



**Dr. Öğr. Üyesi Fatma Şükran ELGEREN**

Manisa Celâl Bayar Üniversitesi  
Eğitim Fakültesi  
Türkçe Eğitimi Bölümü  
Manisa/TÜRKİYE  
fatmasukran\_aslan@hotmail.com  
ORCID

**BİR ANLATIM TEKNİĞİNİN  
İHYÂSİ: LÂ SONSUZLUK  
HECESİ ROMANINDA TASVİR**

REJUVENATION OF AN  
EXPRESSION TECHNIQUE:  
DEPICTION IN THE NOVEL OF LÂ:  
SYLLABLE ON INFINITY

Makale Türü: Araştırma Makalesi	Article Information: Research Article
Yükleme Tarihi: 23.07.2021	Received Date: 23.07.2021
Kabul Tarihi: 09.10.2021	Accepted Date: 09.10.2021
Yayınlanma Tarihi: 30.10.2021	Date Published: 30.10.2021

### İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.  
This article was checked by **turnitin**.



### Atıf/Citation

Elgeren, Fatma Şükran, "Bir Anlatım Tekniğinin İhyâsı: Lâ Sonsuzluk Hecesi Romanında Tasvir", *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*, Yıl 7, Sayı 15, Güz 2021, s. 260-281.

Elgeren, Fatma Şükran, "Rejuvenation of an Expression Technique: Depiction in the Novel of Lâ: Syllable of Infinity", *Hikmet-Journal of Academic Literature*, Year 7, Volume 15, Fall 2021, p. 260-281.



[10.28981/hikmet.973913](https://doi.org/10.28981/hikmet.973913)



*Dr. Öğr. Üyesi Fatma Şükran ELGEREN*

**BİR ANLATIM TEKNİĞİNİN İHYÂSİ: LÂ SONSUZLUK HECESİ ROMANINDA  
TASVİR**

REJUVENATION OF AN EXPRESSION TECHNIQUE: DEPICTION IN THE NOVEL OF  
LÂ: SYLLABLE ON INFINITY

**ÖZ**

*Yazar ve akademisyen Nazan Bekiroğlu'nun Lâ Sonsuzluk Hecesi romanı, modern mesnevi olarak okunmaya müsait inşa ve muhtevasıyla dikkat çeken bir eserdir. Yazarın Hz. Âdem ve Havva'nın, yani aslında bütün bir insanlığın hikâyesini anlatma çabası olan bu roman, ayetlerle sabit bir bilgiyi, bu bilginin sahihliğine halel getirmeden yeniden inşa edebilmek ve metafizik olarak nitelenebilecek bir âlemi mekân edinmek gibi birtakım zorluklara rağmen kaleme alınmıştır. Yazar, söz konusu zorlukların üstesinden gelebilmek için azami bir dikkat sarf etmiş ve eserinde çeşitli anlatım tekniklerini devreye sokarak bu hassas muhtevayı roman zeminine taşımaya çalışmıştır. Eserde yer verilen muhtelif anlatım tekniklerinden biri de tasviridir. Çağdaş romanda -bazı istisnalar dışında- rağbetten düşen bu teknik, eserde oldukça farklı şekillerde kullanılarak yazarın anlatım imkânını genişletmeye yardımcı olmuştur. Bu çalışmada, romanda sıkça uygulamaya konan tasvir tekniğinin çeşitleri ve işlevleri üzerinde durulmuştur.*

**Anahtar Kelimeler:** Nazan Bekiroğlu, Lâ Sonsuzluk Hecesi, tasvir, anlatım tekniği.

**ABSTRACT**

*The novel Lâ: Syllable of Infinity by Nazan Bekiroğlu, a writer and academician, is a remarkable work with its structure and content suitable for reading as a modern masnavi. This novel, which is an author's effort to tell the story of Adam and Eve -that is, the whole of humanity- was written despite some difficulties, such as reconstructing a constant knowledge with verses without vitiating the accuracy of this knowledge and acquiring a realm that can be described as metaphysical. The author paid utmost attention in order to overcome these difficulties and tried to bring this sensitive content to the ground of the novel by using various narrative techniques in her work. One of the numerous narrative techniques included in the work is the depiction. With some exceptions, this technique, which is no longer in demand in the contemporary novel, was used in quite different ways in the novel, helping to expand the author's expression. In this study, the types and functions of the depiction technique, which was frequently used in the novel, were discussed.*

**Keywords:** Nazan Bekiroğlu, Lâ: Syllable of Infinity, depiction, narrative technique.

## Giriş

Güçlü kalemle dikkat çeken Nazan Bekiroğlu, Türk edebiyatında, bilhassa nezhî dil ve şiirle nesri kardeş kılan farklı üslubuyla kayda değer bir isimdir. Yazarın ilk romanı *İsimle Ateş Arasında*, tarih, aşk ve tasavvuf gibi çetrefil mevzuları, okuru hikâyenin tabii seyrinden koparmadan bir araya getirmesi ve nesirden ziyade şiire yaklaşan diliyle ön plana çıkar. Bekiroğlu ikinci romanı olan *Lâ Sonsuzluk Hecesi'nde* muhtevası itibarıyla, oldukça hassas bir mecraya uzanır. Muhtevanın dayandığı kaynak göz önüne alındığında anlatıma da yansıyan bu hassaslık yazarı, eseri kaleme alıp almama noktasında hayli zorlamış görünmektedir. Bekiroğlu eserin başında bu durumu: “*Örtmedim üstünü kararsızlığımın, açıkça söyledim; gizlemedim aşikâr ettim. Ve dahi bunca yıl, bunca harf, bunca cümle sonra, bir metni ateşe atmakla açığa vurmamak arasında yaman bir hesaba düşmüşken, tuttum, bütün kararsızlıklarımın savunusunu şu bir tek LÂ Sahifesi'nin sırtına yükledim. Öyleyse bu hikâyeyi, ben anlatmaya kalkıştığımda, okuyan okumaya başladığında, en baştan bilinsin ki bu aynada her şey temsil her şey mecaz. Gaybın ne şekli ne manası dünya kelimelerine çevrilebilir çünkü*” (Bekiroğlu, 2009: 10) sözleriyle dile getirir. Yazarın, eserdeki her şeyin mecaz ve temsil olduğunu beyan etmesi ve dünya kelimelerinin takat getiremeyeceğini düşündüğü hikâyesi, zikredilen özellikleri sebebiyle anlatım teknikleri bakımından onu tabii bir sevkle tasvire yönlendirmiş görünmektedir. Zira Bekiroğlu'nun “kıssa üzerine düşünme niyeti” olarak özetlediği eserin yazılma amacı, ayeti somutlaştırma çabası olarak da okunabilir. Bu bakımdan tasvir, söz konusu romanın tabii mekânı olan gayb âlemini görünür kılmada diğer tekniklere kıyasla daha fazla önem kazanmıştır.

Kök itibarıyla “suret”ten türemiş Arapça bir kelime olan tasvir (Devellioğlu, 2007: 1039 ), pek çok sanat dalı tarafından muhtelif şekillerde kullanılsa da, temel bir ifade biçimi olma yetkinliğine resim sanatında ulaşır. Zira bir ressamın his, fikir ve intibalarını dış dünyaya ulaştırması ancak varlık, tabiat, insan ve eşyayı resmetmesi suretiyle vuku bulur. (Çetişli, 2016: 122) Edebi bir tür olarak roman, en basit tanımıyla hadiseleri, kişi, çevre ve zaman göstererek anlatma sanatıdır. Romancı eserini inşa ederken okuyucularına küçük bir dünya sunma çabasıdadır. Fakat sunulacak bu küçük dünya, gerçek bir dünya olmamakla birlikte okuyucuda gerçeklik vehmi uyandırabilmelidir. Asıl amaç, sahil bir zemin oluşturmak ve okuyucuyu bu zemine çekebilmektir. Bu sebeple yazar, his ve fikirlerini bir ressam gibi somutlaştırmak zorundadır. Anlatmanın temel niteliği itibarıyla bir somutlaştırma olduğunu düşündüğümüzde romancı bu işlemi gerçekleştirirken tasvirden geniş ölçüde faydalanır. Somutlaştırma, herhangi bir şeyin karakteristik çizgilerini ortaya koyma, onun rengini, kokusunu kısacası ruhunu canlandırmak demektir. Bu bakımdan somutlaştırma ve tasvir arasında sıkı bir ilişki mevcuttur. Tasvir, dünden bugüne uzanan süreçte en fazla başvurulan anlatım tekniklerinden biri olmakla beraber, roman türünün tarihi seyri içinde çeşitli sebeplere bağlı olarak kullanım sıklığı değişiklik gösterir. Romantikler estetik haz için tasvire başvururken; realistler anlatıya gerçeklik vehmi kazandırmak maksadıyla

tasviri kullanmıştır. Natüralistler ise çevrenin, şahıs ve hadiseler üzerinde tesir icra ettiğine inandıklarından ayrıntılara çok daha fazla kıymet vermeye başlar. Bu inanç, tasvir kullanımını artırır. Modern romanın doğuşundan itibaren söz konusu uygulamalar farklı bir boyut kazanır. Modern romancı tasvirde tabii olarak faydalanmaya, tasviri göstermek için değil; sezdirmek için kullanmaya başlar. Belki de bu sebeple modern romancıların tasvirleri, resimden ziyade müzik tesiri uyandırır. 1940’lardan sonra gündeme gelen Yeni Roman akımında ise tasvir, romanın temel unsuru sayılacak kadar önem kazanır ve eserler sonu gelmeyecek izlenimi veren ayrıntı ve tasvirlerle donatılır. (Tekin, 2016: 217-222)

Anlatmanın kendisi için de anlatmanın en yetkin biçimi olduğuna inanan Bekiroğlu, *Lâ Sonsuzluk Hecesi*’nin romanla mesnevi arasında bir eser olduğunu belirtir. Yazarın bizzat dikkatlere sunduğu bu tespit, eserin roman türünün genel eğilimine nazaran neden daha şairane bir üsluba sahip olduğunu da izah eder. Romanın dünyası, itibari bir dünyadır. Bekiroğlu’nun söz konusu eseri düşünüldüğünde bu itibari âlem, gayba ait bir gerçekliği tecessüm mecburiyeti de taşıdığından eserde kullanılan dilin önemi daha ziyade anlaşılabilir. Aktaş itibari metinlerin, harici âlemdeki hadiseleri anlatmakla vazifeli olan tabii dilin imkânlarını genişleterek onu, itibari âleme has görünüşleri ifade edebilecek bir kıvama getirdiğini beyan eder. Bu suretle ortaya çıkan edebi dil, itibari âleme ait her türlü tezahürü anlatmaya kifayet etmese de fikir, his ve intibaların yazardan okura nakli için elde başka bir vasıta da yoktur. (2003: 39) Aktaş’ın sözünü ettiği tedirginliği eserinde “*Gaybın ne şekli ne manası dünya kelimelerine çevrilebilir...*” ifadeleriyle ortaya koyan Bekiroğlu, romanda tasviri, bir anlatım tekniği olarak muhtelif şekillerde ve zaman zaman mutadın dışında kullanmak suretiyle, edebi dilin sınırlarında belirgin ayak izleri bırakmaya muvaffak olmuş görünmektedir.

