bütünlüğünü kurduğu için, diğer şahıslar onunla ilişkileri açısından ele alınıp konumlanmışlardır. Şahıslardan dekoratif olanları bile titizlikle seçilip işlenmişlerdir. Çölde yolculara bir heyulâ gibi görünen dilenci kız çocuğu (Aşk Budur), Cemil'in Bursa'daki uşağı (Ateş Ağacı), İrfan Paşa Konağı'nın bahçivanı (Batmıyan Gün), Meczup Türlü (Son Menzil), Şevket'in hastası Osman (İnsan ve Şeytan), Adli'nin dayısından gelen mektubu kestiği karpuz içerisinde sahibine ulaştıran pazar satıcısı... bu açıdan değerlendirilebilirler.

Bazı romanlarda birden çok aslî şahıs olduğunu (Aşk Budur, Son Menzil) göz önüne alacak olursak, Sâmiha Ayverdi'nin romanlarında erkek ve kadın sayısının denkleştiği görülür. Konuya bütün bir şahıs repertuarı açısından bakacak olursak, yüzü biraz aşkın olan şahıs sayısı içinde -sayısı onu bulmayan çocuklar de dahil- kadın ve erkek kahramanların

eşite yakın olduğu dikkatlerden kaçmaz. Bu sonuç da Sâmiha Ayverdi'nin, insan problemini ele alırken kadın-erkek ayırımı yapmadığına işaret eder.

Ayrıca hemen her romanda bir tablo oluşturan bir grup insan mutlaka vardır. Bunlar, Ehramlar'da çalışan işçiler, mesirelerdeki insan kalabalığı, saraydaki ziyafete gelen davetliler (Aşk Budur), vapur yolcuları (Ateş Ağacı, Batmayan Gün) otel önüne birikmiş olan kalabalık (Ateş Ağacı), ormandaki işçiler (Batmayan Gün), köylüler ve bir grup köy çocuğu (İnsan ve Şeytan), Yenicami'deki cemaat (Son Menzil), Mesihpaşa Câmii'nin avlusundaki göçmen âileler, mahalleli (Mesch Paşa İmamı) şeklinde sıralanabilir. Bu insan tablolarının romanlardaki fonksiyonu, mekânı dolayısiyle de romanı gerçekçi bir çizgiye oturtur.

Altı romanda (Son Menzil ile Mesih Paşa İmamı Hariç) aslî şahıslar için, *yolculuğa çıkış, geniş ya da dar manada muhit değiştirme* söz konusudur. Kahramanların bu tavırları, olay örgüsüne ve eserin bildirisine hizmet ederken, bazı sonuçları da berebarende getirir; bunlar :

1. *Aşkın objesi ile karşılaşma* : Batamayan Gün , Ateş Ağacı, Yaşayan Ölü, Yolcu Nereye Gidiyorsun'da.

2. *Aşkın objesinden uzaklaşma* : Aşk Budur ile İnsan ve Şeytan romanında (Dekoratif şahıs pozisyonunda olan Osman'ın Allah için âşık olduğu nişanlısını terkedip köyünden ayrılışı, eserin tasavvufî boyutuna yönelik görünür.)

3. *Aşkın objesi ile birlekte olma* : İnsan ve Şeytan'da aslî kahraman Şevket'in muhit değiştirmesi; metresi ile birlikte olmak içindir.

Kahramanların bir kısmı da, romanın itibârî dünyasından *ölüm hadisesi* ile ayrılırlar. Bu durum ise iki mana da gerçekleşir.

1. *Ölmeden önce ölmek* , mertebesine ulaşanlar: Aliye (Batmayan Gün), Adli (Yolcu Nereye Gidiyorsun), Osman (İnsan ve Şeytan) ve Leylâ (Yaşayan Ölü).

2. *Ölmeden önce ölüp, sonra da reel ölümle dünyâ hayatından ayrılanlar* : Mm. Jülyette Moraine (Ateş Ağacı), Meczup Türlü (Son Menzil), ve Gülsüm Hanım (Mesihpaşa İmamı).

3. *Hidayete ermeden ölenler* : Hüsnü (Batmayan Gün), Ziver Paşa ve eşi (Yolcu Nereye Gidiyorsun), Seniye ve çocuğu. (Yaşayan Ölü) Hüsnü ile Ziver Paşa intihar ederler. Ayrıca Ziver paşa intihardan önce çıldırmış durumdadır.

Ölüm sebepleri: a) Mecazî anlamda ölüm için, *iyi insan olma* ve *İnsan-ı Kâmil*

noktasına ulayma söz konusudur. b) Reel ölümde ise, aşkın kesafeti ölüm sebebi olarak gösterilebilir. Meryem, Gülsüm Hanım, Mm.Jülyette Morain ve Seniye'nin ölümleri bu yüzdendir. c) Şahsın cemiyet içerisinde sahip olduğu sosyal statüsünü kaybetmesi ve çevresine ettiği zülmün cezası da ölümle sonuçlanabilir. (Ziver Paşa'nın ölümü) ç) Yasak ilişkinin cezalandırılması: Jale'nin ölümü buna örnek teşkil eder (İnsan ve Şeytan)

Üç kahraman da aklî dengelerini kaybederler (Ziver Paşa, Selma, Şevket). Bu durumun meydana gelmesinde hadiselerin etkisi vardır.

İster mecâzî manada isterse realiteye dönük olsun, ölüm ile çıldırma ve intihar hadiseleri, hem olay örgüsüne, hem de romanın bildirisine yöneliktirler.

Romanların fikir sistemi tasavvufî temellere göre inşâ edilmiştir. Dolayısıyla bu sisteme hizmet eden temsilî kişiler ön plandadır.

Putperest, Hıristiyan, Müslüman, müteassıp, ateist, nihilist, materyalist, mutasavvuf kişiler şahıs kadrosunda yer alırlar. Öte yandan Sâmiha Ayverdi, son devir zâdegân., burjuva, bürokrat karması Osmanlı konak hayatını bütün muhtevası ile yaşayan bir insan sıfatıyla, romanlarında canlandırdığı tipler, çevresinden izler taşımaktadır. Bu sebeple otobiyografik bir karakter gösteren romanlarda, yaşlı, genç, çocuk, eski zaman adamı, çağdaş insan, saraylı, konaklı, köylü, mahalleli, san'atkâr...hangi zümreden olurlarsa olsunlar kahramanların hepsi derin bir hoşgörüyü ihtiva eden tasavvufî bakış açısından değerlendirilmişlerdir. Bizce iç huzura ulaşmanın yollarını bildiren bu romanların şahıs kadrosu, millî olduğu kadar, evrensel bir nitelik de taşımaktadır. Bu yüzden Sâmiha Ayverdi'nin romanlarına dünya klasikleri arasında yer verilebilir.

SONSÖZ

Sâmiha Ayverdi'nin eserlerindeki gelişme çizgisinin tespitinde bilinmesi gereken bir ayrıntı, "dıştan içe geçiş" diye adlandırabileceğimiz, olaylardan insanların iç dünyalarına yönelmesi konusudur. Bu durum O'nun tahkiye tarzına dayanan eserlerinin temel özelliğidir. Didaktik yazılarında anlattıklarını itibârî bir dünyanın şartları içerisinde bazı olaylar çevresinde nakletmek edebî eserlerine vücût verir.

Yazar'ın hareket noktasını insan oluşturur. O, insanın yeryüzündeki serüvenine bir anlam arar. Bu sebeple de bir ya da birden çok insanın diğer kişilerle olan ilişkilerini *olay örgüsü* olarak alır. O'nun kişileri isimleriyle sanki aramızda dolaşan bizden birileri gibidirler. Onların ailelerini, çocuklarını, eğitim ve mesleklerini, arkadaş, dost ve muarızları olan çevrelerini, ruhî yapılarını, az da olsa fizikî görünüşlerini tanırız. Yalnız bu kişiler, birbirlerine çok benzemekle beraber, yine de farklılıklar arzederler. Aynı yolun yolcusu oldukları halde, Meryem, Aliye'ye, Leylâ'ya benzemez. Adli ile Cemil arasında da farklar vardır.

Roman adları çoğu zaman kahramanlarının ulaştıkları noktaları, onlar hakkında varılan yargıları gösterirler. Aşk Budur, Meryem'in aşktaki tavrının ifadesidir; Yaşayan Ölü, Gerçek Çelebi'nin, Ayşe'nin ve daha sonra da Leylâ'nın ruhî tekamüllerini gerçekleştirirken ulaştıkları son menzildir; Son Menzil, bir durağın bir başka adıdır: Aşk değil de son menzil... İnsan ve Şeytan, Şevket ile Lâle ikilisinin sıfatlarıdır; Yolcu Nereye Gidiyorsun, Adli'nin ruhî yolculuğunun adıdır; Ateş Ağacı, bir yandan Kutsal Kitap'taki bir hadiseye işaret ederken, öte yandan da, aşkın bir başka adı olarak okuyucunun karşısına çıkartılır; Mesihpaşa İmamı, adı öznesini veren bir romandır. Kişiler karakter ve tip sembolüdürler. Onlar, evrensel insanın bir yönünü gösterirlerken, insanın nev-i şahsına münhasır kişiliğini

de yansıtırlar.

Olayların anlatımı kronolojiktir. Geriye dönüş ve hatırlamalarda olayların oluş sırasına dikkat edilir. Yazar gerektiğinde tarih verir, dönem tespit eder; ay, mevsim, gün, saat belirtir. Art zamanlı ve eş zamanlı tablolar çizer.

Dört romanında hakim bakış açısından yararlanan yazar anlatıcı, olayları zamanın üç boyutunda -hal, geçmiş, gelecek- ele alınıp, takdim eder. Anlatıcısı 1. şahıs olan eserlerde ise, anlatılanlar anlatıcısından dolayı daha bir gerçekçi çizgide görünür. Çünkü onları bize bir tanık nakletmektedir.

Sâmiha Ayverdi roman ve hikâyelerinde eşya unsuruna da yer ayırmıştır. Ne var ki bir testi, bir tablo, bir kilim perde, bir mushaf, bir minder ya da koltuk, piyano, kapı üzerine asılı bir nazarlık, duvarlarda sıra sıra silahlar, ağzı bezle bağlı bir iyi su küpü... insanın ve yaşadığı mekânın ayırıcı özelliğinin bir göstergesi olduğu sürece O'nun roman ve hikâyelerine girmeye hak kazanırken bu eşyaların aynı zamanda bir zihniyetin, bir medeniyetin, bir felsefenin de temsilcisi olması gerekir. Yolcu Nereye Gidiyorsun'da Adli'nin büyükannesinin odasını bu açıdan kısaca değerlendirelim: Yabancıların "şaheser..müze..harika" diye nitelendirip hayranlık duydukları bu oda, Türk havasını, Şark zevkini, estetiğini, felsefesini, hayat tarzını yansıtan minyatür bir mekândır. Mushaf, Malta minderleri, sürahi, işlemeler, tehzipler, eski zaman giysileri...dir. Oda, muhtevası ile içine kapanık, günün şartlarından, rüzgarlarından etkilenmemiş bir ortam oluşturur. Sahibi için de aynı özellikler söz konusudur. Bu mekânda Garp'lıya, "Güzel ve millî mekân" fikri verecek unsurların bir araya getirilmesine imkân verilmiştir. Öte yandan bu odanın dışında kalan, evin diğer bölmelerinde Şark'a Garb'ın birlikteliği eşya unsuruna yansımıştır. Alalade eşya ile değerli eşya burada iç içe girmiştir. Zaten Şark'la Garb'ın karşılaştırılması Sâmiha Ayverdi'nin eserlerindeki malzemenin bir kısmını oluşturmaktadır.

Avrupa literatüründe "Türk kelimesinin dâima Müslümanlıkla çift ve eş manaya gelen bir fikri beraber hatırlatması" üzerinde duran Yazar'ın Garb'a bir teklifi vardır: "Hâlâ dünyanın ağırlık noktasını teşkîl eden Asya medeniyetinin orjinal bir kolu olan Osmanlı medeniyetini kurmuş ve yaşatmış olan âmilleri araştırarak ve Rene Guneon'un isâbetle işâret ettiği gibi, aklî gurur ve benlikten fedakârlık yaparak, Şarkı anlamaya çalışmak, Garp tefekkürüne düşen hayâtî bir borç olsa gerek."