## ROMANDA BİR ANLATIM TEKNİĞİ OLARAK TASVİRİN KULLANIMLARI

### 1. Cereyan Edecek Hadiselere Zemin Hazırlayan Tasvirler:

Tasvir bir romanda kendine yer bulmuşsa muhakkak bir amaca hizmet etmektedir. Fakat yazarlar bazı eserlerde tasviri, tıpkı masalların girişini teşkil eden döşeme bölümlerinde olduğu gibi, okuru nazikçe silkelemek maksadıyla kullanır. Bekiroğlu, eserin muhtevası itibariyle okuruna gayb âlemine ait bir gerçeklik vehmi kurgulamak durumundadır. Bu noktada yazar yeri geldikçe, dini kaynaklardan istifade ile damıtılan tasvirleri devreye sokmuştur. Aşağıdaki pasaj eserin “Cennet Günleri” adlı ilk bölümünden alınmıştır. İsminden de anlaşılacağı üzere, yazar söz konusu bölümle birlikte Âdem ve Havva’nın cennette yaşadıkları devri anlatmaya başlayacaktır. Fakat bundan önce, okuru fevkalade bir zemine çekmeye hizmet ettiği düşünülen çarpıcı bir “zaman” tasvirine yer verildiği görülür:

*“O büyük katta. Her şeyle çağdaş, ama hiçbir şeyle de zamandaş olmayan o mutlak zamanda. O zamanlar bu zamanlardan ayrı, zamanın hesabı o zeminde*

*farklı. Sadece bize göre bir di'li geçmiş zamandı. Gerçeğin de gerçeğinde ise; sonsuz bir şimdilik âni, sıfır lâhzası. Zaman yoktu. Akmıyordu. Bir vardı başka da bir şey yoktu. Bir varmıştı bir yokmuştu.”* (Bekiroğlu, 2009: 15)

Zaman mefhumunun bu suretle tasviri, okuru alışageldiği dünya mekânı ve zamanından ayrılacağına dair sanatkârane bir ikazı bünyesinde taşır. Zikredilen tasvir “*bir varmıştı bir yokmuştu*” ifadesi ile birlikte, masalvari bir tesir bırakmaktadır.

Sözü edilen tasvirin bir başka örneğine, Âdem ve Havva'nın henüz ilk günaha düşmelerinden evvel tesadüf edilir. Burada okur, yasak meyvenin ağacıyla karşı karşıya bırakılır. Kısa ve eksilteli cümlelerle oluşturulan ve nesirden ziyade şiire meyyal bir dille tesir kuvveti artırılan bu tasvir, okura Âdem ve Havva'nın hiçbir suretle bu ağacın meyvesine karşı koyamayacaklarını fısıldar gibidir:

*“Neydi ki şu ağaç? Yaprakları. Dalları. Parılcakları, yakamozları. Işıkları, aynacıkları. Simleri, siminleri, altın tozları, gümüş iplikleri. Hele meyveleri, hele meyvelerinden de biri. Kokusu. Hazzı. Rayihası. Rengi. Âh ki âh'tı. Bıraksalar bütün cenneti kaplayacaktı.”* (Bekiroğlu, 2009: 80)

Âdem ilk günahın ardından dünyaya indirildiğinde, cennetteyken kendisine talim ettirilen isimleri hafızasında hazır bulur. Bu isimler arasında, dünyada yaşayan pek çok bitki ve hayvan da bulunmaktadır. Yazar bu kalabalık listede bir hayvanın ismini kalın harflerle yazmış gibidir. Zira eserde ata ayrı bir kıymet verilerek, onun bir roman kişisi mahiyetinde inşa edildiği görülmektedir. Bu sebeple Âdem'in dünyada at ile ilk karşılaşması kayda değer bir tasvirle sunulur. Sahneleme tekniğinin ustaca kullanıldığı bu bölümde okur, evvela derin bir sessizliğe tanık tutulur. Bu fevkalade sessizlikle, birazdan olacıklara kilitlenen okurun zihnindeki beklenti, atın suretinin tasviri ile ortadan kaldırılır. Bu karşılaşma, ileride Âdem ve atın dostluk üzerine bina edilecek münasebetini okura hissettirmekle birlikte, ünsiyetten evvel yaşanacak bazı sıkıntılara da işaret ederek okuru söz konusu hadiselerle hazırlamaktadır:

*“Kaçınılmaz karşılaşma, ikisinin de inmeye mecbur oldukları yerde, ırmağın kıyısında, ay ışığında gerçekleşti. ...Bu hayal denizinde ses yoktu seda yoktu. Bir ses verme kabiliyeti olanların tümü susmuştu. Gece kuşlarının, en yırtıcı hayvanların bile dilleri tutulmuş, bütün bir tabiat nefesini tutmuştu. Göklerin kapılarının açılmasına ramak kalmış, meleklerin kanatları sürtünse birbirine duyulacaktı ki onu gördü Âdem. Su içiyordu. Ön ayakları bileklerine kadar suya batmış. Yansıması suyun parlak yüzüne yayılmış, uzanmış. Tatlı bir rüzgâr yalıyordu gür ve parlak yelesini. Ay ışığı güzel sırtını, sert sağrısını okşuyordu. Öyle zarıftı ki... ..Işık saçıyordu. Ânbeân karanlıktan sıyrılıyor, gecenin içinden çıkıyordu. Bir tutam deniz köpüğü, bir içimlik suydü sanki. Ama, ay ışığında bile fark etti Âdem, alnından burnuna doğru çatallanmış damarlarına ve burun deliklerinin açılıp kapanmasına bakılırsa öfkeli bir ateş mağarası da onun içinde gizliydi.”* (Bekiroğlu, 2009: 229-230)

## 2. Roman Kişileri Tarafından Yapılan Tasvirler:

Bir romanda şu veya bu maksatla yapılan her tasvir, bir varlığa bağlanmak zarureti taşır. Teorik olarak bu varlık ya anlatıcı ya eserdeki kişilerden biri ya da kişi mesabesinde inşa edilen herhangi bir eşya olabilir. Anlatıcı tarafından yapılan tasvirler, yazarın maksadı ve mahareti nispetinde öneme haizdir. Bu, çokça kullanılan ve kabul gören bir uygulamadır. Modern romanın önemli bir yanını oluşturan tasvirlerse, roman kişileri ya da kişileştirilen varlıkların dilinden yapılır. İlk kez gerçekçiler tarafından kullanılan bu uygulamada maksat, tasviri yapılacak kişi ya da şeylerin, tasviri yapanın zaviyesinden verilmesidir. Böylece okuyucu, salt anlatıcının kişiliği ile sınırlı kalmayarak tasviri yapan kişi ya da şeylerin kendilerine has psikolojileri, kültürel birikimleri ve mizaçları üzerinden hadiseleri görme ve değerlendirme fırsatı elde etmektedir. (Tekin, 2016: 235-239) Bu, okuyucunun itibari âleme intibakına tabii bir katkı sağlayan, kayda değer bir uygulamadır. Bekiroğlu, romanın bazı bölümlerinde bu uygulamayı devreye sokarak okuruna çoklu bakış açısı kazandırabilmiştir. Ayrıca eserin konusu göz önüne alındığında şeytan ve melek gibi varlıkların dilinden verilen tasvirlerin, bu varlıkların mahiyetlerinin kavranmasına da hizmet ettiği söylenebilir. Aşağıdaki pasaj, Âdem'e secde emrine itaat etmeyen şeytanın, kendi cevheri olan ateşi ve devamında bütün varlığını tasvir ettiği bölümden alınmıştır:

*“Ateş, dedi en üstün yaratılış unsurudur. Çünkü maddesi yoktur, görünür ama dokunulmaz ona. Saftır, katışıksızdır. Üstelik sınırsızdır. Ateşin sınırı ancak onun kendi kendisinde tekrarıyla aşılır. Bu haliyle saltanattır baştanbaşa, ulaşılmazdır. Kendisine her yaklaşıma yakıcı haberini gönderir. Bir kez dokunanın tüm izlerini silen bir izi silinmezdir. ...Kibir ekâbir içindir, büyüklene değil büyüğüm ben... ..O toprak, bense ateşim. Ben ondan daha üstün daha fazlayım, daha esaslı daha adam akıllıyım.”* (Bekiroğlu, 2009: 43-45)

Verilen pasajda görüldüğü üzere şeytanın bizzat kendi diliyle kendini anlatması, anlatıcı tarafından yapılacak bir anlatıma kıyasla daha tesirlidir. Okur, bu satırlarda şeytanın mahiyetini ve insanoğlu ile halen kapanmamış olan hesabını açıkça idrak edebilmektedir.