Sekiz romanda ortak olan asıl yön, hepsinde tasavvufî bir mesajın bulunuşudur. Manadan yana olan Yazar, kişilik değişmelerini hep maddeden manaya doğru geliştirir. Bir

"Dost" tarafından aydınlatılma söz konusudur. Fikre göre kahraman yaratmak, bu fikri empoze etmek tahkiyeye dayanan eserlerin ortak yönlerinden biridir. Diğer eserlerinde kullandığı tasavvuf, tekke, şeyh, tarîkat malzemesini romanlarında da kullanır. Ne var ki bunlarda her malzemenin odak noktasına bir aşk tutkusu yerleştirilir. Ayrıca, *ahlâk öğesini* vurgulama eserlerinin bir başka ortak yönüdür.

Tarihinde merkez kişiler tanıtılırken, romanlarında da olaylar mutlaka bir merkez kişi çevresinde gelişir. Milletlerin kurtuluşu manada aranırken, romanlarındaki kişileri de çıkmazdan kurtaran hep manadır. Ne var ki, tarihî eserlerinde manayı Yazar'ın kendisi savunur, romanlarında da bu görevi kahramanlarına ya da şahıs mertebesine yükseltilmiş san'at ve edebiyat malzemesine yükler.

Sayısız ahlakî gözlem, tanım ve yorumlar ihtiva eden haturalarında Yazar, kendi izlenim ve gözlemlerinden hareket etmekle beraber yine de zihnî bir araştırma yoluna gitmiştir. O'nun sevimli bir hatıra yazarı olduğunu söyleyebiliriz. Hatıraları, tahkiye itibariyle değerli eserlerdir. Okuyucusunu sıkmadan kendinden söz etme yeteneği vardır. Çünkü O, bir insanda bütün insanlığın halleri olduğunun farkındadır. Ayrıca bu niteliğin bir başka sırrı da hikâye ediş tarzında aranmalıdır. Bu tarzda Sâmiha Ayverdi, insana içindeki "ben"i sezdirir. Öte yandan bir kısım haturalarına da sosyal tarih gözü ile bakılabilir. Tek tek haturalardan kimi zaman da makalelerden oluşmuş olan yarı itibârî ve fikrî eserleri sonuçta bir bildiriye, bir "Tevhîd" bildirisine ulaşmıştır. O, çocuksu bir hâl hakkında çocuk olarak bilgiler iletir. Hatırlamaya dayanan çağrışımlarla bilinçli haturalarını aktarır. Yaratıcı çağrışımlara baş vurarak da senteze ulaşır. Bu Doğu-Batı, bir başka deyişle madde-mana sentezidir.

Roman ve hikâyelerinde çıkış noktası, öznenin "aşkın öz"e sıkı sıkıya bağlılığı son gaye durumundadır. Bunlarda iç zenginliği bağımsız bir dünya durumuna yükseltilir. Genelde hikâyeleri içerisindeki aşkınlık ilk anda kavranamadığı için masal özelliği gösterir. Öte yandan onun itibârî eserlerinde aşk, hayata eğemen güçlerin en somut ve en açık nitelikte düzenlendiği noktadır; ve romanın, hikâyenin, mensur şiirin dünyasına bir tutku olarak girer. Bu tema kişiden kişiye farklılık gösterir. İlgili durum kültür ve mesajla bağlantılı olsa gerek. Roman dünyasında gerçek odak noktası olan aşk, mecazî ve beşerî anlamda vuslatur. Ancak bu aşk evlilik ve çocuk dünyaya getirmenin vasıtası değildir. Böyle olsa, Batmayan Gün'ün Hüsnü'sü eş diye Selma'yı değil Aliye'yi seçerdi.

Yukarıda kültür farklılığı dedik, bunu açıklayalım: Maddî kültür unsurları olarak mimariyi, resimi seçen Yazar, mânevî kültürün değerlerini de din, musiki, edebî eserler,

mekânın tefriş tarzı, Osmanlı'nın yaşama biçimi şeklinde dikkatlere sunar. Özellikle de adı geçen yaşama biçimi de, davranıştaki soyluluk, zerafet, incelik, iç zenginliği olarak düşünülür. Osmanlı kültürünü eserlerinde ön gören Yazar, Osmanlıcı bir zihniyetle, özünü İslam'dan alan, düne özlem duyan, halden memnun olmayan madde-mana sentezini kucaklayan, Doğu-Batı sentezine yönelik bir bakış açısına sahiptir. O'nun eserlerinde Osmanlı kültürü, bilimsel alanda uygarlık, toplumsal alanda eğitim, estetik yönde güzel san'atlar, maddî ve biyolojik alanda üretme, çoğaltma, yetiştirme biçiminde kendini gösterir. Osmanlı tarihi ve medeniyeti, bütün değer yargılarıyla ve bütün güzel san'at dallarıyla araştırılıp değerlendirilir. Osmanlı medeniyetini* diğer medeniyetlerden ayıran özellik, Allahlı bir medeniyet oluşu olarak vurgulanır. Kısaca özetleyecek olursak, O, manevî kültür unsurlarından din, dil, ahlâk, hukuk ve san'at gibi manevî nitelikli etkinliklerin kendine özgü uyumlu bütünü algılar; ve eserlerinin bütünün de bunları vermeye çalışır. Zaten Sâmiha Ayverdi'nin eserlerinin hepsi Balzac'ın Comedie Humanie'i gibi bir bütünü yansıtırlar; sanki hepsi bir tek bakış açısından kaleme alınmışlardır; tek bir göstergedir; bu göstergenin arkasında konuşan biri vardır; bu da Yazar'ın kendisidir. Tür değişse de aynı konu, aynı tema yeniden ele alınır. Hemen her eser, tasavvuf ruhu ile mayalanmış, zamanın akışı ile kabaran, gelişen, oluşan bir insan tipini okuyucusunun karşısına çıkarmakta, adeta, "İşte Nesl-i Cedid'in hamuru bu özellikle mayalanmalı" demektedir. Türk-İslam toplumunda Rönesans'ı yapacak olan Halk-ı Cedid'in zaman ana tarafından dünyaya getirilişi umudunu sergileyen Yazar, bir dirilişe inanmaktadır. Bu diriliş uzak geçmişte kalan destan devrinin yerini bugün, imâm devrenin almasıyla gerçekleşecektir: "Eski ve eskilik damgası taşıyan her şey ölmeğe mahkumdur. Ya ölmüş ya da ölecektir. Ölenin de dirilemeyeceğine göre bu dağılıp çürüyen bünyeyi bir yeni kalıbın içine dökmek, bir yeni nizamla yeni baştan inşa etmek gerek. Tıpkı durmaksızın kendi kendini yenileyen tabiat gibi, bir yeniden doğuş beklemek ve hazırlamak lâzım." (BT.s.33)

Sâmiha Ayverdi'nin büyük politikası, yalnız Türk'ü değil, bütün İslam toplumunu yönlendirecek bir rejim ve nazariyeye dönüşmüş inançların ardına düşüşünden kaynaklanmaktadır. Nazariye, bilimde ve san'atta yeninin ardından koşulmasını gerektirdiği halde, Sâmiha Ayverdi, eskinin ardından koşup, hep yeni bir düzenin düşlerini görür. Çünkü O, bir kültür birikiminin farkındadır. İdealize edilmiş genel düşünceler ve davranışlar

---

* Yazar, Osmanlı medeniyeti sözünü özelleştirerek, "İstanbul Medeniyeti" diye de adlandırır.

sistemini vermek ister.

Ön gördüğü kültür dilimleri, göçebe ve yerleşik değerlerle yoğrulmuş Selçuklu kültürü, İslâm ve Selçuklu kültürünün bir sentezi olan Osmanlı kültürüdür. Bunların birlikteliğini yansıtan ve kapsamını mananın oluşturduğu Şark Medeniyeti ile tarih boyunca irtibat halinde olduğumuz maddenin temsilcisi Garp Medeniyeti'nin izdivacı, ön gördüğü medeniyet dilimleridir. Yazar kültürel değerlerle özdeşleştiği için kendince bir doyuma ulaşır.

Manevî kültür başlığı altında, geçmişe duyulan özlemler ve geleceğe yönelik hayâllerle karşılaşılır. Günümüzün kültürel değişimi artzamanlı boyutta gözlenir. Ve bu deyişim bir bunalım olarak idrak edilir. Ne var ki bir ülkeye yeni terminolojinin girmesi demek yalnız başkalarının yaptığı malların girmesi demek değildir. Bunların yapımına imkân veren bilgi, değerler sistemi, davranışlar karmaşası ve dünya görüşünün de girmesi demektir. Sâmiha Ayverdi'de, önceleri yalnızca Doğu Medeniyeti'ni üstün bulduğu halde, sonradan Batı'nın da iyi, olumlu yanlarını gözden ırak tutmaz. Bu sentezi gerçekleştirecek olan Halk-ı Cedîd'i meydana getirecek fertlere, geçmişte aksiyon ve prensip sahibi, düşüncelerini eyleme dönüştüren; bir mürşit tarafından irşâd edilmiş; bir ideoloji'ye bağlanan, etkinlik oluşturan, kültür üretici ve yaratıcı, misyon sahibi şahsiyetleri seçerek örnek gösterir. Zaten her tarihî olayın değil de bazı belli tarihî hadiselerin, ya da tarihî şahsiyetlerin Yazar'ın kalem alanına giriş sebebi, yorum ve örnek almaya elverişli olanlardır. Söz konusu edilen kişilerin haltercümeleri, zaman ve muhit çevresinde ve zamanın toplumsal hayatını aydınlatmak, fertlerin, toplumun misyonlarını vermek için yazılmıştır. Aynı zaman da haltercümeleri, bir devrin, bir milletin, bir mefkûrenin izahı için çerçeve olarak ele alınmışlardır.

Edebî ve Mânevî Dünyâsı İçinde Fatih eseri, büyük Türk hükümdarının hayatı ve muhiti izah edilerek yazılmış ve Fatih'in kişiliği Halk-ı Cedid'e örnek gösterilmiştir.

Yazar'ın Millî Kültür Mes'elelerimiz ve Maarif Dâvâmız adlı eserinde Türk kültürünün menşei ve gelişmesi hakkındaki geniş açıklamalardan sonra : Kültürün komşular ile daima alış verişte tabiî bir hareket olduğu ve tabiat kanunlarına paralel olarak toplumların kültürlerinin birbirlerini etkilediği anlatılır. Atalarımızın Ortaasya'dan Batı'ya gelirken geçtikleri yerlerde izler bıraktığını, buna mukabil oraların kültüründen de tesirler alarak taşıdıkları ama kendi uslûpları içinde bunları temessül ettikleri ve Batı'daki Türk, Selçuk, Osmanlı kültürüne yerli damgası vurduklarını bu arada Türk kültürünü Haçlı Orduları ile Avrupa'ya, Arap orduları ile de Mısır ve Endülüs'e aktarmayı becerdiklerini izah eder.

Görülüyor ki Sâmiha Ayverdi, Osmanlı kültürünü verirken kültür unsurlarının, dünün

değişik toplumlarında zaman çizgisi üstünde daha yakın düne geçişi ve yeni bir kültür içerisinde eriyişi gösterilir; bu olgunun adı "kültür yayılması"dır. Yazar'ın elinde hazır bulduğu O'nu san'atlı, ya da fikrî biçimlemeye, yeniden yaratmaya isteklerinden konu kaynağı (stoff) var: Bunlar, Ortaasya kültürü, İslâm kültürü ve Batı kültürleridir. Konu tarihî ve kültürel; yani geleneğe olan bir konu kaynağı. Bu kaynağa tasavvufu da ekleyelim. Sâmiha Ayverdi bu malzemeyi ister san'at, isterse fikrî eserlerinde olsun hep mistik bir tavır ve gizemli bir bakış açısı ile verir. Fakat O'na mistik bir Yazar ünvanını kazandıran, roman, hikâye, mensureleri ile âbide şahsiyet olarak seçip değerlendirdikleri ve İstanbul'un fethini yorumlayışı; görünen dünyâ ile kavranan dünyâ arasında bir köprü kurarak sezgi yolu ile, bize kavranan dünyayı müşahhas hale getirmesidir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki Sâmiha Ayverdi'nin romanları da dahil bütün eserlerinde bir tez söz konusudur; bu tez madde ile mananın sentezi olarak tespit edilirken, manaya öncelik ve hakimiyet tanımak sonra da bu sentezi ferdten cemiyete, cemiyetten millete, milletten de bütün insanlık âlemine teşmil kılmaktır.

BİBLİYOGRAFYA

Sâmiha Ayverdi Bibliyografyası, Dr. Kâzım Yetiş tarafından KUBBEALTI AKADEMİ MECMUASI, YAZI HAYATININ 50. YILINDA SAMİHA AYVERDİ HATIRA SAYISI 17 Ekim 1988, SAYI 4, s.198-208 sahifelerde yayınlanmıştır. Bu bibliyografyada; Sâmiha Ayverdi'nin kitaplarının bibliyografik künyeleri belirtilmiştir. İlgili bibliyografya üç kısımdan oluşmaktadır. I. Kısım, Sâmiha Ayverdi'nin kitaplarına; II. Kısım, mensur şiir, hikâye, röportaj, anket, konuşma ve makalelerine; III. Kısım da hakkında yazılanlara ayrılmışır.

Çalışmamızda Sâmiha Ayverdi'nin hakkında yazılanlardan da faydalandığımız için bunlardan görebildiklerimizin listesini verdik; göremediklerimiz de olabileceğinden, bu konuda Dr. Kâzım Yetiş'in hazırladığı Sâmiha Ayverdi bibliyografyasına bakılabileceğini belirtmekle yetiniyoruz.

Kısaltmalar

agm.	adı geçen mecmua
bs.	baskı
Gz.	Gazetesi
H.	Havadis Gazetisi
KAM.	Kubbealtı Akademi Mecmuası
ktb.	kitabevi
S.	Sayı
s.	sahife

TE.	Türk Edebiyatı Dergisi
TD.	Türk Dili Dergisi
TDTD.	Türk Dünyâsı Târih Dergisi
TKM.	Türk Kültür ve Medeniyeti (Dergisi)
Yay.	Yayını

I- Sâmiha Ayverdi'nin Eserleri

A- Kitap Halinde Çıkmış Olanlar *

Romanları

--- Aşk Bu İmiş[1] , İst. 1938, 271 s.
--- Batmıyan Gün[2] , İst. 1939, 259 s. ; 2.bs. İst. 1977, 254 s.
--- Ateş Ağacı, İst. 1941, 160 s.
--- Yaşayan Ölü, İst. 1942, 216 s.
--- İnsan ve Şeytan, İst. 1942, 267 s.
--- Son Menzil, İst. 1943, 208 s.
--- Yolcu Nereye Gidiyorsun[3] , İst. 1944, 384 s.; 2.bs. İst. 1975, 387 s.
--- Mesihpaşa İmamı[4] , (I.Kısım "Büyük Doğu", S.37-52, 1946) İst. 1948, 168 s.; 2. bs. İst. 1974, 222 s.

---

* Dağınıklığa sebebiyet vermemek için, dergilerde çıkan hikâye ve mensureleri de buraya aldık.

1 Romanın iç kapağında "AŞK BUDUR" adı yer alırken, dış kapakta "Aşk Bu İmiş" ibaresi yazılıdır. Bu durumun sebebini eserin bitiş cümlelerinde aramak yerinde olur: "Aşkın bu canlı belâgâtı genç adamın dudaklarını kat'i bir hükümle kımıldattı: İşte aşk bu imiş, canını aşka vermekmiş, dedi." (s.271)

2 2. baskıda eserin adı "BATMAYAN GÜN" dür.

3 Romanın adından sonra iki nokta yan yana konmuştur.

4 Eser, Erzurum'da çıkan Hürsöz Gazetesi'nin 3. sahifesinde, "İst. 21-XI-948, N.R.A." kimlikli tanıtıcı bir yazıyla 26.9.1961 / 1.2.1962'de "Edebî Roman" olarak tefrika edilmiştir.

Hikâyeleri

--- Mâbedde Bir Gece, (Kitap) İst. 1940, 159 s. ; 2.bs (göz.geç.) İst.1976, 216 s.
--- Mezarcı, BD. c. III, S. 55, 22 Kasım 1946.
--- Şöhret Dadı, BD. c. III, S. 56, 29 Kasım 1946.
--- Dört Kapı, BD. c. III, S. 58, 13 Aralık 1946.

Mensur Şiirleri

--- Yusufcuk, İst. 1946, 160 s. (Kitap) (Hürsöz Gz. Erzurum, 31.7.1961/20.9.1961'de tefrika edilmiştir.)
--- Hancı, İst. 1988, 115 s. (Kitap)
--- Emanet, BD. c.II, S.35, Haziran 1946.
--- Sual, BD. c.II, S. 36, Temmuz 1946.
--- Ebedî Meçhul, BD. c. II, S. 39, 26 Temmuz 1946.
--- Meydan ve Oyun, BD. c. II, S. 40, 2 Ağustos 1946.
--- Çocuklar, BD. c. II, S. 44, 30 Ağustos 1946.
--- ? , BD. c. II, S. 46, 13 Eylül 1946.
--- Düşünceler, BD. c. III, S. 60, 25 Nisan 1947.
--- Hasret, BD. Resimli İstanbul Haftası, 9 Mayıs 1951.
--- Hile-İşret, Resimli İstanbul Haftası, 30 Mayıs 1951.
--- Hasret, TY. c. II, S. 273, Yeni S.3, Mayıs 1959; H.100. Mensure, s.104.
--- Salıncak, TY, S. 274, Yeni S.4, Haziran 1959; H. 2. Mensure, s.2.
--- Geliyorum, TY. S.274, Haziran 1959.
--- Bilir misin ? , TY. S. 276, Ağustos 1959; H. 30. Mensure, s.40.
--- İçin...Dedim, TY. S. 277, Ekim 1959, H. 97. Mensure, s.101.
--- Seferim Var, TY. S.279, Yeni S.9, Aralık 1959; H. 103. Mensure, s.107.
--- Senin İçin, TY. S.282, Mart 1960; H. 96. Mensure, s. 100.
--- Umurumda Değil, TY. S.284, Yeni S.2, Mayıs 1960; H. 77. Mensure, s.80.
--- Çıkrıkçının Dedikleri, TY. S.286, Yeni S.4; Temmuz 1960; H.95. Mensure s.98.

Hâtıratı

--- İbrahim Efendi Konağı, İst. Fetih Cemiyeti Yay. 51, İst. 1964, 207 s. 8 resim; portre; 2.bs. İst. Fetih Cemiyeti Yay. 64, İst. 1973, 308+1 s., 8 resim; 3.bs. İst. Fetih Cemiyeti Yay. 67, İst. 1982, 380+VI s., 8 portre.
--- Bir Dünyâdan Bir Dünyâya, Hülbe Yay. Ankara 1974, VIII+148 s.
--- Hâtıralarla Başbaşa, Kubbealtı Yay. 3, İst. 1977, 256 s., 1 resim.
--- Rahmet Kapısı, Hülbe Yay. 9, İst. 1985, 240+3 s.
--- Ne İdik Ne Olduk, Hülbe Yay. İst. 1985, 238+2 s.
--- Bağ Bozumu, * Hülbe Yay. 11, İst. 1987, 317+3 s.
--- Hey Gidi Günler Hey, Hülbe Yay. 12, İst. 1988, 258+3 s.
--- Küplüce'deki Köşk, Hülbe Yay. 15, İst. 1989, 292+2 s.

Seyâhat Notları

--- Yer Yüzünde Birkaç Adım, Ötüken Yay. İst. 1984, 304 s.

Deneme

--- İstanbul Geceleri, İnkılâp ktb. İst. V+204 s., Resimli; 2.bs. İst. 1971, 197 s.; 3.bs. İst. Fetih Cemiyeti Yay. 64, İst. 1977, 197 s.

Mektup

--- Mektuplardan Gelen Ses, Hülbe Yay. 8, İst. 1985, 103 s.

Otobiyografi

--- Dost, Hülbe Baytaş Yay. 1, Ankara 1980* , 160 s.

---

* Eserde hâtıralarla birlikte makaleler de yer almıştır.

* Eser tarihsiz olarak yayınlanmıştır. Biz "1980" tarihini "Millî Kütüphane (Ankara) Katalogundan temin ettik.

Biyografik Tetkik

--- Kenan Rifâî ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık* , İnkılâp ktb. İst. 1951, 509 s., resimli; 2.bs. İst. 1965, 476 s. ; 3.bs. İst. 1983, 476 s.

--- Edebî ve Manevî Dünyâsı İçinde Fatih, İst. Fetih Derneği Yay. 19, İst. 1953, XIII+291 s., resimli; 2.bs. İst. Fetih Cemiyeti Yay. 19, İst. 1968, XIV+314 s.; 3.bs. İst. Fetih Cemiyeti Yay. 19, İst. 1974, 334 s. ; 4.bs. İst. Fetih Cemiyeti Yay. 19, İst. 1983, 334 s.

--- Yunus Emre ve İlâhileri, Milliyetçiler Derneği Yay. İst. 1969, 435.

Portreler

--- Abide Şahsiyetler,Kültür Bakanlığı Yay.(Kültür Eserleri) 11, İst.1976, 2+II+271 s.

Târih

a- Siyasî Târih

--- Türk Târihinde Osmanlı Asırları c.I, Damla Yay. İst. 1975, 440 s.; 2.bs. Damla Yay. İst. 1977. 440 s.

--- Türk Târihinde Osmanlı Asırları, c.II, Damla Yay. İst. 1975, 400 s.; 2.bs. Damla Yay. İst. 1978, 400 s.

--- Türk Târihinde Osmanlı Asırları c.III, Damla Yay. İst. 1976, 284 s. 2.bs. Damla Yay. İst. 1981, 284 s. (Bibliyografya 253-263 s.)

--- Türk-Rus Münâsebetleri ve Muhârebeleri, Turan Neşriyat Yurdu, İst. 1970, 302 s. (Bibliyografya 295-302 s.)

b- Sosyal Târih

--- Boğaziçi'nde Târih, İst. Fetih Cemiyeti İst. Enstitüsü Yay. 56, İst. 1966, 407 s. resim, nota, (Bibliyografya 309-406); 2.bs. İst. Fetih Cemiyeti İst. Enstitüsü Yay. 56, İst. 1968, 399 s. resim; 3.bs. İst. Fetih Cemiyeti İst. Enstitüsü Yay. İst. 1976, 406 s. 4.bs. İst. Fetih Cemiyeti İst. Enstitüsü Yay. 56, İst. 1982, 407 s. resim (Bibliyografya 399-406 s.)

---

* Bu biyografik tetkik, "Sâmiha Ayverdi, Nezihe Araz, Safiye Erol ve Sofi Nuri" tarafından hazırlanmıştır." Bizim incelediğimiz baskı 1951 tarihli olanıdır; diğer baskıları göremediğimiz için bunların yayın adını veremedik.

Fikir Eserleri

a- Kitap

--- Misyonerlik Karşısında Türkiye, Turan Neşriyat 5, İst. 1969, XXX+228 s. fotokopi.

--- Millî Kültür Mes'eleleri ve Maarif Dâvâmız, Kültür Bakanlığı Yay. 12, İst. 1976, 416 s.

--- Hicrî 1400 Yıla Yaklaşırken Kölelikten Efendiliğe, Damla Yay. 79, İst. 1978, 80 s.

--- Kur'an Ahlakı İle Kölelikten Efendiliğe, 2.bs. Merkez Yay. İst. 1987, 103+4 s.

--- While Approaching the 1400 th Year of the Hedjirah LET US BE NOT SLAVES BUT MASTERS : Bimünasabet-i ikturâbi'l-âmmi'l hicri 1400 mine'r-rıkkı ilâ's-siyâde, Damla Yay. 89, 80, 93 s. (Metin İngilizce ve Arapça'dır.)

b- Broşürler

--- XIII.Asır Anadolu'sunda Tasavvuf ve Hz. Mevlânâ, Konya 17 Aralık 1955, 10 s.

--- Rahmetli Ayaslug* , Endüstri Basım ve Yay. İzmir 1969, 18 s.: MKMMD. s.262-265.

--- Derviş Yunus, 1 Haziran 1967'de hazırlanan bu yazı 2 Mart 1969'da Millîyetçiler Derneği'nde konferans olarak verilmiş ve aynı yıl adı geçen dernek tarafından "Yunus Emre ve İlâhîler" adıyla basılan kitaba alınmıştır.

--- Millî Kültürümüzün Gaflet Mihrakları, Endüstri Basım ve Yay. İzmir, 1969, 15 s.

--- Maarif Dâvâmız, Sobe Matbaası, İzmir 1970, 40 s.; MKMMD. s.11-57.

B- Makale ve Çeşitli Yazılar

Sâmiha Ayverdi'nin gazete ve dergilerde çıkan yazıları ile konuşma ve konferans metinleri, kitaplarında da yer aldığı için bibliyografyamızın bu bölümünde bunlara da işaret edildi.

---

* Bu broşürün ilk on dört sahifesi Mimar Ekrem Hakkı Ayverdi'nin "Efes" adlı yazısına ayrılmıştır. Ayrıca Sâmiha Ayverdi'nin bu yazısı, Havadis Gazetesinin 9 Mart 1957 tarihli sayısında yayımlanmıştır.