Bahsi geçen uygulamanın bir diğer örneğine meleklerin emre icabetle Âdem'e secdelerinden hemen önce tesadüf edilir. Burada melekler kendi ilimleri nispetinde Âdem'i tasvir eder. Bu tasvir okura, meleklerin secde emrine itaat sebeplerini fısıldamaktadır:

*“Bir yanın karanlık senin bir yanın ışık. Bir yanın melek kanadı bir yanın şeytan ıslığı. Bir yanın çamur beden, bir yanın kutsal ruh. Bir yanın iyiliğe açık bir yanın iyiliğe kapalı. Tek başına ne duru iyilik ne de saf kötülük sensin. Ne baştan ayağa cennetsin ne de tümüyle cehennemsin. Aynı ânda birbirine zıt iki şeysin. İçinde iyilik ve kötülüğü besleyip büyütecek yeteneğe aynı ânda rastlayacaksın. Hataya da sevaba da aynı derecede ehliyetli olacaksın. Bir yanın yükselmeye çekecek seni bir yanın düştükçe düş diyecek. Zirvelerle çukurlar arasında gidip geleceksin. Ama. Bu ikilik kabahatin değil senin mahiyetin. Üstünlüğün, zayıflığın*

*olan bu şeyde. ...Çünkü sen o iki şey arasında özgür irade-bilinçli seçimsin.”* (Bekiroğlu, 2009: 40)

Romanda anlatıcı dışında varlıklar tarafından yapılan tasvirin çarpıcı bir numunesi, yasak meyvenin ağacı tarafından ortaya konmuştur. Söz konusu bölümde ağacın kendi diliyle anlattığı cazibesi, okura, Âdem ve Havva'nın imtihanlarının ne denli büyük olduğunu da sezdirmektedir: *“Ey Âdem! Gel! Benim ol sadece ve sahiplen beni. Baksana elmaslarıma, zümrüt dallarıma, yakut yapraklarıma. Görsene alevkandili gibi sarkıtığım meyvelerimi. Ben de gizli saklı bir hazine değil miyim? Âdem, bil beni.”* (Bekiroğlu, 2009: 102)

Eserde Âdem'in oğulları Kabil ve Habil arasındaki husumetin sebebine üstü örtülü biçimde değinilir. Romanın bu bölümlerinden birinde Âdem, oğlu Kabil ile konuşmak üzere yanına gittiğinde onu suya eğilmiş vaziyette, suyun aksinde suretini seyredirken bulur. Ardından Kabil kendisini anlatmaya başlar. Burada Kabil'in kendine yönelik yaptığı tasvirlerde dikkat çeken husus, şeytanın kendisini anlatırken kullandığı ifadelerle olan benzerliktir. Yazar, şeytan ve Kabil'i kibir noktasında birleştirerek tasvir etmekle, bir bakıma Kabil'in neden şeytanın tuzağına düştüğünü de izah eder. Tasvirin bu işlevsel kullanımını, eserin derin manasına hatırı sayılır bir katkıda bulunmaktadır:

*“Güzelim ben ey baba, diye başladı. Bir baksana şu gözlerime, alınma, sakağıma. Şarkıma bak, saçlarımin rengine, ellerimdeki derin denize. Dileklerimdeki gamzeye. Sümbül parmaklarımda su olup akan şiirlere, karanfil tırnaklarımda kendisine dönen, dönüp secde eden göklere. Suyun aynasının gösterdikleri kadar gösteremediklerine de bak. Yani bir var bir yok tenimden fazlasına, aklıma, aklımdan geçenlerin eksiksiz çokluğuna, parlak zekâma, kavrayışıma. Bir söyleneni ikinci kez söylenmeden zihnimde tutuşuma, hafızama. Dilimden dökülen çok manalı ırmaklara. Alnımdan geçen şakıması bol kuşlara. Ruhumun engin denizlerine. ...Güzelsem, bu hazine bana benden dolayı hediyedir. O halde ben daha ezel gününden ayrıcalıklıyım. Farklı yaratılmışım diğerlerinden, üstün tutulmuşum, başkayım. Herkesin ölene dek elde edemediklerine doğuştan sahibim. Üstelik bir kör bakışında kendinden habersizlerden de değilim, farkındayım kendi değerimin.”* (Bekiroğlu, 2009: 261-162)

Okur olarak bizler, hakikatte şeytanın ve Kabil'in fiziki özelliklerini, meleklerin Âdem'de sezdikleri cevherin mahiyetini ve yasak meyve ağacının nasıl görüldüğünü bilemiyoruz. Zaten burada mühim olan şey, okurun bu varlıklara ait bilgiye ulaşmasından ziyade, onların kendilerini okura, içinde buldukları haletiruhiye ile anlatabilmiş olmalarıdır. Bekiroğlu yaptığı tasvirlerle, anlatıcıyı da devreden çıkararak okuru bu varlıklarla karşı karşıya bırakmayı başarmış görünmektedir.

### 3. Eserin Derin Manasına Katkıda Bulunan Tasvirler:

Bir romanda anlatıcının dilinden verilen tasvirler, belirli bir amaca hizmet etmediği sürece dekor olarak kalmaya mahkûmdur. Belirli bir hedef doğrultusunda yapılan tasvirlerse eserin anlatım imkânını genişletmektedir. (Tekin, 2016: 236). Bilhassa modern romanda, tasvirin anlatılanları



somutlaştırmaktan ziyade sezdirmesi eserin manasına hatırı sayılır katkılarda bulunur. Bu başlıkta derin mana kelimesinden maksat, eserde doğrudan verilmeyip satır aralarına gizlenen, okurun sezme kabiliyeti nispetinde ortaya çıkan manadır. Romanda, sözü edilen tasvir türünün ilk örneğine Allah'ın, insan dışında pek çok varlığı yaratmasının ardından, "bilinmeyi isteme" sırrına binaen Âdem'i yaratmaya karar vermesi bahsinde tesadüf edilir. Âdem özelinde, insanın yaratılış gayesine işaret eden bu tasvirde sezdirilen özellikler, okurun ilmi birikimi ve idrakine bırakılmıştır:

*"O'na şimdi, ismini esmasını, sıfatını vasıflarını, benliğinde tümüyle taşıyıp toplayacak, sonra bir ayna olup yansıtacak, ısıtacak, bir bakıma O'na temsil O'na misal, O'na halife olacak, O'nu hatırlatacak, O'na emanet O'na emin, şimdiye kadar yarattıklarının hepsinden daha güzel, daha mükemmel, bir şey lâzımdı. İsimlerinin kelime kelimesi değil, cümlesi, ezcümlesi, ve şuursuz değil, ne olduğunun farkında, şuur sahibi, sahip olmakla kalmayıp bu şuurla yapabilen, edebilen, öyleyse iradesiz değil iradeye sahip birisi."* (Bekiroğlu, 2009: 20)

Nihayet Âdem yaratılır. Yazar, Âdem'in hamurundaki zıtlıklara işaret eden bir tasvirin ardından Allah'ın akli ve kalbi yaratması bahsine yer verir. Burada akıl ve kalp dış görünüşleri ile tasvir edilmiştir. Bu tasvir ilk bakışta göze hitap eder görünse de, aslında akıl ve kalbin mahiyetleri ve vazifeleri arasındaki farka işaret eden derin bir manaya sahiptir:

*"Bu kadar katışığın karışığın arasında Âdem eğri ile doğruyu birbirinden ayırabilsin diye, Yaratan, akli yarattı. Diri ve parlak bir varlıktı. Onu Âdem'in başına koydu. Lâkin bir manası da düşüm olan akıl, kendi kendisiyle sınırlıydı. Kavrayamadığını reddediyordu. Bunun üzerine Kalpleri Sağlam Tutucu, kalbi yarattı, Âdem'in göğsünün sol yanına bıraktı. Kalp, aklın çıkmadığı yücelere çıkacaktı. Akıldan daha diri daha parlaktı."* (Bekiroğlu, 2009: 23)

Eserde meleklerin, Âdem'e secde etmelerinin evvelinde iki farklı şekilde tasvir edildikleri görülür. Buradaki tasvirlerin ilki, anlatıcı tarafından Âdem'in gözünden okura sunulurken; diğeri meleklerin, kendilerinden üçüncü bir kişiden bahseder gibi söz etmeleri şeklinde oluşturulmuştur. İki tasvirin ortak noktası ise meleklerin güzellik ve masumiyetidir. Yazar serapa güzellik ve iyilik olan bu varlıkları, Âdeme secde etmelerinin hemen öncesinde tasvir ederek, Âdem'in meleklerden üstün olmasının ne manaya geldiğini okura derinden hissettirmektedir:

*"Üzerlerinden cennet kokuları geçerken, saçları alınlarında halkalanırken, bir yanlarından bakan diğer yanlarını seyredebilecekken, o kadar ışık ve suya dönüşmüşlerken ve bütün çokluklarına, her yandalıklarına rağmen erişilmezcesine güzellerken, daha güzeli yokken... ..Melek. Kötülük yeteneği yok. Onların içinde, uyanabilir bir kötülük bile yok. İçlerinde ne vesvesenin amansız sesi ne şüphenin gizli ateşi gezinebilir. Başkaldırmazlar. İsyan nedir bilmezler. Emre karşı gelmezler. Yaklaşmazlar günaha, bulaşmazlar. Masumlar, korunmuşlar. Sadece iyiler. Serapa güzellikler. Tek özellikler."* (Bekiroğlu, 2009: 37,39)



Havva'nın yaratılışından evvel Âdem cennette bir müddet yaşamış; fakat onca nimete rağmen kendisini derin bir yalnızlığın içinde bulmuştur. Yazar bu durumu can sıkıntısı olarak ifade eder. Eserde Âdem bir cennet gününde, her şeyin mükemmelden de öte ekmele olduğu bir zeminde, tarifsiz bir sıkıntıya düşer. Yazar romanın bu kısmında, cennetteki yeşil zümrüt kuşunun dilinden bir cennet tasvirine ve Âdem'in bu kuşla söyleşmesine yer verir. Sözü edilen tasvirde ortaya dökülen güzellik, Âdem'in Havva'ya olan ihtiyacının, cennet nimetleriyle mukayesesine gibidir. Bir yanda cennetin tarife sığmaz güzelliği; bir yanda sadece Havva varken Âdem'in sıkıntısını geçirecek, onun kalbini huzura erdirecek yegâne şey, Havva'sı olacaktır. Hadiseye daha derin ve tasavvufi bir dikkatle bakılırsa yalnızca Âdem'in değil Havva'nın da "halifelik" sırrına mazhar olduğu görülür. Bu bakımdan mesele sadece erkeğin kadına ya da kadının erkeğe meyli değil; insanın insana, insanın diğer insanda nasibi nispetinde idrak ettiği manaya meyli, aşkın mecazdan başlayıp hakikate uzanma sırrı, olarak da okunabilir:

*"Dedi ki: Ey Âdem, bu nice iştir? Cennette can sıkıntısının sözü mü edilir? Pınarlar, tahtlar, kadehler. Mühürlü halis bir içki. Yastıklar, halılar, koltuklar. İçin için akan ırmaklar. Misk kokular. Yüzünde nimetlerin sevinci. Ne yana baksan saltanat, neye dönsen iltifat. Baksana bir: Açlık yok cennette ama nimetler kırk günlük açlığın üzerine doyurur gibi doyuruyor. Su öyle kandırıyor. Her yan elmas tozuna, ay parıltısına batmış olsa da gören göz onları her defasında ilk kez görür gibi görüyor. Öyle coşuyor, öyle taşıyor. Sıcaktan bunalmak yok burada ama rüzgâr, yanıp da kavrulmuşu serinletir gibi serinletiyor. Yorgunluk ve bezginlik yok ama yıldızların ışığı öyle ferahlatıyor, öyle dinlendiriyor. Diyeceğim o ki Âdem, zahmet yok burada ama haz sana zahmetin ardından gelir gibi geliyor. Şimdi söyle bakalım nasıl olup da senin cennette canın sıkılıyor? ...Ey yeşillerin en güzeli, kuşların zümrüt sevgilisi. Şu meyve dolu dalları, neredeyse çatlayacak olan narı köşklerin altından akan ırmakları, elması yağmurları görüyorum. Cennetin her ân şaşırtıcı bir güzellikle, renk, ışık ve kokuyla başkalaşımını, olduğunda kalmayışını, bu bitimsiz ânda yeniden yeniden yaratılışını seyrediyorum. Ama görmek bana yetmiyor. Gördüğümün de görülmesini istiyorum. Ne istediğimi bilmiyorum aslında ama başka bir şey istiyorum."* (Bekiroğlu, 2009: 58-59)

#### 4. Metinlerarası İlişkiler (Alıntı ve Pastiş / Üslup Taklidi) Yoluyla Oluşturulan Tasvirler:

Metinlerarasılık, Türk edebiyatında özellikle postmodern romanlarla birlikte kendisine yer bulan bir kavramdır. Özetle, hiçbir metnin orijinal olamayacağı, her metnin kendisinden evvel yazılmış metinlerle bir alışveriş içinde bulunduğu iddiasına dayanan bu kavrama göre, her edebi ürün aslında bir alıntılar toplamıdır. Menfi gibi görünen bu düşünceye rağmen metinlerarasılık, yazının yapıcı bir unsuru olarak değerlendirilir. (Aktulum, 2000: 18) Bir metnin yapısını zenginleştiren ve anlam alanını genişleten bu kavramın edebi eserde hayata geçirilmesi için bazı yöntemlere müracaat edilir. *La Sonsuzluk Hecesi*'nde yazarın söz konusu yöntemlerden "alıntı" ve "pastiş" i kullandığı tespit edilmiştir. Alıntı, en sık karşılaşılan ve metinler arasındaki

ilişkiyi en somut şekilde ortaya koyan yöntemdir. Alıntı, yazar tarafından şuurlu ve istekli bir şekilde yapılan hatırlamadır. Yazar bu uygulamada ayraç ya da italik yazı kullanarak başka bir metni kendi metni içinde kullandığını, ifadelerin kendisine ait olmadığını açıkça ortaya koyar. (Aktulum, 2000: 94-95) Pastiş ise bir yazarın dil ve anlatım özelliklerinin taklididir. Burada yazar, okurun üzerinde oluşturmak istediği tesire bağlı olarak başka bir yazarın, metnin üslubunu kendi üslubu gibi benimser. (Aktulum, 2000: 133) Çetin, bu uygulamayı metinlerarasılığın metin dönüştürme yöntemlerinden biri olarak niteler ve üslup taklidi şeklinde isimlendirir. Ona göre başka bir metnin söyleyiş biçiminin taklidi ciddi yahut alaylı olmak üzere iki türlü yapılabilir. Üslubu taklit edilen metin ciddiye alınıyorsa yazar söz konusu metni önemseydiği ve saygı duyduğunu belirten ifadelerle anlatımını sürdürür. Aksi durumda ise metin, alaylı bir eleştiri için araç olarak kullanılır. ( 2015: 218-219)

Bekiroğlu, ayetlerle sabit bir hadiseyi roman zeminine taşırken, yeri geldikçe tabii bir meyille Kur'an-ı Kerim'e yönelmiştir. Eserde arş, cennet, cennet ahali, dünya ve yaratılışla ilgili tasvirlerin yapıldığı bölümlerde yazar italik yazı kullanarak alıntılar yapmış; devam eden kısımlarda vücuda getirdiği tasvirleri de Kur'an ayetlerindeki üslubu taklit ederek -diğer bir tabirle pastiş kullanarak- oluşturmuştur. Bazı bölümlerde ise doğrudan pastişe müracaat edilmiştir. Eşsiz belagati tartışmaya kapalı olan Kur'an ayetlerinin metne yerleştirilmesi ve devamında sürdürülen Kur'an üslubu, yapılan tasvirlerin tesirini hatırı sayılır derecede artırmıştır. Aşağıdaki pasaj yaratılış anlatan bölüme aittir:

*“Arşı, arşın kürsüsünü, karargâhını. Arşı; gösterip mekânı, hareket ettirip zamanı. Karanlıktan sıyrıp ışığı. Yedi kat döşeyip semaları. Felekleri, menzilleri. Sebepleri, illetleri. Atlasta çakılı duran yıldızları, döneduran Seyyareleri ...Kara parçalarını, ufukları, uzakken bitişenleri, bitişikken ayrılanları. Dört unsuru. Havayı, toprağı, suyu, ateşi. Maddeyi, ilkeleri. Yedi iklim dört bucağı, altı cihet on sekiz bin âlemi. Saymakla bitmez, isimleri varlıklarına yetmez. Kendi Sırrının Sahibi, bunca şeyin hepsini. **Yoktan var etti, serdi, yaydı, döşedi.** Yaratmaya devam etti. Birbiri ardınca gelsinler diye, **aydınlatılmış günü, karartılmış geceyi.** Yaza dönsün diye kışı, kışa dönsün diye yazı. **Yerle gök arasında emre tâbi bulutu, yağmuru.** ...Gökten inip yataklarına dolan suları. Sığ bataklıkları, derin gölleri, kaynayan denizleri, ummanları, okyanusları. ...Çizgili zebraı, uzun boyunlu zürafayı, sırma yeveli tayı. Haritasına göçeceksin yazılmış-yazılmamış bütün kuşları. Sürünenleri, yüzenleri, koşanları...” (Bekiroğlu, 2009: 17-19)*

Romanda sözü edilen uygulamanın bir diğer örneğine meleklerin Âdem'e secdeleri öncesi, anlatıcı tarafından yapılan cennet tasvirinde tesadüf edilir. Burada da alıntı ve pastiş iç içedir:

*“Cennetin, **genişliği göklerle yer kadar** olan o yerin; dalları birbirine sarmaşan ağaçları, **yüklü dalları bükülmüş kirazlar'ı, çiçeklerle bezenmiş akasyalar'ı, salkım salkım muzlar'ı, dikensiz sedirler'i, meyve dolu sidreler'i,** ağaçlarda münhanileri, nar bahçeleri, **yayılp uzanmış gölgeler'i***



açıktır; fakat bazı örneklerin konuşma diline de girdiği görülmektedir. Seci, en geniş kullanım alanını yazılı edebiyatta bulmuştur. Cumhuriyet'e kadar farklı zaman dilimlerinde değişen ağırlıklarla karşımıza çıkan seci kullanımı, harf inkılabının tesiriyle, üslubun eskiyle olan irtibatının kesilmesi neticesinde neredeyse tamamen ortadan kalkmıştır.(Uzun, 2009: 275-276) Bu bakımdan Bekiroğlu'nun seci kullanımını ihya ettiği söylenebilir. Yazar, romanın pek çok yerinde cümleleri yan yana değil alt alta yazmayı tercih etmiştir. Bilhassa bu biçimde sıralanan cümlelerde seci kullanımı çok yaygındır. Eserde muhtelif şekillerde oluşturulan tasvirlerin büyük kısmı da bu uygulamadan nasibini almış görünmektedir. Anlatıma lirik ve estetik düzeyde katkı da sağlayan söz konusu uygulamanın çarpıcı örneklerinden biri, Âdem'i yaratılışının ardından ona dair yapılan tasvirde karşımıza çıkar. Aşağıdaki ifadeler, ilgili kısımdan alınmıştır:

*“Yaratan yarattığına baktı. Güzel değil en güzeldi. Mükemmel değil ekmeldi. Dahası yok, mükemmelin de mükemmeli. Yaratacağının nasıl olacağını zaten biliyordu Yarattıcı. Ama öyle güzeldi ki Âdem, bu güzellikten arşîâlâ bile titredi.”* (Bekiroğlu, 2009: 24)

Aşağıdaki bölüm ise yasak meyve ağacının tasvirinden alınmıştır. Ağacın onu görenler üzerinde bıraktığı karşı konulmaz tesiri okura hissettirmede secili ifadelerle yer verilmesi, söz konusu tesirin estetik bir hazla birleştirilmesine de hizmet etmiştir:

*“Ağaç, az gelirdi onu tanımlamaya. Bütün bir bahçeydi. Baştan başa meşcerdi. Hep aynı değildi. Değişkendi. Her defasında yenidendi. Bir baktılar, meyvelerini saklamış, kökten uca yaprak. Bir baktılar, bütün yapraklarını örtbas etmiş, sadece dal ucunda meyveydi. Bir baktılar, yaprak meyve, kucak kucağa iç içeydi.... Gördüler ağacın meyvelerini. Hele içlerinden en fazla dal ucunda duran o birisini. Evet! Işıktandı, sudandı, kokudandı, hazdandı. Rengârenkti, camdandı. Ne yedikçe tükenecek, ne eksildikçe bitecek gibi duruyordu. Tek değil çoktu. Ve bilinmedik ne vaadler taşıyordu.”* (Bekiroğlu, 2009: 96-97)