* Bu broşürün son iki sahifesi, Ahmet Kabaklı'nın "İzmir, Vatikan'ın Sömürgesi Midir? başlıklı yazıya aittir.

a- Gazetelerde Çıkanlar

--- Eski Çizmeler, H. 20 Ekim 1956; HBB. s. 66-68.

--- Nohut Oda Bakla Sofa, H. 2 Ekim 1956, HBB. s. 197-199.

--- Yirminci Asrın Yüzkarası, H. 1 Aralık 1956; HBB. s. 62-65.

--- Uyanmalı Birleşmeli, H. Kasım 1956; HBB. 76-78.

--- Londra Caddesi'nin İftihar Durağı, H. 17 Kasım 1956; MKMMD. s.242-224.

--- Soruyorum, H. 24 Kasım 1956; MKMMD. s. 176-179.

--- Suçumuzu Bilmemek Suçu, H. 1 Aralık 1956; HBB. 186-188; MKMMD. s. 186-188.

--- Beslenmemiş Çocuklar, H. 8 Aralık 1956;

--- Altıyüzseksenüç Sene Evvelki Mevlânâ, H. 15 Aralık 1956.

--- San'at ve Saltanat, H. 22 Aralık 1956.

--- İbretli Bir Hâtıra, H. 29 Aralık 1956; MKMMD. s. 118-120.

--- Muhtaç Olduğumuz Zevk, H. 5 Ocak 1957. MKMMD. s. 266-269.

--- Tutulmamış Vasiyet, H. 12 Ocak 1957.

--- Boğuluyor Kurtaralım, H. 19 Ocak 1957; MKMMD. s. 238-241.

--- Yanlışımız, H. 26 Ocak 1957.

--- Zincire Vurulmuş Aslan, 2 Şubat 1957; MKMMD. s. 102-108.

--- Fık, Fık, Fık ... H. 9 Şubat 1957; MKMMD. s. 109-113.

--- Biz ve Onlar, H. 16 Şubat 1957; HBB. s. 234-240.

--- Glinkalara Yakışır, H. 2 Mart 1957; MKMMD. s. 231-234.

--- Yarınki Ben, H. 2 Mart 1957.

--- Cemiyetin En Gözde Adamı, H. 16 Mart 1967; MKMMD. s. 114-117.

--- Bir Uyanış, H. 23 Mart 1957; MKMMD. s. 235-237.

--- Maarif Şûrâsından İntibâlar, I, H. 29 Mart 1957.

--- Maarif Şûrâsından İntibâlar, II, H. 30 Mart 1957.

--- Dede Efendi, H. 30 Mart 1957; AŞ. s. 143-146.

--- Bâkî, H. 6 Nisan 1957; AŞ. s.131-134.

--- Aile ve Kadın, H. 13 Nsan 1957; Atatürk Üni. Türk Kültürünü ve Medeniyeti Araştırma Ens. deneme Yay. c.I, Ankara 1976, s. 113-115. MKMMD. s.297-299.

--- Cezayirli Hasan Paşa, H. 24 Nisan 1957; AŞ. s. 135-138.

--- Köy ve Köylü, H. 27 Nisan 1957; MKMMD. s. 94-97.

--- Mahalleyi Canlandırmak H. 4 Mayıs 1957; HBB. s. 194-196.

--- Abide Adam, H. 11 Mayıs 1957; AŞ. s. 219-221.

--- Koca Yûnus, H. 18 Mayıs 1957.

--- Mihver Adamın Mes'ûliyeti, H. 25 Mayıs 1957.

--- Meşhed, H. 1 Haziran 1957; MKMMD. s. 404-409.

--- Kaybolan Anahtar, H. 8 Haziran 1957.

--- Var Yoksulları, H. 15 Haziran 1957; MKMMD. s. 180-183.

--- Amca Hüseyin Paşa, 22 Haziran 1957.

--- Gerçek ve Sahte, H. 29 Haziran 1957; MKMMD. s. 98-101.

--- Alp Erenler, H. 3 Temmuz 1957; MKMMD. s. 398-401.

--- Bizim Atılar, H. 6 Temmuz 1957; MKMMD. s. 124-126.

--- Çalışma İnkılâbı, H. 6 Temmuz 1957;

--- Aşı, H. 20 Temmuz 1957; MKMMD. s. 402-405.

--- İnsan ve Makina, H. 27 Temmuz 1957; HBB. s. 207-209.

--- Edirne'de Bir Şifâhâne, Haber Gz. 22 Mart 1965.

--- Dünkü ve Bugünkü Kadın, Öğretmenler Gz. s. 227, Aralık 1967.

--- İkinci Sultan Mehmet Hükümdarlık Yolunda, Tercüman, 21 Mayıs 1969.

--- Hükümdar ve Mutasavvuf Fâtih, Tercüman, 22 Mayıs 1969; AŞ. s. 97-100.

--- Fatih ve Akşemseddin, Tercüman, 23 Mayıs 1969; AŞ. s. 101-108.

--- Fâtih Cemiyet Fedâisi, Tercüman, 25 Mayıs 1969; AŞ. s. 109-116.

--- Çadır Gecesi, Tercüman, 26 Mayıs 1969; AŞ. s. 109-116.

--- Fatih ve Cihad, Tercüman, 27 Mayıs 1969; AŞ. s. 113-116.

--- Fâtih Sultan Mehmed ve Gâyesi, Tercüman, 26-31 Mayıs 1969; AŞ. s. 80-96.

--- Ramazan'a Giriş, İslâm Dîni, Tercüman, İnci İlâvesi 1 Kasım 1970; MKMMD. s.324-327.

--- Oruç, Tercüman, İnci İlâvesi 6 Kasım 1970; MKMMD. s. 328-331.

--- Razamazan Hazırlıkları ve Kilerler, Tercüman, İnci İlâvesi, 9 Kasım 1970.

--- Ramazan'da Şehzâdebaşı, Tercüman, İnci İlâvesi, 13 Kasım 1970.

--- İftarlar, Terafih ve Mahyalar, Tercüman, İnci İlâvesi, 13 Kasım 1970.

--- Ramazan Eğlenceleri, Meddahlar, Ortaoyunu, Tercüman, İnci İlâvesi 20 Kasım 1970.

--- Ramazan Eğelencelerinde Karagöz, Tercüman, İnci İlâvesi, 21 Kasım 1970.

--- Ramazan ve Beyazıd Sergisi, Tercüman, İnci İlâvesi 27 Kasım 1970.

--- Bayram, Tercüman, İnci İlâvesi 30 Kasım 1970; MKMMD. s. 332-334.

--- Kicaret ve Ahlâk, Adâlet, 5 Mayıs 1973; MKMMD. s.304-308.

c- Dergi (mecmua)lerde Çıkanlar

Sâmiha Ayverdi, Kubbealtı Akademi Mecmuası ile Türk Dünyâsı Târih Dergisi ve Türk Edebiyatı'nda sürekli yazdığı için, bibliyografyamızın bu bölümünde, yazıların ilgili dergilerdeki çıkış sırasını göz önünde bulundurduk. Bu sebeple dergi adı değiştikçe kronolojik sıralamada da atlamalar olacaktır.

--- Abide Adam, Yahya Kemâl Enstitüsü Mecmûası, S.1, 1959; AŞ. s. 219-221.

--- Yunus Emre ve Bugün, Türk Yurdu, c.II, S. 285, 3 Haziran 1960; AŞ. s. 60-66.

--- Büyük Terbiyeci Mevlânâ, Selâmet, c.I, S.9, Aralık 1962.

--- Mesnevi Terbiyecisi ve İnsanlık Alemi, Anıt, Mart 1964.

--- Büyük Kurtarıcı: Yunus, Türk Yurdu, (Yunus Emre Özel Sayısı), c.V, S.319, Ocak 1966.

--- Dünkü ve Bugünkü Kadın, Türk Kadını, S.9, Şubat 1967; MKMMD. s. 290-296.

--- Biz Neyiz? Türk Kadını, S.10, Mart 1967.

--- İnsanları Kusurları ile Sevelim, Türk Kadını, S. 11-12, Nisan-Mayıs 1967; HBB. s.97-101.

--- Millî Kültürümüzün Gaflet Mihrâkları, Millî Işık, S.48-49-50, 1970.

--- Bir Beyannâmenin Düşündürdükleri, KAM. Yıl 1, S.1, 1972; HBB. s.189-193.

--- İnsan, KAM. Yıl 1, S.2, Nisan 1972; MKMMD. s.3-8.

--- Radoviçli Rüveyde Hanım, KAM. Yıl 1, S.3, Temmuz 1972; AŞ. s. 254-271.

--- Çıksalın, KAM. , Yıl 1, S.4, 1972; HBB. s. 25-29.

--- Kalkınma ve İnsan, Ankara Ticaret Odası Dergisi, Eylül 1973.

--- Maârifimiz, Ankara Ticaret Odası Dergisi, Aralık 1973.

--- Lütûflu Vâlide Hanım, KAM. Yıl 2, S.1, Ocak 1973; AŞ*. s.264-271.

--- Zehir Dede, KAM. Yıl 2, S.2, Nisan 1973; AŞ. s. 175-184.

--- Bergamalı Cevdet Efendi, KAM. Yıl 2, S.3, Temmuz 1973; HBB. s. 136-145.

---

* .... Vâlde ....

--- Mihver İnsan İhtiyacı, KAM. Yıl 2, S.4, Ekim 1973; MKMMD. s. 335,339.

--- Kütle Terbiyecisi Mevlânâ Celâleddin Rûmî, KAM. Yıl 3, S.1, Ocak 1974.

--- Bir Vak'a, KAM. Yıl 3, S.2, Nisan 1974.

--- Derviş Yûnus, KAM. Yıl 3, S.3, Temmuz 1974; AŞ. s. 47-49.

--- Bir Atabek'in Ölümü, KAM. Yıl 3, S.4, Ekim 1974; AŞ. s. 222-230.

--- Doğu ve Batı San'atının Hareket Noktaları, KAM. Yıl 4, S.1, Ocak 1975; MKMMD, s. 220-225.

--- San'at Geleneğimiz, KAM. Yıl 4, S.2, Nisan 1975; MKMMD. s. 226-230.

--- Çeşnicibaşı, KAM. Yıl 4, S.3, Temmuz 1975; MKMMD. s. 205-211.

--- Takiyef, KAM. Yıl 4, S.4, Ekim 1975; AŞ.. s. 231-237.

--- Aynalar, KAM. Yıl 5, S.1, Ocak 1976; HBB. s. 220-226.

--- Hazin Bir Gaflet Örneği, KAM. Yıl 5, S.2, Nisan 1976.

--- Börek Ağacı, KAM. Yıl 5, S.3, Temmuz 1976; HBB. s. 146-151.

--- Doktor Hâlid Şâzi Bey, KAM. Yıl 5, S.4, Ekim 1976; AŞ. s. 185-194.

--- Kahve mi? Çay mı? Hayran mı? KAM. Yıl 6, S.1, Ocak 1977; HBB. s. 41-47.

--- Mustafa, KAM. Yıl 6, S.2, Nisan 1977; HBB. s. 69-75.

--- Doğduğum Ev, KAM. Yıl 6, S.3, Temmuz 1977; RK. s. 124-128.

--- Garb'ın Şark'ın Elinde İnsan, KAM. Yıl 6, S.4, Ekim 1977; BB. s.245-250.

--- Zerdebıyık Hasan Bey, KAM. Yıl 7, S.1, Ocak 1978; RK. s.113-119.

--- Camekân. KAM. Yıl 7, S.2, Nisan 1978; RK. s. 161-167.

--- Yemîn, KAM. Yıl 7. S.3, Temmuz 1978; RK. s. 189-195.

--- Havaya Uçurulan Köprü, KAM. Yıl 7, S.4, Ekim 1978.

--- Efendiliğe Dönüş, KAM. Yıl 8, S.1, Ocak 1979.

--- Öküz Mehmed Paşa, KAM. Yıl 8, S.3, Temmuz 1979; BB. s.245-250.

--- Rahmet Kapısı, KAM. Yıl 8, S.3, Temmuz 1979; RK. s. 8-14.

--- Dost, KAM. Yıl 8, S.4, Ekim 1979.

--- Akbıyık Sultan, KAM. Yıl 9, S.1, Ocak 1980; NİNO. s. 29-33.

--- Ne Oldu Bize, KAM. Yıl 9, S.2, Nisan 1980; NİNO. s. 59-63.

--- Beyaz At, KAM. Yıl 9, S.3, Temmuz 1980; NİNO. s. 145-150.