Romanda Havva'nın yaratılışının ardından onu tasvir eden pek çok ifadeye yer verilir. Bu ifadelerin büyük kısmında seci kullanılmıştır. Aşağıdaki cümleler, Âdem'in Havva ile ilk karşılaşmasının ardından anlatıcı tarafından yapılan Havva tasvirlerinden alınmıştır. Verilen ilk örnekte Havva ile birlikte Âdem'in tasvirinde de seciye yer verildiği göze çarpar:

*“Kadını bu. Halleri, muhalleri, âni, niyeti, bulaşıyordu, akıyordu. Durmuyordu bir yerde, sızıyordu. Âdem şaşırıldı. Bu kadının hallerini neredeyse kendisine öğretilmiş isimlerin arasında bulamayacaktı. Neticede, yaratıkların bu en şerefli, bütün isimlerin emanetçi efendisi, esma taliminin gözdesi, o kadar kelimeyi aklında tutmuş öğrenmiş birisi, bir türlü Havva'yı tam anlamıyla anlayıp kavrayamadı. Açtı da açıklayamadı. Ama yine de ondan aklında en fazla kalan renkti, ışıktı, karanlıktı. Belli ki o, saf değil sarmaşıktı. Berrak değil katışıktı, kadını karmaşıktı.”*

*“Kokusu. Kadın oluşu. Sokuluşu. Saçlarını savuruşu. Yüzünün yarısı karanlık yarısı aydınlık duruşu.”* (Bekiroğlu, 2009: 75-76)

Söz konusu uygulamanın bir başka örneğine, Âdem’in yasak meyveyi yemesinin ardından şeytanın kısaca tasvir edildiği bir bölümde de rastlanır:

*“Suçlayabileceği tek kişi vardı şimdi. O da büyük ayartıcının alev ateş gölgesi. Nefti gölgesi, uzun parmaklı, ipincecikelleri.”* (Bekiroğlu, 2009: 136)

İlk günahın ardından arza indirilen Âdem, etrafını büyük bir merak, korku ve heyecanla seyretmektedir. Yazar, yeryüzünün tasvirini Âdem’in gözünden okura sunduğu bu bölümlerde de zaman zaman seciye yer vermiştir:

*“Işıktı bu dünya. Seldi, puldu, yağmurdu. Kokuydu, suydu, sarmaşıktı. Her şey cennetten nişaneydi. Emsalsizdi burası, ne güzeldi. Öyle güzel öyle sakindi ki sabahın bu vakti, içine bir güven doldu Âdem’in, korkusu hafifledi.”* (Bekiroğlu, 2009: 167-168)

Seci kullanılan tasvirin kısa; fakat tesirli örneklerinden biri de, cennette zahmet çekmeden her dilediğini önünde buluveren Âdem’in, bin bir zorlukla pişirdiği ilk ekmeğin anlatıldığı kısımda karşımıza çıkar. Âdem evvela buğdayı ekip biçer, öğütür. Nihayet hamur olacak kıvama getirir. Bu noktada yazar, pek çok cefa ile elde etmesine rağmen, Âdem’in buğdaydan razılığını dile getiren şu tasvire yer vermiştir: *“Her biçimi başka güzel, her hali nimetti. Buğday. Ne mübarekti.”* (Bekiroğlu, 2009: 194)

Aslında seci kullanımı, eserin tamamına yayılmış, yazarın şairane üslubunun tabii bir parçası olmuştur. Fakat secili pek çok tasvirin çalışmanın diğer başlıkları altında değerlendirilecek olması sebebiyle burada zikredilen örneklerle iktifa edilecektir.

## 6. Karşılaştırma ve Karşıtlık Motifi ile Oluşturulan Tasvirler:

Bilindiği üzere şiirde, mana bakımından birbirinin zıttı olan fikirleri bir arada verme esasına dayanan tezat sanatının tesir kuvveti büyüktür. Zira kuvvetli tezatlar, kişide alaka uyandırmanın yanında estetik bir haz ve heyecan da verir. (Karaalioğlu, 1969: 93) Bu sanatın, roman sahasında karşılaştırma ve karşıtlık motifi olarak kullanıldığı söylenebilir. Bilhassa roman kişilerinin ruhi durumlarının sunulduğunda müracaat edilen bu motif, eser konusu ve mesajının tesirini artırmada mühim bir rol oynar. (Çetin, 2015: 184)

Bekiroğlu *“kıssa üzerine düşünme niyeti”* nin neticesi olan *“...bu kitabın aynasını dolduran kaçınılmaz çelişkinin de iki dünya, iki şekil, iki mana arasındaki gidip gelmeler olduğunu...”* ifade eder. (2009, 10) Yazarın bu beyanı, eserde karşılaştırma ve karşıtlık motifinin hayli sık kullanılmış olmasının sebebini açıklar. Çalışmanın konusunu oluşturan tasvir bölümlerinde de bu uygulamaya yer verilmesi, yapılan tasvirlerin tesirini artırmada hatırı sayılır katkılarda bulunmuştur. Sözgelimi meleklerin Âdem’e secde etmeden hemen önce, bir nevi ona neden secde edeceklerini, insanın neden ve nasıl meleklerden üstün

olabileceğini anlattıkları bölümde kullanılan bu motif, manaya derinlik kazandırmada mühim bir tesir icra etmiştir:

*“Tek başına ne duru iyilik ne de saf kötülük sensin. Ne baştan ayağa cennetsin ne de tümüyle cehennemsin. Aynı ânda birbirine zıt iki şeysin. ...Ama. Bu ikilik kabahatin değil senin mahiyetin. Üstünlüğün, zayıflığın olan bu şeyde. Tepeden tırnağa çamursun Âdem ilk bakışta. Toprağın topraklığına batmış gibisin. Ama bu halinle kıymetlisin. Çünkü bu halini aşabilirsin... Çünkü sen o iki şey arasında özgür irade-bilinçli seçimsin. İşte o zaman, her halinde değil ama bu halinle, düşmenle değil yükselmenle, esfel-i safilînle değil ahsen-i takviminle, yani insan-ı kâmilinle bizden yücesin İşte o ânda secdeye değersin.”* (Bekiroğlu, 2009: 40)

Yazar, Havva'nın yaratılışının ardından onu okura tanıtırken Âdem'in tasviri ile başlar. Bu tasviri takiben Havva'nın bazı hususiyetleri Âdem'le kıyaslanarak verilir. Ardından Havva da Âdem gibi fitratında bulunan zıtlıklarla ferdi şekilde tasvir edilir. Bekiroğlu söz konusu bölümde karşılaştırma yaparken ve karşıt ifadeleri kullanırken “ama” kelimesini büyük harflerle yazarak okurun dikkatini özellikle bu zıtlıklara çekmek ister gibidir:

*“Adem de güçlü ve güzeldi. Yapılı AMA narindi. Zarif fakat heybetliydi. İnce AMA derindi. ...Havva sadece güzel değildi. Aynı zamanda tatlıydı, sevimliydi. Sıcak, cana yakın ve gönüldendi. Boyu boyuna uygundu Âdem'in, endamı endamına. AMA sanki teni onunkinden daha parlak, gözleri, bakışları daha gizemliydi. Ve sanki daha çetrefildi. Ve bu çetrefil açık değil gizliydi. Zahirde değil içteydi. ...Duruydu ilk bakışta. Yalın. Işıltılı. Akıcı. Sanki sudan yaratılmıştı ve meylinde güneş ışığı oynaşan sular gibi berraktı. AMA her ân değişiyordu. Bir kararda durmuyor, iki bakış arasında halden hale giriyordu. Karanlıkları, uçurumları, ırmakları vardı. İştten değildi gölgesine düşenin yitip gitmesi. AMA yitip gideni bulup çıkaracak olan da yine Havva'nın eliydi.”* (Bekiroğlu, 2009: 63-64)

Âdem cennetten indirilişinin ardından Serendip yolunda ilerlerken zihni cennetin hatıraları ve henüz tanışmakta olduğu dünyanın çeşitli görüntüleri ile doludur. Asıl memleketi cennet olan Âdem, yeni tanış olduğu dünyayı cennetle mukayese eder. İlk bakışta cennette bulunan pek çok şey dünyada da mevcut gibi görünmekle birlikte dünyanın, cennet güzelliklerinin sadece basit bir müsveddesi olduğu neticesine varır. Söz konusu pasajda dünya ve cennete dair hatıraların tasviri, karşılaştırmalı şekilde verilmiştir:

*“Cennetteki pek çok şeyden dünyada da vardı aslında. Dünyada da ağaç vardı, su vardı, ışık vardı, gül vardı. Ama aralarındaki benzerlik sadece isimleri kadar, gerçekte ne kadar farklılardı. Cennet. Orada her şey sınırsızdı. Kusursuzdu. Burada ise güzelliğin sonu vardı ve her şeyin kusurlusu duruyordu.”* (Bekiroğlu, 2009: 166)

Cennette zahmet nedir bilmeyen Âdem, dünyanın çetrefil düzenine ayak uydurmakta çok zorlanmış ve nihayetinde hasta düşmüştür. Kendisini ilk kez bu kadar güçsüz hisseden Âdem, varlığından hareketle insanı tefekkür etmeye



başlar. Bu tefekkürün neticesinde, insanı zıtlıklar içinde ve aciz olarak tasvir eder. Aşağıdaki bölüm, Âdem'in -yazarın deyimiyle- dünya tacizi sebebiyle hastalandığı ve kendisinden hareketle insana dair bilgisini idrak ettiği pasajdan alınmıştır:

*“İnsan. Ne kadar da nazlıydı. Yaşayabilmesi ne çok şartın bir araya gelmesine bağlıydı. Bu en güçlü yaratık en fazla da güçsüz olardı. Bir büyükağaç kadar kavi ve heybetli, bir kuru dal gibi kırılırdı. Dünya, büyüdükçe büyüdü. Âdem, onun üzerinde bir kum tanesi kadar kaldı. Acizdi.”* (Bekiroğlu, 2009: 170-171)

Âdem'in dünyaya dair bilgisi arttıkça onun iki farklı yanı olduğunu görür. Ona göre dünyanın bir yanı cennetken; diğer yanı cehennemdir. Yazar bu bölümde dünyaya dair bilgiyi iki uç arasında gidiş gelişlerle tasvir eder. Söz konusu bölümde Âdem'in dünyanın bir yanını, hiç görmediği cehenneme benzetmesi şaşırtıcıdır. Bu durum, ilgili pasajdaki tasvirlerin karşıtlıklar üzerine kurulması ile açıklanabilir:

*“Demek böyleydi burası, dünyaydı. Kimi isyankârı yer kimi itaatkârı. Kimi bozguncuydu kimi uysaldı. Dünya aynı anda korku ve hayranlıktı. Bu bilgiyle bir yanını hoş buldu koca dünyanın Âdem, ama daha çok diğer yanından korktu. Bundan sonra bir yurdu ümitti Serendip yolcusunun, daha geniş bir yurdu korku. Şu dünya âlemin mizacındaki kararsızlık. Âdem'i en çok da bu korkuttu. Meşrebi dönekte dünyanın. Fırtına hiç beklenmedik anda patlıyordu. Onda her ân her şey olabilirmiş gibi duruyordu. Her şey iç içeydi burada. Dağınıktı, düzensizdi. Emniyetsizdi. Hiçbir şey sonuna kadar duru sonuna kadar masum değildi. Dünya işte, bir cennet bir de cehennem gibiydi.”* (Bekiroğlu, 2009: 175)

Eserde, Âdem bir filbahri ağacının altında yaratılmıştır. Bekiroğlu, romanın genelinde ağaçlara ayrı bir dikkatle eğilmekle birlikte en fazla da filbahri ağacına kıymet vermiş görünmektedir. Zira Âdem'in bu ağaçla olan ünsiyeti karşılıklıdır. Yasak meyveyi yemek üzere onun bulunduğu tarafa gitmekte olan Âdem'in yolu, altında yaratıldığı filbahri ağacı tarafından kesilir. Sonrasında Âdem ilk günahı işlemekten kaçamayacak olsa da ağaç, onu bu teşebbüsten bir kez vazgeçirmeyi başarmıştır. Belki de bu sebeple Âdem, dünyada filbahri ağacıyla ilk kez karşılaştığında bir dosta kavuşmuş gibi sevinir. Bu bölümde filbahri ağacının tasviri, sözü edilen motifin kullanımı ile verilmiştir:

*“O zaman Âdem, her zaman değilse de zaman zaman, birkaç sayılı ân, ufkun üzerine serilmiş bulutlar gibi filbahri dallarının da suretlerinin değil kendilerinin dünyada durduğunu anladı. Mecaz değil sahilerdi. Temsil değil gerçeklerdi. Ayna değil aynılardı. Hediye diler Âdem'e. Şu dünya fenasının üzerinde bir avunmalık müjdesi kadar asıllardı.”* (Bekiroğlu, 2009: 190)

Bekiroğlu romanda, ağaçlardan filbahri ağacına kıymet verdiği gibi; hayvanlardan da yeşil zümrüt kuşu ve ata ayrı bir önem atfetmiştir. Âdem'in cennet arkadaşı olarak nitelenebilecek yeşil zümrüt kuşu, dünyada yerini ata bırakmış gibidir. Âdem'in dünyada atla karşılaşması, onun için büyük bir hadise



olacaktır. Zira Âdem bu güzel mahlûktan çok etkilenmiş; onunla ünsiyet kuracağını sezmiştir. Eserde at üzerine farklı bölümlerde yapılan tasvirlerde atın fitrî özellikleri, karşıtlıklar üzerine kurulu şekilde anlatılır:

*“İnkarcıyken teşvikçi. İsyan ederken muti. Reddederken razı. Yalanlarken onaycı. Çetin ve inatçı. Aynı zamanda ölene dek bağlı. Çok güzel. Çok değerli. Ve çoksoylu. Çok soylu. İlk bakışta anladı Âdem onun çetrefilini. Yerden göğe kadar, aynı ânda birbiriyle uyuşmaz iki şeydi. Ve şimdilik gelmekten çok gitmek gibiydi.”* (Bekiroğlu, 2009: 230)

*“Âdem zihnini tekrar yokladı. Sayfaları başka bir cihetten çevirdi. Kelimeler Kitabı’nda at, ‘insanın kutlu dostu, evvel, evcil’ hanesine sicillenmişti. Lâkin bu sicilde de bir çetrefil gizliydi. Çünkü Âdem şimdi, karşı karşıya durdukları şu ânda onun ruhunu okurken, ruhundan öte yazgısı da önündeydi. Ve atın hamurunda özgürlük duygusuyla insana hizmet arzusu birlikteydi. Doğası özgürlük, yazgısı insana hizmetti onun. Fakat yazgısı ile doğası arasında, doğası baskın gelecek gibi görünüyordu. Yani en fazla boyun eğdiği ânda en fazla başkaldıracak olan da oydu. Fakat susuzluktan dili damağına yapıştığı ânda bile çağrıya uyacak, emre itaat edecek, pınardan geri dönecek gibi duruyordu. Ne garip bir hesaptı bu!”* (Bekiroğlu, 2009: 233)

## 7. Konuya Lirik ve Estetik Düzeyde Katkı Sağlayan Tasvirler

Tasvir, özü itibariyle yalnızca bir tecessüm ettirme fiili değil, aynı zamanda bir anlatım biçimidir. Yazar bu tekniği kullanırken anlatı dünyasını süsleme, okura bir şeyler anlatma, açıklama ya da onu etkileme gibi farklı amaçlar taşır. (Tekin, 2016: 226) Yazarın asıl hedefi okurda bir gerçeklik vehmi uyandırabilmektir. Okurun, elindeki metnin sahihliğine inanması, o metnin kendisini ne kadar tesiri altına aldığıyla yakından alakalıdır. Buradan hareketle tasvirin, metnin lirik ve estetik boyutlarına sağladığı katkılar daha ziyade önem kazanmaktadır. Zira insan bir şeylere hissi manada ne kadar yakınlık duyarsa o nispette etkilenme meylindedir. *La Sonsuzluk Hecesi*’nde tasvir tekniği, okur muhayyilesinde var olan belirsizlikleri ortadan kaldırıp onu metnin içine çekebilmesi bakımından mühim bir yere sahiptir. Bu noktada Bekiroğlu’nun şiire yakın üslubunun da katkısıyla romanda son derece estetik tasvirler yer verildiği görülür. Bu manada değerlendirilebilecek ilk tasvir Âdem’in, yaratılışının ardından cenneti ilk kez seyrettiği bölümde karşımıza çıkar. Seci kullanımıyla şairane bir üsluba ulaşılan bu tasvirde, cennetin güzelliği, okur üzerinde hatırı sayılır bir tesir bırakacak kadar belirgin çizilmiştir:

*“O’nun hitabı duyulurken cennetin her köşesinde meyvelerle donanan dallar, altın tahtlar, gümüş ırmaklar. Gel deyince gelen taşlar, getir deyince getiren ağaçlar. İç içe açılan ışıklı salkımlar, salkımlardan dökülen parıltılar, suya değen yıldızlar, havuzlar, havzalar. Işıltılarını saça saça kırılan dalgalar, yükünü taşıyamayan kristal bulutlar. Yan yana duran, bir hizaya gelen, birbirini sema eden, devreden gezegenler, devirler, devri daimiler. Yerden göğe kadar kandiller, nurlar, revnaklar. Şavklar, şualar, tayflar. Yakamozlar, şevkler, ziyalar...”* (Bekiroğlu, 2009: 27-28)

Romanda bir diğer cennet tasvirine şeytanın, huzurdan kovulmadan evvel cennete son kez baktığı bölümde yer verilir. Buradaki tasvir, konuya lirik ve estetik manada katkı sağlamanın yanı sıra, şeytanın kaybının ve bundan mütevellit insanoğluna kıyamete kadar duyacağı öfkenin büyüklüğünün anlaşılmasına da hizmet etmektedir:

*“Bir kez olsun cennet gözüyle görmemiş olanların düşleyemeyeceği kadar tatlı ve yumuşak bir ışığın içinde yüzüyordu her şey. Yarı gövdelerine kadar kristal göllerin saydamlığında dinlenen ağaçlar da, en derinindeki dağlar gibi yıldızlarını da gösteren sular da, ağaçların köklerini okşayan gümüş kumlar da, geniş vadiler ve kıvrıla kıvrıla akan ırmaklar da altın tozuna boyanmıştı. Bir buğuyla kucaklanmış toprağın üzerinden hoş kokular yükseliyor, dalların arasına elmas tozları konup kalkıyordu. İnci taneleri dökülüyordu yaprakların ucundan, yapraklar iplik iplik süzülüyordu. Sükûnetin berraklığında yavaş yavaş dönüyor, değişiyordu cennet, her şey her ân yeniden yaratılıyor, yeni baştan varlıklanıyordu. Cennet, kendisine son kez bakanın hatırında bundan daha güzel kalamazdı.”* (Bekiroğlu, 2009: 48)

Eserin pek çok yerinde cennet tasvirlerine yer verilmekle birlikte okur, Âdem’in arza indirilişinin ardından onun tabiata büyük bir merak ve hayretle bakışı sebebiyle bu kez dünya tasvirleri ile karşılaşmaya başlar. Bu tür bölümlerde yazar, şairane üslubunun da tesiriyle oldukça estetik tasvirler vücuda getirmiştir:

*“Bu ilgiyle Âdem bereketli ırmağın, suyu tuzlu denizin yaradılışını, suların göklerden inişini kendi gelişine yakın zamanlı buldu. Arzın sathı topraktı. Yer, patlayan bir yeşil sedef gibi, bitkilerle sarmaş dolaş, dolu. Işıklı, gölgeli, renkli. Yürüyen bir orman, sürünen bir örtü gibi güzeldi. ...Gür yeşilli arslanlar, uzun boyunlu zürafalar, çizgili zebralar. Rengârenk ve binbir çeşit. OL, denmişti hepsine, Âdem hepsini olgun buldu.”* (Bekiroğlu, 2009: 160)