--- Ödenecek Borç, KAM. Yıl 9, S.4, Ekim 1980.

--- İnsansız Dünya, KAM. Yıl 10, S.1, Ocak 1981.

--- İslâm'ın Dört Mevsimi, KAM. Yıl 10, S.2, Nisan 1981.

--- Endülüs, Gurbette İslâm, KAM. Yıl 10, S.3, Temmuz 1981.

--- Mütâreke Felâketi ve Sultan Ahmet Mitingleri, KAM. Yıl 10, S.4, Ekim 1981.

--- İki Buçuk Asır Evvelki Kazma, KAM. Yıl 10, S.4, Ekim 1981.

--- Yarınki İstanbul, KAM, Yıl 11, S.1, Ocak 1982.

--- Yıldız, KAM. Yıl 11, S.2, Nisan 1982; KK. s.238-240.

--- Yalan, İftira, İntikam, KAM. Yıl 11, S.3, Temmuz 1982; NİNO. s. 138-141.

--- Barış ve Kavga, KAM. Yıl 11, S.4, Ekim 1982.

--- Fakir Düşen Efendi, KAM. Yıl 12, S.1, Ocak 1983.

--- Çamlıca'daki Evimiz, KAM. Yıl 12, S.2, Nisan 1983; NİNO. s. 186-193.

--- Remziye Hanımefendi, KAM. Yıl 12, S.3, Temmuz 1983, NİNO. s. 205-208.

--- Geçmişle Nikah Tazelemek, KAM. Yıl 12, S.4, Ekim 1983.

--- Kâmil Paşa Harmanı, KAM. Yıl 13, S.1, Ocak 1984.

--- Hanımoğlu Mehmed Ağa'nın Kızı, KAM. Yıl 13, S.2, Nisan 1984.

--- Bir Fazilet Zinciri, KAM. Yıl 13, S.3, Temmuz 1984.

--- O Eller, KAM. Yıl 13, S.4, Ekim 1984; NİNO. s. 233-236.

--- Van Vâlisi Haydar Bey, KAM. Yıl 14, S.2, Nisan 1985; NİNO. s.142-144.

--- Kavasın Ayşe Hanım, KAM. Yıl 14, S.3, Temmuz 1985.

--- Bir Gaflet Örneği, KAM. Yıl 14, S.4, Ekim 1985.

--- Sultan II. Abdülhamid Devrinden Birkaç Hâtıra, KAM. Yıl 15, S.1, Ocak 1986.

--- Doğum Kontrolü Mevzûu, KAM. Yıl 15, S.2, Nisan 1986.

--- Karadeniz Bizimken, KAM. Yıl 15, S.3, Temmuz 1986.

--- Nereden Nereye, KAM. Yıl 15, S.4, Ekim 1986.

--- Bu Zırh Delinmez, KAM. Yıl 16, S.2, Nisan 1987; BB. s. 91-93.

--- Dokuz Kürklü Aşır Efendi, KAM. Yıl 16, S.4, Ekim 1987.

--- Yahudinin Gözü Doymuyor, KAM. Yıl 17, S.1, Ocak 1988.

--- Hasan Bilâlî, KAM. Yıl 17, S.2, Nisan 1988.

--- Kıble ve Kıblesizler, KAM. Yıl 17, S.3, Temmuz 1988.

--- Bir Mektuptan, KAM. Yıl 17, S.4, Ekim 1988.

--- Bir Sohbet, KAM. Yıl 17, S.4, Ekim 1988.

--- Bu Nasıl Kral? , TDTD. S.1, Ocak 1987.

--- Mühürcü Rauf Efendi, TDTD. S.2, Şubat 1987, BB. s. 213-219.

--- Târih ve Gerçekler, TDTD. S.3, Mart 1987.

--- Taştan Bir Medeniyet Vesikası, TDTD. S.4, Nisan 1987.
--- V. Sultan Mehmed Reşad, TDTD. S.5, Mayıs 1987.
--- Parçacı Mişon, TDTD. S.8, Ağustos 1987; HGGH. s. 44-48.
--- Türkler Müstemlekeci Olmamıştır, TDTD. S.11, Kasım 1987, BB, s. 147-149.
--- Türklerde ve Batılılarda San'at, TDTD. S.12, Aralık 1987.
--- Batının Taassubu, TDTD. S.13, Ocak 1988.
--- Ziyan Üstüne Ziyan, TDTD. S.14, Şubat 1988.
--- Fırsatı Kaçıran Bir Turanî Kol, TDTD. S.15, Mart 1988; HGGH. s. 44-48.
--- Hakkımız Kalan Ülkeler, TDTD. S.(yok) Mayıs 1988.
--- Rodoslu Hanım, TDTD. S(yok), Eylül 1988.
--- Muharebeciler, TDTD. S. 24, Aralık 1988.
--- Dünümüz Bugünümüz, TDTD. S.27, Mart 1989.
--- Zenginlik Nedir?, TDTD. S.30, Haziran 1989.
--- Bir Târihi İhanet ve Seccâde, TDTD. S.31, Temmuz 1989.
--- Çeşme Yalağında Çocuk, TDTD. S.32, Ağustos 1989.
--- Mesnevi Terbiyecisi ve İnsanlık Alemi, TE. (Mevlânâ Özel Baysı) S.26-27, Şubat-Mart 1974.
--- İnsan, TE. S.89, Mart 1981.
--- Feth-i Mübîn, TE. S.103, Mayıs 1982.
--- Fatih II. Sultan Mehmed ve..., TE. S.115, Mayıs 1983.
--- Sâmiha Ayverdi'nin Kendi Dilinden Hâl Tercümesi, TE. S.127, Mayıs 1984.
--- Ayasofya Efsâneleri, TE. S.127, Mayıs 1984.
--- Kardeşim Ekrem Hakkı Ayverdi, TE. S.128, Haziran 1984.
--- Eğitim Üzerine Bir Sohbet, TE. S.155, Eylül 1986; BB. s. 251-256.
--- Ramazan, TE. S.139, Mayıs 1985; BB. s. 291-293.
--- Eğitim Mes'elemiz, TE. S.157, Kasım 1986; BDB. s. 257-261.
--- Uc Beyleri, TE. S.160, Şubat 1987; BB. s. 225-227.
--- Bağ Bozumu, TE. S.162, Nisan 1987; BB. s. 7-9.
--- Kirâmen Kâtibin, TE. S.163, Mayıs 1987.
--- Hüseyin'in Anlattukları, TE. S.164, Haziran 1987; HGGH. s. 57-62.
--- Feth-i Mübîne Doğru, TE. S.165, Temmuz 1987; HGGH. s. 14-17.
--- Türkiye'de Azınlıklar, TE. S.166, Ağustos 1987; HGGH. s. 35-39.

--- Doktor Ferdinand Paşa, TE. S.167, Eylül 1987.
--- Tuğla Harmanı, TE. S.169, Kasım 1987.
--- Sefir ve At Cambazı, TE. S.170, Aralık 1987; HGGH. s. 89-92.
--- İsrâf, TE. S.171, Ocak 1988; HGGH. s. 248-251.
--- O Türkçe Bilmez, TE. S.172, Şubat 1988; HGGH. s. 44-48.
--- İstanbul Efendisi, TE. S.173, Mart 1988.
--- Ümit Burnu, TE. S.174, Nisan 1988.
--- Kavas İlyas Ağa, TE. S.175, Mayıs 1988.
--- Hakkımız Kalan Ülkeler, TE. S.175, Nisan 1988.
--- İtaat, TE. S.176, Haziran 1988.
--- Vatan Benim Cebimdir, TE. S. 177, Temmuz 1988.
--- Yedi Buçuk Kuruş, TE. S. 178, Ağustos 1988.
--- Kırık Tuğla, TE. S. 179, Eylül 1988.
--- Acaib Bir Mantık, TE. S. 182, Aralık 1988.
--- Kaplıca Mes'elemiz, TE. S.185, Mart 1989.
--- Yakın Târihten Birkaç Çizgi, TE. S.186, Nisan 1989.
--- Ne Diye Onlara Benziyoruz? TE. S.188, Haziran 1989.
--- Medeniyet Anlayışımız ve Kültür Davamız. TKM. Atatürk Üni. Yay. c.1, Ank. 1976, s. 85-88.
--- Türk Dilinin Çilesi, agm. s. 89-94.
--- San'at ve Saltanat, agm. s. 95-97.
--- Ticaret ve Ahlâk, agm. s. 99-101.
--- Mesnevi Terbiyecisi ve İnsanlık Alemi, agm. s. 103-112.
--- Aile ve Kadın, agm. s. 113-115.
--- Dünkü Bugünkü Kadın, agm. s. 117-121.
--- Fatih ve Akşemseddin, agm. s. 123-125.
--- Hükümdâr ve Mutasavvuf Fatih, agm. s. 127-129.
--- Mehmed Akif'in Gayesi, agm. s. 131-138.
--- Cezayirli Hasan Paşa, agm. s. 139-141.
--- Dede Efendi, agm. s. 143-145.
--- Baki, agm. s. 147-149.
--- Türkçenin Çilesi, agm. s. 151-153.

c- Yıllıklarda Çıkanlar

--- Büyük Terbiyeci Mevlânâ, Mevlânâ Yıllığı, Konya 1963.
--- Geçmişle Nikâh Tâzelemek, Suffe Kültür ve Sanat Yıllığı 1983, İst. 1983.
--- O Eller, Suffe Kültür ve Sanat Yıllığı, 1984, Necip Fazıl Armağanı, İst. 1984.

C- Bildiri ve Konferanslar

--- Gençlik Mes'eleleri ve Mes'ûlleri, Türk Ev Kadınları Derneği Seri Konferansları, XIII-XVI, Ankara 1969.
--- Mevlânâ Celâleddin Rûmî'den Bugüne Kalanlar, Bildiriler, Türkiye İş Bankası Yay. Ankara; AŞ. s. 19-28.

II- Sâmiha Ayverdi Hakkında Yazılanlar

AÇIKGÖZ, Halil: Sâmiha Ayverdi'nin Dil ve Üslûbu, KAM., S.4, Ekim 1988, s.39-45.
ALİBEYOĞLU, Dr. Nüsret: Sâmiha Ayverdi'de Din Şuûru, TE. S.127, Mayıs 1984.
ARAZ, Nezihe: Genç Bir Kadın Romancımız, Türk Kadını, c.I, S.1, Mart 1944, s. 12.
AREN, Yurdakul Kemal: "Han Yap Oğlum Han Yap", KAM., S.4, Ekim 1988.
AYVAZOĞLU, Beşir: Sâmiha Ayverdi'nin Mensur Şiirleri Hancı, Tercüman Gz., 15 Temmuz 1988.
AYVAZOĞLU, Beşir: Hey Gidi Günler Hey, Tercüman Gz. 1 Nisan 1988.
AYVERDİ, İlhan: Takdim, KAM., S.4, Ekim 1988, s.3.
AYDA, Adile: Kadın Romanları Arasında, Cumhuriyet Gz. 20 Ocak 1950.
BANARLI, Nihat Sâmi: XX. asır Müslümanlığı, Hürriyet Gz. 28 Teşrin'i sâni 1951.
BAŞER, Sait: "Devam ve Bekâ Sırrı, KAM., S.4, Ekim 1988, s. 137-141.
BİLECİK, Hayri: Sâmiha Ayverdi ve İman Hayatımız, KAM. S.4, Ekim 1988, s.75-80.
BANARLI, Nihat Sâmi: Edebi ve Manevî Dünyâsı İçinde Fatih, Hürriyet Gz. 25 Temmuz 1953.

BANARLI, Nihat Sâmi: İstanbul Geceleri, Hürriyet Gz. 26 Mart 1952.

BİLGİSEVEN, Prof.Dr.A.Kurtkan: Sâmiha Ayverdi'nin Şahsiyet Yapısı, KAM., S.4, Ekim 1988, 21-27.

CAHİTOĞLU, Aliye: Samiha Ayverdi, Yeni Haber, 25 Kasım 1986.

DEMİRCİ, Doç.Dr.Mehmet: Sâmiha Ayverdi'nin Eserlerinde Bâzı İnsan Tipleri, KAM., S.4, Ekim 1988, s. 151-157.

DEVRİM, İzzet Melih: Basından Seçmeler, KAM., S.4, Ekim 1988, s. 120.

ERİK, Nazik: Sâmiha Ayverdi ve İnsan, TE., S.127, Mayıs 1984.

ERTUĞRUL, Semih: Basından Seçmeler, KAM., S.4, Ekim 1988, s. 175.