*“Serendip yolunun kelimeler serencamında ağaçlara sıra geldi. Âdem, kimini yapağından dalından, kimini meyvesinden kokusundan, kimini rüzgârından uğultusundan tanıdı. İtibarlı ve ihtişamlı kâfuru, portakal ve turuncu, limon, karanfil ve taflanı böyle seçti. Dik bir yamaç üzerinde heybetli sedir ağacıyla yüz yüze geldi, hemen yanında hoş kokulu mür ve kendisini rüzgârda ses, havada ıtır eden bir huş ağacı ile karşılaştı. Kıpkırmızı bir tarçın ile tanıştı. Bu büyük ağaçların büyük gölgelerine sığındı.”* (Bekiroğlu, 2009: 165)

*“Temsilin yolculuğunda Âdem, kıyasız ummanlarda yol alırken, karardıkça kararan fırtına bulutlarına rastladı. Yıldırımların yardığı yepyeni gökleri tanıdı. Lâcivertten griye, siyahtan maviye. Üzeri tüllenmiş denizler gibi, görünüründen çoğunu suyun altında saklayan dalgaları da aştı. ...Bu yepyeni diyarda, dünya âlemin, bambaşka çehreleriyle karşılaştı, bilmediği yanlarını tanıdı. Serendip’te ismi bile okunmayan buz kırağı mevsimlere, coşkun nehirlere, akıntılarının altında sakın sakın akan derelere. Meleklerden başka muhatabı olmayan hiç bilinmedik yabancı kokulara, yabani çiçeklere, hiç yaşanmamış zamanlara. Çok renkli kuşlara, ismi bir süre sonra unutulacak ve yerine yenileri*

*konulacak olan hayvanlara rastladı. Ne kadar büyükmüş dünya! Âdem şimdi biraz daha şaşkın biraz daha hayrandı.”* (Bekiroğlu, 2009: 207)

*“Bir kez olsun bu mana ile gülümseyebilince Âdem’in görüşüne görüş katıldı: Uzunluğu artan yağmurları, yeşeren otları, bereketli narı. Suyun üzerinde bir oyana bir buyana salınan nilüferi. Çuha çiçeğini, boyun eğen sümbülleri. Ateş almadan ışık salan böceği. Kozasını yırtan kelebeği. Tohumları uçuran rüzgâr. Çiçek fırtınasını. Gölge salan bulutu, yerden yükselen suyu. Tîk ağacı, demir ağacı, abanozu. Kıvrılan deniz kabuğunu. Nefes alıp veren inciye. Akgünlük, akik taşı, gök yakut, sarı safiri. Yedi denizleri. Egemen dağları. Kollara ayrılıp da kuru toprağın üzerinde hayat taşıyan ırmakları. Kanat çırpmaksızın dalgaların üzerine yayılan, gökyüzünün içinde süzülen kuşları. Sökün vaktini şaşmayan bildircinleri, turnaları...”* (Bekiroğlu, 2009: 181-182)

Eserde kendisine müstakil bir bölüm ayrılan at, bu kıymetine binaen pek çok yerde farklı şekillerde tasvir edilmiştir. Secilere de yer verilen bu tasvirlerde atın fiziki özellikleri ve mahiyeti, gözden ziyade hislere hitap eder nitelikte sunulmuştur:

*“Âdem’in dikkatini en evvel onun perçemleri çekti. Tarçın ağacının kabukları kadar kırmızıydı bu perçemler ve atın gözlerine kadar inmişlerdi. Göz gözelerdi şimdi. Lâkin gözlerindeki bakış hariç tutulursa at, bir taş kadar hareketsizdi. ...Kırmızı perçemleri gözlerine, gür yelesi boynuna, güzel teri koynuna dökülmüş atı, bu güzel varlığı tanıdı. Hani, bir gece önce ırmağın kıyısında, ay ışığında karşılaşmışlardı. Âdem’in bedeninin özü topraktı. Ama at, hareketsiz dururken bile uçmaya hazırdı ve sanki göklerden inmiş, en soylu seher rüzgârlarından yaratılmıştı. Ve eğer gerçekten rüzgârdan yaratılmışsa, şu saçak saçak perçemler, gözlerinin üzerine, alnının ortasına her halde onu Yaratan’dan armağan, son bir övünç nişanesi olarak bırakılmıştı. Çünkü bütün güzellikler bu perçemde asılıydı.”* (Bekiroğlu, 2009: 232)

*“Uzun kirpiklerle gölgelenmiş, kahve ağaçlarının rengindeki, içi hayal ile dolu gözleri. Ağır ağır kirpik indirisi. Hüzünlü ve mağrur bakışlarla, sükûnetli bir meydan okumayla, sevimli bir merakla Âdem’i seyredişi. Başını çevirişi, aniden yön değiştirişi. Boynunu eğişi, alnını rüzgârda serinletiş. Hiçbir meziyeti, hiçbir mahareti olmasa bile. Bu görünüş. Bu güzellik. Vallahi yeterdi. Her şeyi güzeldi. Her şeyi sevebilirdi. Hiçbir şey yapmazken bile. Büyüleyiciydi.”* (Bekiroğlu, 2009: 235)

### 8. Gösterme / Sahneleme Tekniği ile Oluşturulan Tasvirler:

Aslında tiyatro ve sinema sanatlarına has bir anlatım tarzı olan gösterme/sahneleme, edebiyat sahasında iki şekilde karşımıza çıkar. Yazar, aktaracaklarını okurun gözünde canlandırabilmek maksadıyla ya diyalog ve monolog gibi konuşma biçimlerini kullanır ya da fiilleri en geniş şekilde vasıflandırma yoluna gider. Çetışli’ye göre ikinci yol daha yeni; fakat zordur. Bu çeşit bir göstermede anlatıcının olan biteni tahkiye etmesi değil; cereyan eden hadiseyi, hareketi, tavrı yahut hâli dil vasıtasıyla okurun gözünün önünde tecessüm ettirmesi gerekir. Bu teknik, eserde daha ziyade önem arz eden

hadise, fiil ve hâllerin aktarımında kullanılır. (2016: 119-122) Diğer bir deyişle sahneleme, içinde çok şey olan anları anlatmak için vardır ve bu sebeple sanatını bilen romancılar tarafından eserde dönüm noktası sayılan hadiseler, daima bu teknikle verilir. Bir sahnede, özet tekniği kadar hacimli bilgi vermek kâbil olmasa da; çok anlamlı ve sembolik bir sahneyle uzun bir özetten daha fazla tesir elde etmek mümkündür. (Bentley, 2017: 54-55) Bu bakımdan söz konusu teknikte gerçeklik hissinin daha belirgin olduğu söylenebilir. Okur hadiselere, yazarın aracılığı olmadan bizzat şahit oluyormuş duygusuna kapılır. Bu bir nevi, olan bitenin ve okurun bunları öğrenme zamanının aynı “an”da birleşmesidir. (Çetin, 2015: 118)

Romandaki anlatım teknikleri üzerine bir tasnif denemesi kaleme alan Sazyek, sahneleme tekniğinin sıklıkla gösterme kastedilerek kullanıldığını; fakat göstermenin yalnızca görülmeyen yaşantıyı aktardığını dile getirir. Bu bakımdan sahneleme ve gösterme arasında, ilkinin sadece görülebileni; ikincisinin ise görülemeyeni aktarması şeklinde hülâsa edilebilecek belirgin bir fark vardır. Ona göre sahneleme, karşılıklı konuşma, tasvir ve ayrıntılı fiilleri kapsayan bir yöntemdir. Dolayısıyla yazar olan biteni ya diyaloglarla sunar; ya fiilleri ayrıntılı şekilde anlatır ya da tasvire başvurur. Burada dikkat çeken husus Sazyek’in tasviri, sahnelemenin alt unsurlarından biri olarak tasnif etmesidir. Roman tasvirlerini içeriğin dekoratif fonu yahut kurmaca dünyanın görsel alt yapısı şeklinde açıklayan Sazyek, onun her ne suretle yapılsa yapılsın, muhayyel dünyanın daha görülebilir kılınmasına hizmet ettiği görüşündedir. (Sazyek, 2004: 104-105)

Çalışmanın konusu olan eserde yazar, bazı bölümlerde tasviri sahneleme tekniğiyle bir arada kullanarak -Sazyek’in de ifade ettiği gibi- iki teknik arasındaki münasebeti ve uyumu gözler önüne sermiştir. Bekiroğlu bu usulle tasviri yapılan kişi ya da şeyleri okurun gözünde tecessüm ettirmenin yanı sıra, kendisi için mühim olan hadise ya da hâlleri çok daha tesirli şekilde aktarmaya da muvaffak olmuştur. Aşağıdaki misal, Âdem’in yaratılışının ardından meleklerin Bakara Suresi 30. Ayette belirtilen soruyu (*Hani rabbın meleklere, “Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım” demişti. Onlar, “Biz seni övgü ile tesbih ederken ve senin kutsallığını dile getirip dururken orada fesat çıkaracak ve kan dökecek birini mi yaratacaksın?” ...*) sormaları üzerine Allah-u Teâlâ’nın Âdem ve melekleri bir araya getirerek Âdem’in meleklerle arasındaki farka işaret ettiği pasajdan alınmıştır. Burada yazar evvela meleklerin suretini tasvir eder. Söz konusu tasvirde yazar elinde bir kamera ile melekleri ve Âdem’i görüntülüyor hissi uyandırır. İlgili kısmın devamında aradaki farkın “bir bilmek hâli” olduğu ifade edilir. Kelimelerin Sahibi, birazdan Âdem’in isimlerini de söyleyeceği eşyaları gösterir. Bu anda yazar, bir cennet tasvirine yer verir. Cennet ve içindekiler fevkalade bir sessizliğe bürünmüştür. Yazar söz konusu hâli pek çok sıfatla tasvir edebilecekken bu imkânı kullanmaz. Aynı kamerayı bu kez cennete yöneltir. Burada bilhassa cennetin üzerine sinen sessizliğin tasviri, okurun hissedebileceği kadar canlı verilmiştir:

“(Kelimelerin Sahibi akabinde emanetçisini melekleriyle bir hizaya getirdi.) *Melekler dizi dizi, saf saf, sıra sıraydılar. Işıktılar, nurdular. Nergisler, nilüferler üzerinden kayıp giden yağmur damlaları kadar duru, aynı damlaların sayısızlığınca çoktular. Âdem’se tekti. Karşı karşıya durdular.* (Bu duruş, bilenin bildiğini göstermesi, bilmeyenin bilmediğini anlaması içindi. Meleklerle Âdem’le aralarındaki fark gösterilecekti. Fark, bir bilmek hali. Kelimelerin Sahibi imtihan edecekti. Kelimelerin Sahibi, önce eşyayı, şeyleri gösterdi.) *Bambaşka bir bilgiyle aydınlandı cennetin cihetleri. Bir şimşek aydınlığında, perdeye aniden ışık düşmüş gibi, timsaller suretlendi. Bambaşka bir âlemde. Bu kadar kalabalık, bu kadar hareket. Bu hengâme, bu kıyamet.* (Cennet böyle şeyleri yansımından dahi bilmezdi.) *Bir sessizliktir cennetin üzerine sindi. Alışıldık sessizlikler gibi değildi. Kevser sustu. Gökler sustu. Tûba sustu. Maîn çeşmesi suyunu tuttu.”* (Bekiroğlu, 2009: 31-32)

Manfred Jahn, tasviri destekleyici bir anlatım tarzı olarak niteler. Ona göre tasvir, anlatıcının bir karakteri, mekânı ya da zamanı betimlediği bir anlatım tarzıdır ve süre bakımından duraklamaya karşılık gelir. (2015: 105) Jahn’ın tasvire yönelik ifadeleri arasında dikkat çekici olan husus, onu anlatı zamanı bakımından “duraklama” olarak nitelemesidir. Gerçekten de alışılmış düzende bir yazar herhangi bir kişi ya da şeyi tasvire başladığında anlatı zamanı duruyor izlenimi vermektedir. Fakat Bekiroğlu’nun sahneleme ve tasvir tekniklerini bir arada kullandığı bazı bölümlerde, Jahn’ın sözünü ettiği duraklama hâlini aşan örneklerle tesadüf edilir. Zikredilen durumun çarpıcı bir örneği meleklerin Âdem’e secde etmelerinin sonrasında karşımıza çıkar. Burada yazar kısa; fakat fevkalade canlı ve tesirli bir sahne ile Âdem’i tasvir etmiştir. Âdem bu tasvirde, kendisinin ardından dünyadan gelip geçecek bütün insanlığı arkasına alarak sayıya gelmez, muazzam bir kalabalığın önünde kıyama durmaktadır. Bu sahne, anlatının tasvirle duraklayan zamanını okur muhayyilesinde devam ettirerek tasvir uygulamasını farklı bir boyuta taşımaktadır:

*“Âdem sadece Âdem değildi. Bütün insanlığın temsili onda gizli. Ezel bezminin tek sorusuna o uğultulu cevabı verenlerin, kıyamete değin şu dünya üzerinden gelip de geçeceklerin hepsiydi. Âdem hepsini arkasına almış, muazzam bir insanlık kümmetinin önünde tek imam, tek müezzindi.”* (Bekiroğlu, 2009: 41)

Söz konusu uygulamanın bir diğer örneğini, şeytanın Âdem ve Havva’yı kandırmak için onların etrafında dolaştığı bölümde görürüz. Yazar burada şeytanın sesini önce sıfatlarla, ardından bazı teşbihlerle görünür kılar. Ses, işitme duyusuna hitap eden bir mahiyete sahipken Bekiroğlu onu gözle görünür hâle getirerek kısa bir pasajda sahneler. Duyular arası geçişe sahip olan bu sahne, sözü edilen özellikleri sebebiyle dikkat çekicidir:

*“Sert değil lâtıfti. Koyu değil hafıfti. Yumuşacıktı, tatlıydı, nazik ve inceydi. Bu haliyle sestən çok bir nefesti. Nehrın sakın sınırlarına, cennet göklerinin seraplarına kadar her yerdedi. Budaksız dalların arasından süzülerek geçerken, özü alev alev ateştendi. Ama öz libasına bürünmemişti henüz. Açık değil saklıydı*

*şimdi ve alev alev yanan bir ateşten ziyade, çok az tüten hoş kokulu bir duman gibiydi.”* (Bekiroğlu, 2009: 84-85)

Eserde Âdem’in, cennetten arza indirilmesinin ardından onun gözünden dünyaya dair yapılan pek çok tasvir bulunmaktadır. Bunlardan biri Âdem’in ilk dünya sabahına aittir. İlgili kısımda yazar, sıfatları da kullanarak tabiatı okurun muhayyilesinde tabii bir akış içinde canlandırmaya hizmet eden bir tasvire yer verir. Burada da sözü edilen teknikler iç içedir:

*“Dört bir yanında ağır ve kırmızı meyveler. İstilâ kelekleri. Nar dalları. Zeytin ağacı. Defne kokusu. Renkli kuşlar havalandı her bir daldan, ağaçtan. Âdem’i bu dünya sabahında suyun kırılğan aynası, sumru, suna, akbalıkçıl karşıladı. Tepeli toygâr, tarla kuşu, göğsü sarı kiraz kuşu ağırladı. Dünya ayaklarının altında, gözlerinin önünde uzanıyordu şimdi. Tatlı bir ışık dört bir yandan süzülürken, eşya altın sarısı bir aydınlığın içinde yüzüyordu.”* (Bekiroğlu, 2009: 167)

Sessizlik de tıpkı ses gibi kulağa hitap eder. Dilimizde bir mekânın ya da kişinin / kişilerin çok sessiz olduğunu anlatmak için kullanılan “çıt çık(ar)mamak” tabiri yine işitme duyusuna yöneliktir. Bekiroğlu ise romanda, sessizliği göze hitap eden sahneler halinde tasvir ederek farklı bir uygulamaya imza atar. Bu tür bölümlerde sessizlik, elle tutulup gözle görülecek bir nesne gibi somutlaşır. Bu tecessüm hâli, tasviri yapılan sessizliği okura derinden hissettirmektedir:

*“Her şey maviliğin sükûnetinde yüzerken kendi teninde artıyor gayrinde başkalaşıyordu. Bu hayal denizinde ses yoktu seda yoktu. Bir ses verme kabiliyeti olanların tümü susmuştu. Gece kuşlarının, en yırtıcı hayvanların bile dilleri tutulmuş, bütün bir tabiat nefesini tutmuştu. Göklerin kapılarının açılmasına ramak kalmış, meleklerin kanatları sürtünse birbirine duyulacaktı ki...”* (Bekiroğlu, 2009: 229)

### **Sonuç**

İnsanın nasıl yaratıldığı ve nereden gelip nereye gittiği, asırlardır cevabı aranan kadim sorulardır. Günümüze kadar pek çok şair ve yazar, bu soruların cevaplarını muhtelif kaynaklara dayanarak farklı edebi türlerin konusu haline getirmiştir. Nazan Bekiroğlu da Âdem ve Havva’nın özelinde, insanoğlunun müşterek tarihi/talihine, nazımla nesir arasında gidip gelen ve dini kaynaklardan beslenen bir kalemle ışık tutmuştur. Âdem ve Havva’nın yaratılışı, şeytan ve meleklerin suret ve mahiyetleri, cennet ve dünya gibi, bir kısmı gayba ait pek çok hâl, şahıs, varlık ve mahal, eserin çeşitli anlatım biçimlerini kullanma konusundaki ibresini, tabii bir suretle tasvire yönlendirmiştir. Günümüzde -Yeni roman akımı hariç tutulursa- eskisi kadar rağbet görmeyen tasvir, aslı itibarıyla okur muhayyilesindeki meçhulleri somutlaştıran bir anlatım tekniğidir. Bu muhayyiledeki meçhullerin yekûnu sayıca fazla ve çeşitli olduğundan, tasvirin kullanım sahası da aynı ölçüde geniştir. Bir ressamın tuvalindeki suret ve renklerin çeşidi; bir tiyatro sahnesinin dekorundaki unsurların varlığı nasıl belli bir maksada hizmet ediyor



ve sanatçının kabiliyeti nispetinde vücut buluyorsa; bir romandaki tasvirler de yazarın hikâyesini anlatmadaki maksadı ve kaleminin kuvveti nispetinde ortaya çıkmakta ve çeşitlenmektedir. Bu bakımdan Bekiroğlu eserinde, cereyan edecek hadiseler zemin hazırlama, eserin derin manasına katkıda bulunma, alıntı ve üslup taklidi ile istifade ettiği kaynakların tesirinden faydalanma, seci kullanma, karşılaştırma ve karşıtlık motiflerine yer verme, konuya lirik ve estetik düzeyde katkı sağlama ve gösterme/sahneleme tekniğini, ilgili teknikle bir arada kullanma gibi, yalnızca bu çalışmanın yazarının sınırlı görüşüyle bile hatırı sayılır bir çeşitliliğe ulaşan tasvir kullanımıyla, bu tekniği son derece tesirli bir anlatım imkânı haline getirmeye muvaffak olmuştur. *Lâ Sonsuzluk Hecesi*, zikredilen yönüyle çağdaş romanda tasvir tekniğinin estetik ve şuurlu ihyası olarak göze çarpar.

### Kaynakça

- Aktaş, Şerif. (2003), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Aktulum, Kubilây. (2000), *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara.
- Bekiroğlu, Nazan. (2009), *Lâ Sonsuzluk Hecesi*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Bentley, Phylis. (2017), “Hikâye Tekniği”, (Çev.) Sevim Kantarcıoğlu, *Roman Teorisi*, Philip Stevick, s. 47-58, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çetin, Nurullah. (2015), *Roman Çözümleme Yöntemi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çetişli, İsmail. (2016), *Metin Tahlillerine Giriş/2*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Devellioğlu, Ferit. (2003) “Tasvir”, *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, İstanbul.
- Jahn, Manfred. (2015), *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı*, (Çev.) Bahar Dervişcemaloğlu, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Karaalioğlu, Seyit Kemal. (1969), *Edebi Sanatlar Antolojisi*, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- Sazyek, Hakan. (2004), “Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerinde Bir Sınıflandırma Çalışması”, *Folklor-Edebiyat Dergisi*, C 10, S 37, s. 103-118.
- Sevinçgül, Ömer. (2005), *Açıklamalı Kur’an-ı Kerim Meali*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Tekin, Mehmet. (2016), *Roman Sanatı 1*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Uzun, Mustafa İsmet. (2009), “SECİ”. *DİA*, C 36, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.