---------- En Zon Dakika, 6 Teşrih-i sâni 1951, Enteresan Bir Toplantı.

EVLİYAGİL, Necdet: Kenan Rifai-Folklor Araştırmaları, Cumhuriyet Gz. 3 Aralık 1951.

FAYDA, Prof.Dr.Mustafa: Sâmiha Ayeverdi'de Târih Telâkkisinin Bir Buudu, KAM., S.4, Ekim 1988, s. 131-136.

FAYDA, Doç.Dr.Mustafa: Sâmiha Ayverdi ve Sohbet, TE., S.127, Mayıs 1984.

GENÇOSMANOĞLU, N.Yıldırım: Sâmiha Anne (şiir), KAM.,S.4, Ekim 1988, s.20.

GÖZE, Ergun: Sâmiha Ayverdi Millî Vicdandır, KAM., S.4, Ekim 1988, s.81.

GÜNER, A.İnci: Vatan Annesi, TE., S.127, Mayıs 1984.

GÜNER, Dr. Aghâh Oktay: Sâmiha Ayverdi ve Türkiye'nin Mes'eleleri, KAM., S.4, Ekim 1988, s. 57-64.

GÜNER, Agâh Oktay: Sâmiha Ayverdi ve Tarih Şuûru, TE. S.127, Mayıs 1984.

GÜNER, Dr. Agâh Oktay: Düşünce ve San'at Hayatının Yedi Büyüğü, (Türk Edebiyatı Vakfı'nda yapılan konuşma metni) 26 Nisan 1986.

GÜNER, Dr.Agâh Oktay: Sâmiha Ayverdi (Türk Edebiyatı Vakfı'nda yapılan konuşma metni), 29 Kasım 1986.

GÜNER, Agâh Oktay: Bağ Bozumu, Tercüman Gz. 24 Mayıs 1987.

GÜNER, Agâh Oktay: Sâmiha Ayverdi'nin Yazı Hayatının 50. Yıldönümü (münasebeti ile Aydınlar Ocağı'nda yapılan konuşma metni), 5 Mart 1988.

GÜNER, Agâh Oktay: Sâmiha Ayverdi ve Elinci Yıl, Tercüman Gz. 13 Mart 1988.

GÜNDÜZ, Aka: Basından Seçmeler, KAM., S.4, Ekim 1988, s.166.

GÜRSOY, Doç.Dr.Kenan: Sâmiha Ayverdi'nin Tefekkür Dünyası ve İnsan, KAM., S.4, Ekim 1988, s. 47-51.

GÖKSEL, Burhan: Kültür, Millî Kültür Dergisi, S.56, Mart 1987.

GÖZE, Ergun: Sâmiha Ayverdi'yi Dinleyiniz, Tercüman Gz. 25 Kasım 1983.

GÖZE, Ergun: Sâmiha Anne, Kafesoğlu ve Kabaklı'ya Şeref, Tercüman Gz. 11 Nisan 1984.

GÖZE, Ergun: Sâmiha Ayverdi, Tercüman Gz. 3 Mayıs 1989.

HATİPOĞLU, Selçuk: Sâmiha Ayverdi'nin Delâletinde Eski İstanbul'da Bir Gezinti, KAM., S.4, Ekim 1988, s.111-119.

IŞIK, Y.Doç.Dr.Emin: Millî Kültür ve Millî Birlik, KAM., S.4, Ekim 1988, s.105-110.

KABAKLI, Ahmet: İbrahim Efendi Konağı, Tercüman Gz. 6 Temmuz 1954.

KABAKLI, Ahmet: Bir Sıcak Tören, Tercüman Gz. 9 Mayıs 1984.

KABAKLI, Ahmet: Basından Seçmeler, KAM., S.4, Ekim 1988, s. 28.

KABAKLI, Ahmet: Ulu Rüya, Tercüman Gz. 8 Şubat 1988.

KABAKLI, Ahmet: Sâmiha Ayverdi'nin Hâtıralarında Kadın, KAM., S.4, Ekim 1988, s. 65-73.

KANDEMİR: Kıymetli Romancımız Sâmiha Ayverdi Diyor ki, Edebiyat Alemi, 14.7.1949.

KARADENİZ, Zeria: Bir Fikir Etrafında Toplanan Dört Kadın, Son Saat, 13 Ocak 1952.

KARADENİZ, Zeria: İstanbul Geceleri, Son Saat, 9 Nisan 1952.

KISAKÜREK, Necip Fazıl: Bir Kadın Muharrir, Son Telgraf, 21 Haziran 1942.

KISAKÜREK, Necip Fazıl: Bir Kadın Muharrir, KAM., S.4, Ekim 1988, s.177-178.

---------- KUBBEALTI AKADEMİ, Mecmuası: Mülâkatlar, S.4, Ekim 1988, s.167-174.

MALKOÇ, Neriman: Kadın Ediplerimizle Röportajlar, Yeni İstanbul Gz. 2. Kasım 1954.

ONAT, Muvaffak Sami: Kadın Romancılarımız, Cumhuriyet Gz. Haziran 1950.

OKUTAN, Ömer: Sâmiha Ayverdi ve Eğitim, TE., S.127, Mayıs 1984.

ÖRİK, Nahit Sırrı: Basından Seçmeler, KAM., S.4, Ekim 1988, s. 74.

ÖRİK, Nahit Sırrı: Dünkü İstanbul Hakkında Bir Kitap, Y. Büyük Doğu, 17 Mayıs 1952.

ÖZEMRE, Prof.Dr.A.Yüksel: Sâmiha Ayverdi, KAM., S.4, Ekim 1988, s. 90.

---------- ORTA DOĞU Gz.: Türk Tarihinde Osmanlı Asırları, 9 Ekim 1975.

ÖZTUNA, Yılmaz: Basından Seçmeler, KAM., S.4, Ekim 1988, s. 38.

ÖZTUNA, Yılmaz: Ayvердi'nin 50. Yılı, Tercüman Gz. 2 Eylül 1988.

ÖZTUNA, Yılmaz: Ayvердi'nin 50. Yılı, KAM., S.4, Ekim 1988, s. 55-56.

ÖZTUNA, Yılmaz: Basından Seçmeler, KAM., S.4, Ekim 1988, s. 158.

ÖZTUNA, Yılmaz: Hey Gidi Günler Hey, Tercüman Gz. 12.4.1988.

PAZARKAYA, Yüksel: Türk Hikâyecileri Almancada, Türk Dili (Eleştri Özel sayısı) II, S.234, Ankara, Mart 1971, s.756-761.

SEVÜK, İsmail Hakkı: Mürşid İçin Kitap, Cumhuriyet Gz. 12 Kanûn-i evvel 1951.

SCHİMMEL, Prof, Annemarie: Sâmiha Ayvердi,Eine İstanbuler Schriftf tstellerin, Der Orient in der Forschung, Festschrift für Otto Spies, Wiesbaden 1967.

SCHİMMEL, Prof, Annemarie: İstanbullu Bir Abide Yazar Sâmiha Ayvердi, Çev. S.Zeki Önsöz, Ankara Ticaret Odası Dergisi, Kasım 1974, s.17-30.

TAHRALI, Mustafa: Bir Kitabın Akisleri, TE., S.73, Kasım 1979, s. 29-32 (İlgili kitap "Kölelikten Efendiliğe" dir.).

TAHRALI, Doç.Dr.Mustafa: "AteşAğacı", TAM., S.4, Ekim 1988, s. 29-37.

TAHRALI, Yrd.Doç.Dr.M.: Mâbedde Bir Gece, TE., S.128, Haziran 1954.

TALU, Ercüment Ekrem: İstanbul Geceleri, Son Posta Gz. 30 Mart 1952.

TANYOL, Cahit: Ken'an Rifai, Yeni Sabah Gz. 6 Teşrin-i sânî 1951.

---------- TERCÜMAN, Gz. Bağ Bozumu, 3.5.1987.

---------- TERCÜMAN, Gz.: Boğaziçi Yayınları Ödülleri Dağıtıldı, 1 Aralık 1986.

TUNALI, A.Yağmur: Şeb-i Yelda'dan, KAM., S.4, Ekim 1988, s.142.

---------- TÜRK EDEBİYATI, Dergisi: Yedi Büyükler Günü, S.152, Haziran 1986, s.49-51.

TİMURTAŞ,Prof.Dr. Faruk: Boğaziçi'nde Tarih, Son Havadis Gz. (Fotokopiden tarih tesbit edildi.)

UĞURCAN, Y.Doç.Dr.Semâ: Sâmiha Ayvердi'nin Eserlerinde Batılılaşma Krizi. KAM., S.4, Ekim 1988, s.145-150.

ULUNAY, Refi Cevad: Mistik Edebiyatta Bir Şaheser "Yolcu Nereye Gidiyorsun" Yeni Sabah Gz. 11 Ocak 1945.

ULUNAY, Refi Cevad: Bir "Mistik Edebiyat Nümunesi", Yeni Sabah, 25 İkinci Teşrin 1944.

VAROĞLU, Hamdi: İbrahim Efendi Konağı, Cumhuriyet Gz. 12 Nisan 1964.

YAĞMUR, Tunalı: Mesihpaşa İmamı, TE., S.127, Mayıs 1984.

YILDIRIM, Doç.Dr.Ali: İslâm Edebiyatı Geleneği ve Sâmiha Ayverdi, KAM., S.4, Ekim 1988, s. 101-104.

YAZAR, M.Behçet: Sâmiha Ayverdi'nin Hikâyeleri ve Romanları, Son Telgraf Gz. 30 Ağustos 1944.

YETİŞ, Dr. Kâzım: Sâmiha Ayverdi'nin Hayâtı ve Eserleri, TE., S.127, Mayıs 1984.

YETİŞ, Dr.Kâzım: Tecrübeli Dost, TDTD. S.17, Mayıs 1988.

YETİŞ, Dr.Kâzım: Sâmiha Ayverdi'nin Hayatı, KAM., Yazı Hayatının 50. Yılında Sâmiha Ayverdi Hâtıra Sayısı, S.4, Ekim 1988, s. 9-10.

YETİŞ, Dr.Kâzım: Ayverdi'nin San'atının Elinci Yılı, TE., S.172, Şubat 1988.

YETİŞ, Dr.Kâzım: Sâmiha Ayverdi Bibliyografyası, KAM. S.4, Ekim 1988, s.198-208.

YÜKSEL, Semahat: İnsan Yetiştirmek, TE. S.127, MAYIS 1984.

YÜKSEL, Aysel: Nasıl Çalışırlar?; KAM., S.4, Ekim 1988, s.121-130.

ZAİM, Prof. Sâbahattin: Sâmiha Ayverdi, TE., S.127, Mayıs 1984.

III- Sâmiha Ayverdi İle İlgili Kaynaklar -Edebiyat Tarihi, Edebiyat Sözlüğü, Ansiklopedi, Dergi Özel Sayıları ve Tezler-

BANARLI, Nihat Sâmi: Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, Millî Eğitim Basımevi, İst. 1979, "Sâmiha Ayverdi" maddesi, Fasikül 16, s.1232-1233.

BİRİNCİ, Yrd.Doç.Dr.Necati: Türk Edebiyatı Ansiklopedisi, İst. 1985, "Sâmiha Ayverdi" maddesi, s.57.

GÜNER, Atilla: Sâmiha Ayverdi, Hayat-San'atı-Eserleri, (bitirme tezi) Atatürk Üni. Fen Ed.Fak., Erzurum, 1968, II+127 s.

KOÇU, Reşat Ekrem: İstanbul Ansiklopedisi, İst. 1965, c.VII, AYVERDİ (Sâmiha) maddesi, s. 1664-1667.

KUBBEALTI Akademi Mec: Yazı Hayatının 50. Yılında Sâmiha Ayverdi Hâtıra sayısı, Yıl 17, Sayı 4, İst. Ekim 1988.

MUTLUAY, Rauf: 50. Yılın Türk Edebiyatı, Türkiye İş Bankası Yay. 126, İst. 1973.

NECATİGİL, Behcet: Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü, 11.bs. İst. 1985, "Sâmiha

Ayverdi" maddesi, s. 69.

MEYDAN LAROUSSE, İst. 1969, "Sâmiha Ayverdi" maddesi, c.II, s.4.

TERCÜMAN, Gazetesi: İstanbul Kültür ve San'at Ansiklopedisi, KültürYay. İst. 1982, c.II, "Sâmiha Ayverdi" maddesi, s. 923-924.

TÜRK EDEBİYATI: Sâmiha Ayverdi, Özel Bölümü, S.127, Mayıs 1984, s.23-58.

YETİŞ, Kâzım: Sâmiha Ayverdi'nin Eserlerinde Millî Kültür Mes'eleleri ve Tasavvuf Düşüncesi, İstanbul Üniv. Ed.Fak. (sertifikası), İst., 1974, III+567.

IV- Çalışmamızda Metotla İlgili Olarak Başvurulan Kitaplar.

AKTAŞ, Şerif: Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Birlik Yay. Ankara, Kasım 1984, 124 s.

AKTAŞ, Doç.Dr.Şerif: Refik Halid Karay, Kültür ve Türizm Bakanlığı Yay.655, Ankara 1986, 150 s.

AKTAŞ, Doç.Dr.Şerif: Edebiyatta Uslup ve Problemleri, Akçağ Yay. Ankara, Mart 1986, 159 s.

AKTAŞ, Doç.Dr.Şerif: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Kültür ve Türizm Bakanlığı Yay.816, Ankara 1987, 178 s.

AKTAŞ, Prof.Dr. Şerif: Ahmet Rasim'in Eserlerinde İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. 1032, İstanbul, 1989, 719 s.

ELİOT, T.S.: Edebiyat Üzerine Düşünceler, Çev. Doç.Dr.Sevim Kantarcıoğlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. 564, Ankara, Ağustos 1983, 207 s.

EMİL, Prof.Dr.Birol: Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası ', İstanbul Üni. Ed.Fak.Yay. 3190, İstanbul, 1984, 558 s.

FORSTER, E.M.: Roman Sanatı, Çev. U.Aytur, Adam Yay. İstanbul, 1982, 228 s.

GÖÇGÜN, Doç.Dr.Önder: Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. 722, İstanbul, 1987, 689 s.

HERBERT, Read: Sanat ve Toplum, Çev. Sulçuk Mülayim, Ümran Yay. Ankara, Temmuz 1981, 185+34 s.

KÖKLİGİLLER, A. - MİNNETOĞLU, İ.: Şair ve Yazarlarımız Nasıl Yazıyorlar, Minnetoğlu Yay. İstanbul 1974, 406 s.

LUKACS, Georg: Roman Kuramı, Çev. Sedan Umran, Say Yay., İstanbul Kasım

1985, 151 s.

ÖNERTOY, Dr. Olcay: Halit Ziya Uşaklıgil (Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri) Ankara Üni. Dil ve Tarih-Coğ.Fak.Yay. 165, Ankara 1965, 186+5 s.

PROPP, V.Ja: Masalların Yapısı ve İncelenmesi, Çev. Doç.Dr.Hüseyin Gümüş, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. 744 Ankara 1987.

SUNEL, Dr.A.Hamit: Yeni Romanda Öge Değişikliği, FDE, Hacettepe Üni. Fr. Dili ve Ed.Bölm. Derneği Yay., c.III, Sayı.12, Ankara, Kış 1983, s.83-93.

TEKİN, Mehmet: Peyami Safa'nın Romanlarının Yapı ve Anlatım Teknikleri Bakımından İncelenmesi, Atatürk Üni. Fan.Ed.Fak. (Doktora Tezi) Erzurum 1986.

TOGAN, Ord.Prof.Dr.Zeki Velidi: Tarihte Usûl, 3. bs. Endurun Yay. 9, İstanbul 1981, 350+30 s.

VELLEK, R. - WARREN, A.: Edebiyat Bilminin Temelleri, Çev. Prof.Dr. Ahmet Edip Uysal, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. 366. Ankara, Aralık 1983, 480 s.

V- Tezde Faydalandığım Diğer Kaynaklar

AHMET, Cevdet: Kısas-ı Enbiya, Haz.Mahir İz, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. 637, c.I, Ankara 1985, 9-18 s.

AKI, Dr.Niyazi: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İstanbul Matbaası, İst.1960,306+VIII s.

AKSAN, Prof.DR.Doğan: Dilbilim Açısından Şiir, TD, S.271, Nisan 1974, s.558-573.

AMİCIS, Comando De: İstanbul, Çev.Prof. Dr. Beynun Akyaver, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. 2. bs. Ankara, 1986, 454 s.

ASLAN, Nebil Fazıl: Şâir Edip ve Târihçi Kalemi ile İstanbul, Büyük İstanbul Derneği Yay. İst. 1973, 261 s.

AND, Metin: Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. 529, Ankara, Aralık 1982, XI+266+146 s.

AYVAZOĞLU, Beşir: Aşk Estetiği, Birlik Yay. Ankara, Temmuz 1982, 190 s.

BEYATLI, Yahya Kemâl: Aziz İstanbul, Yahya Kemâl Enstitüsü Yay.8, İst. 29 Mayıs 1964, 208 s.

BİRSEL, Salah: ah beyoğlu vah beyoğlu, Türkiye İş Bankası Yay. 251, Ankara, 1983,

350 s.

BİRSEL, Salah: kahveler kitabı, Türkiye İş Bankası Kültür Yay. 243, Ankara 1983 261+ 2 s.

BİRSEL, Salah: boğaziçi şıngır mıngır, Türkiye İş Bankası Kültür Yay. 203, Ankara, 1981, 562+ 2 s.

BİRSEL, Salah: İstanbul-Paris, Türkiye İş Bankası Kültür Yay. Ankara, 1983, 327 s.

CHEVALIER, Jacques: Pascal, Çev.Mehmet Toprak, Devlet Kitapları, İst.1961,131 s.

ESCARPIT, Robert: Edebiyat Sosyolojisi, Çev. Ali Türkay Yazıcı, Remzi Kitabevi, İst. 1968, 148 s.

GÜVEMLİ, Zahir: Güzel ve Sanat, Türkiye Yay. İst. 1970, s.

HİSAR, Abdülhak Şinasi: Boğaziçi Mehtapları, Varlık Yay. 1296, 3.bs. İst. Temmuz 1967, 311 s.

HİSAR, Abdülhak Şinasi: Boğaziçi Yalıları, Varlık Yay. İst., Ocak 1956.

HİSAR, Abdülhak Şinasi: Geçmiş Zaman Köşkleri, Varlık Yay., İst. Ocak 1956.

İslam Ansiklopedisi, 141. Cüz, "Yusuf" Maddesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Millî Eğitim Basımevi, İst. 1984, s. 242-243.

KEMAL, Paşazâde: Yusuf ve Züleyha, Haz.Dr. Mustafa Demirel, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. 813, Ankara, 1983, 247 s.

MERÇİL, Prof.Dr.Erdoğan: Müslüman Türk Devletleri Tarihi, İstanbul Üniversitesi Yay. 3211, İst. 1985, 392+7 s.

NECATİGİL, Behçet: Üç Turunçlar, Cem Yay.İst. 1984, s. 193-222.

NECATİGİL, Behçet: Çevre, Varlık Yay. İst. 1960, s. 82-84.

MORAN, Berna: Edebiyat Kurumları ve Eleştiri, Cem Yay., 5.bs. İst. 1983, 261 s.

ÖNERTOY, Dr.Olcay: Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü, Türkiye İş Bankası Kültür Yay. Ankara, 1984, 397-VI s.

POOLE, Lane Stanley: Düvel-i İslâmiye, Çev. Halil Edhem (Eldem), Millî Matbaa, İst.1345/1927, 17+640 s.

RASİM, Ahmet: Muharrir Bu Ya, Devlet Kitapları, Ankara, 1969, 460 s.

RASİM, Ahmet: Şehir Mektupları, Haz.Ahmet Kabaklı, Devlet Kitapları, İst. 1971, 229+7 s.

ULUDAĞ, Süleyman: (Haz.) Kuşeyrî Risâlesi-tasavvuf ilmine dair- , Dergâh Yay. 2.bs. İst. Nisan 1981, 608 s.

TANPINAR. A.Hamdi: XIX.Asır Türk Edebiyatı Târihi, c.I, 2.bs. İst.1956, 616+48 s.

ÜLKEN, Hilmi Ziya: Aşk Ahlâkı, Ülken Yay. 4.bs. İst. 1981, 265 s.

UZUNÇARŞILI, Ord.Prof. İ.Hakkı: Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yay. VIII. Dizi-sa. 2 a, Ankara, 1984, 297+12.

BELGELER

1. Sâmiha Ayverdi'nin arkadaş çevresinden Meşkûre Sargut'un "İnsan-ı Kâmil" isimli yazısı; (Bu yazıda Sâmiha Ayverdi "Kâmil İnsan" olarak değerlendirilmektedir.)

2. Sâmiha Ayverdi'nin, Arap alfabesi ile yazılmış el yazılarını gösteren bir sahifelik fotokopi;

3. Yazar'ın mizacını ve aşk hakkındaki düşüncelerini veren, Bayram Yüksel tarafından yazılmış iki sahifelik bir metin;

4. Yazar'la, İstanbul 2 Ağustos 1987 tarihinde yaptığımız bir mülakat metni; (Bu metindeki sorular kendilerine yazılı olarak sunulmuş, cevabı da yine yazılı olarak alınmıştır. "Sorulardan dilediğinizi cevaplandırınız" dediğimiz için, birkaç soru cevapsız bırakılmıştır.)

5. "Abdülhak Hamid'in Romantizmi" isimli araştırma üzerine Sâmiha Ayverdi tarafından Dr.Orhan Okay'a gönderilen 26.2.1971 tarihli mektup;

6. "Hüsn-ü Aşk ve Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi" isimli inceleme üzerine yine Sâmiha Ayverdi tarafından Dr.Orhan Okay'a yazılan ikinci mektup;

7. "Nâmık Kemâl'i Kars'ta Okutan Müderris Şeyh Muhammed Hâmid ve Divânçesi" isimli eserimin kendilerine takdimi sebebiyle yazdıkları 20.1.1989 tarihli mektup.

MEŞKÛRE SARGUT

2 Mart 1984

İNSAN-I KAMİL

Kur'an da buyuruluyor ki: "Denizler mürekkep olsa, ağaçlar kalem olsa Cenâb-ı Hakk'ın kelimesi olan İnsân-ı Kâmil'i târife kalksalar, (özelliğini anlatsalar) denizler kurur, ağaçlar kırılır. Bir o kadar getirsen yine kurur ve yine kırılır.

Sâmiha Ayverdi, Hocamın mânevî haşmetini ve azametini tam mânâsıyle aksettiren bir ayna olduğu için o aynada görülen nakış, İnsân-ı Kâmil nakşıdır.

İşte Onu, âyetle buyurulduğu gibi, anlatmaya lisân kâfi gelmez, portresini çizmeğe kalkınca da kalem âciz kalır. Ne söylesek, ne anlatsak, hakkında hiç bir şey îzâh etmiş olmayız. Çünkü O, ifâdeye sığmaz.

1950 yılında Hocam Kenân Rifâî Cemâl'e yürüdüğü zaman, eski Erzurum milletvekîli Sâlih Yeşil Bey, bana: " Kızım, senin Sâmiha Ayverdi dediğin o büyük kadın ne koca sultanmış ki, onu, bu gece mânâda gördüm; hocasının mânevî mirâsı ona verildi ve bu hâdiseye melekler şahit oldular..." dedi. Aslında bu gerçeğe biz de, yaşayarak şâhid oluyorduk. Çünkü, hakîkaten, dünyâ ve âhiret yollarını hiç şaşırmadan ve birbirinin hakkına tecâvüz etmeden aynı paralel çizgide yürüyen ve yürüten hem de bir nefesini boş geçirmeyen büyük Sâmiha Ayverdi'nin peşini izliyorduk. Hocasına, pîrine, üstâdına tam teslimiyete sâhip; Hak ile Hak olmuş bir şâhâne güzelliği seyrediyorduk. Sâmiha Ayverdi, kendi yokluğunu o derece arzetmiştir ki; onda, Hakk'ın, tam tecellîsi görülüyor. Kendisini ziyârete gelen ve eserlerinin hayrânı olan bir zat ona; " Sizi, Mark Orel'e benzettim. Şu antik eşyâ ile süslü saltanatlı evde, sizi tevâzu içinde yoklukta buldum. Mark Orel de, o muazzam sarayında olduğu halde, gece post üstünde yatarmış; yatağına dahî girmezmiş.." demişti.

Dünyâ hayâtının geçici, fânî, sigara dumanı gibi dağılıp hayâl olan zevklerine asla kıymet vermeyen Sâmiha Ayverdi, Hak zenginliği ile dolu yüreğinde Saltanât-ı İlâhiyeyi taşıyor. Ve onu, mânevî gıdaya çok muhtaç cemiyete aşılıyor. Her zaman bize şunu söyler: "Bizim sofromızda yiyecek olarak sâdece ekmek zeytin bulunsa yine de biz çok zenginiz.. herkesten daha çok zenginiz. Çünkü gönlümüzde Hak aşkı var, servet-i aşkımız var... İşte hakîkî zenginlik budur...."

Sâmiha Ayverdi, ilâhî rahmet olarak yaşamaktadır. Etrafına dâimâ iyilik, hayırseverlik, yardımlaşmayı öğretir. Ümmetin hayrına olan her türlü işleri yılmadan yerine getirmek ve cemiyeti tekâmüle sevketmek husûsunda hiç bir aksama göstermeden gayret kuşağını beline kuşanmış olan hâlis bir insandır, İnsân-ı Kâmil'dir. Hocasının emeklerinin ve nefeslerinin bir tekini dahî zâyi etmemiştir. Dağarcığında bulunan ilim, irfan, edep, hikmet, feyz ve muhabbeti, sebil hâlinde, cemiyete dağılmaktadır. Etrâfını ve elinin değdiği her yeri, her şeyi, ihyâ etmektedir.

Hocasının elinde bir kalemdir ki; Hak ve hakîkatin müdâfiî kesilmiştir. Hocasının elinde bir neydir ki; Hakk'ın sesini, her yerde ve her zaman muhteşem nağmelerle duyurmuş; kulaklarında ki beşerî patırdıyı izâle etmiştir.

Nefs, ham iken hırs doludur. Ancak, ruh mâkamına gelince, hırslarından sıyrılabilir. Bu olgunlaşma hakîkî insanı bulmadan, oslâ ele gelmez. İnsân-ı Kâmil'i bulup onun önünde yok olmadıkça; benliğin başını, onun önünde vurmadıkça insan kalıbında olan bizlerin, iç yüzümüzden de insan olmamıza imkân yoktur, İç âlemimizdeki hayvanlıkla kalmaktan kurtaran kurtarıcılara muhtâcız biz. İşte hâlis bir kurtarıcısı olan Sâmiha Ayverdi, gerek târihî bilgisi, gerek tasavvufî anlayışı, gerekse şâhâne san'atı ile cemiyeti dalâletten ve zulmetten hidâyete ve aydınlığa çağırmaktadır. Onun sesine kulak vermek bahtlılığına erenlere ne mutlu.. Ve o ayna karşısında kendini süslüyebilenlere ne mutlu....

SÂMİHA AYVERDİ

Bayram Yüksel

Bir târih profesörüne gidildiğinde onunla târih hakkında, iktisatçıya varıldığında iktisâdî meseleler üzerinde, tabiple bir araya gelindiğinde hastalıklardan, politikacı ile söyleşildiğinde siyâset sahnesinin çeşitli yönlerinden konuşulur.

Sâmiha Ayverdi ile sohbete oturulduğunda; neyi merak, neyi talep ediyorsanız o mevzûdan sorup cevâbını alabilirsiniz. Bu sebeple de kendisi kimine göre edib, kimine göre Türk târihinin analiz ve sentezini en iyi yapan bir müdekkik, bir kısım insanlara sorarsanız; îmân ve tasavvuf prensiplerini çok iyi anlayıp yaşayan ve gösteren bir hâl ehlidir.

Bu satırları yazmaya çalışan kimse de bir Anadolu delikanlısı olarak eşiğinden adım attığında, kendince devlet ve milletinin dertleriyle dertlendiğini görmekte idi. O gün bu gündür o, mâna, fikir, îmân ve hâl ehli sâyesinde gerçek dertlenmenin, hakîkî îmânın, katışıksız devlet, millet ve vatan sevgisinin, insan olmanın kısacası Hz. Peygamber'in yolunda olup O'nun ahlâkı ile ahlâklanmanın ne demek olduğunu, ne mânâya geldiğini ve en mühimmi icaplarını öğrenme gayreti içindedir.

Sâmiha Ayverdi, tanınmış olmanın şükründen âciz olduğunu ifâde ettiği Efendisinden aldıklarını bıkmadan, usanmadan, yılmadan, yıldırmadan dâimâ güler yüz, tatlı dil, sabır ve muhabbetle, gence yaşlıya, yerliye yabancıya, her isteyene anlatmış, söylemiş, göstermiş, yazmış, yazdırmış, velhâsıl hizmet eri olmuştur.

Yeryüzünde onu tanıyan, onun bir işini yapmak mazhâriyetine eren hiç bir kimse onda hakkım vardır diyemez.

Nasıl olmuş da kendini yok edip serâpâ hizmet, hizmet hâline gelmişti?

Dizelerince cevap hazırdır: "Bir kâmil kişinin eteğine yapışmıştır." İyi de yapışmanın mânası ne ola ki...

Cevap yine hazırdır: "Teslim olup kendini yok ederek ilâhî aşkı id
(raktır.")
rak..."

İSTANBUL , 2 AĞUSTOS 1987

I. Bilgi birikiminizi nasıl elde ettiniz?
C. Araştırıcılık, dikkat ve fikri tâkip.

2. Nasıl yazıyorsunuz?
C. Yazı bana tâlip olduğu zaman yazıyorum.

3. DOST'dan size intikal etmiş yazı malzemesi söz konusu mu?
C. Baştan aşağıya.

4. Savunduğunuz değerlerin öngördüğü medeniyet ve kültür dilimlerinin medeniyet ve kültür yelpâzesindeki konumlarını, önem sırasına göre gösterebilir misiniz?
C. -

5. Simgesel işlevli dil kalıplarınız var mı?
C. -

6. İbrâhim Efendi Konağı'ndaki kişilerden romanınızda kimler var?
C. Kimse. İbrâhim Efendi'deki şahıslar gerçektir , başka yerde kullanılmamıştır.

7. Romanlarınızda sizin benliğinizi yansıtan, sizin ağzınızdan konuşan figürler var mı?
C. Her muharrirde olduğu gibi şahsî düşüncelerin hikâyelere aksetmesi tabiidir.

8. Romanlarınızın itibârî dünyâsındaki kişiler gerçekte yaşamışlar mıdır? Yoksa fikre göre mi kahraman yaratırsınız?
C. Hayâlî olduğu kadar gerçeğin de payı bulunduğunu kabul etmek gerek.

9. Roman ve hikâyelerinizde figürler birer simge midirler? Simge iseler nelerin simgesidirler?
C. -

IO. "Batmayan Gün"de İrfan Paşa'nın defterleri ve tabloları romanın malzemesini oluşturuyor. Aliye'nin bu malzemeye gizemli yaklaşımı, bu malzemedeki sırrı arayışı romanın en kalın çizgisidir.Aliye'nin büyük babası İrfan Paşa'nın gerçek hayattaki kimliği? Aliye siz misiniz?
C. Nasıl yakıştırırsanız öyle.

olacağından bundan müstağnî olunamaz.

21. Eserlerinizde merkezîmekân İstanbul; İstanbul'u geçmiş ve hâldeki görünüşü ile alıyorsunuz. Hal sizi geçmişe götürüyor.Acabâ bu şehir târih görüşünüzü mü aksettiriyor? Bu bakımdan Yahya Kemal ve Abdülhak Şinâsî Hisar'a kendinizi yakın hissediyor musunuz?
C. Evet.

22. Eserlerinizdeki insan (şahıs) kadrosu hatıra izleri taşımaktadır.?Bize öyle geliyor? Bunlar tanıdığınız insanlar mı, yoksa sizin vücut verdiğiniz, muhayyilenizde yarattığınız şahıslar mı? Yoksa her ikisi mi?
C. Hâtıralar adı altında yazılmış yazıların tamamı gerek şahış gerek vak'a bakımlarından tamamiyle otantikdir.

23. Güzel san'atlarla ilişkiniz?
C. Tabiat bir güzel san'atlar mektebi olduğuna göre, bütün yaradılmışlar da bir güzellik aramaktan daha tabii ne olur?

24. Romanda usta tanıdığınız bir san'atkâr var mı?
C.Abdülhak Şinasî Hisar.

25. Ken'an Rifâî ile münâsebetlerinizi anlatır mısınız?
Hayâtımın bütününde sârî ve câri olan ~~kim~~ bir gerçeği ne kalemin ne de kelâmın dile getirmesi muhâl olduğuna göre, sathesar hamdolsun ki bu Efendi'ye bende olmak nasîbi ile taltîf edilmiş bulunuyorum.

26. İlk yazınız?
Lüzumsuz gördüğüm için denize bıraktım.

26. 2. 1971

Muhterem hocam,

Abdülhak Hamid'in Roman-
cılığını konu olarak araştırmanızı
teşekkürle kabul ettim. Abdülhak
Hamid muammasına bundan sonraki
bir araştırmayı yoğunlaşmış. Tiyatro-
dan başlamış bir inkişaf, her
bir yapıt yekdiğer yapıt ile tutum ve
üslup arasında dalgalanmıştır.

Abdülhak Hamid adına, şairliği
müdafaa etmeye ihtiyaç yok.
Bununla beraber, dört başı mamur bir
roman ve şiir kitabını bulmak da
mümkün değil. Onun için, bazen

jaé, ç:k dufe de manzumei
kalmaza mekum.

dfmkiken kegfendi, tkrat
tyekuk ve tkrikkrin kkaker
kimmfkrin kakkumi nica
cekin efendim.

15. 10. 1925

Muhterem Üstadım,

Efendi ile ve Bey ile görüşerek kararımızı aldık ve Beyi görmeğe gidiyoruz. Hoşçakalın. Sağlıcakla kalınız, ben yazıyı ve mütevâzi çalışmalarımızı bekliyeceğim, kolaylık olmayacak tarih eğitiş yöntemimizi bildiriniz.

Bir, Efendi ile Ulus'un duygularını yeni kadar, olan ve yapılacak da bildirdik dedim. Size bir şey münasebetini sormuş idiniz, unutmuş ve hele yazmamışsam için affınızı dileriz ayrı bir mektupla bildiriyorum.

Yeni mektubum için, Zamanda az-çok bir değişiklik yapıldı. Ama Türkçe'nin başına gelen yıkım, Türkçeyi'nin Türkmanlı için alan bir yazıcı bir kapıcılığı ile, Lozan'ın, Tevfik ve Rıza'nın ve her türlü vatanlı ve şiirli kötülüğü ve yağma için çok yıkılmıştır. Türkü kalkınca mevzuu

HOFRE = kapıcının eşyası
HOFRE = Ahd, söz

Ilçem Emniyet Amirliği, Merkez İlçe Jandarma Komutanlığı ile Cumhuriyet Savcılığına gönderilmiştir.

Durumdan, ilçemiz sınırları içinde yürütülen suç gruplarının yapı ve faaliyetlerine karşı gerekli tedbirlerin alınmasını rica ederim.

Tekirdağ Emniyet Müdürlüğünün bilgisine arz ve rica ederim.

İlgi :
Hüriyet Ayan Meclisinden gelen yazı.

1.4.

a

7

20/11/1889

Aziz Benimçiçek hanım kızımız!

Mektubu alalı hayli zaman olduğu halde mümkün olmayarak ben şimdi cevap yazabildim ve müteessif oldum. Gerçi, içinde adı geçen şefkat ve lezzetin zevkini dostlarımızdan olduğum için, benimle varlıklarını hissetmeleri için kitabı, ödünç olarak yollardım. Okuduktan sonra, mihaydi kitap, hanıma diyerek bize gelecek. Böylece ben de tercümeyi (ben yüksek eserler ancak okunamıyacağı için) epeyce yazmağa başladım. Himmetiniz var olsun. Yeter ki, inşaallah yeni nesiller de eserlerin dilini de, yönü resmi de okuyarak anlayamadan olacak. Şimdi Türkçe, kitabi kaynaklara göre bir anahtar aldığına göre, ne

yazık ki milletle arasındaki bu yüksek bağını koparmış olanlar, şahsi menfaatleri için bütün varlığımızı ile işi hiç çözmez bir hale getirmekte bulunuyorlar. Mektepler açıyoruz. Yüzlerce muallim ve bir anahtar almaktan kurtulan Türkçeyi eğitimi yanlışına asla kazanmak alamayacağım düşünüyorum -- Hiç bir cümleyi hecelemeye gerek kalmeden okuyabilmek yeter sanırım. Anlaşılır, anlaşılır bütün okuduğumuz Türkçeyi varlığımızın temellerine uydurarak, inşa ve tamamlamak gerekecek.

Bir şeref için de bana atılmış Türkçeyi kurtarmak, Türkler için bir olsun - kalsın

T.C.
Yükseköğretim
Dokümantasyon
Kurulu

Azért aldozunk egy dénárt kulcsunkért.

Bizhass egészségem ügyes, mutatsam
annak a tudomány nagyság -- annak kegyes kezét.

Steph