

SAMIHA AYVERDİ'NİN ROMANLARINDA BETİMLEMENİN İŞLEVLERİ

Emine Gözde ÖZGÜREL*

Öz

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'na sekizi roman olmak üzere kırk yapıt kazandırmış önemli bir kalem olan Samiha Ayverdi (1906-1993), romanlarında, bireyin İslam tasavvufu temelinde gelişen manevi arayış ve aydınlanmasını konu eder. Ayverdi'nin roman kurgusunda kullandığı araçlardan biri olan betimleme edimi, felsefi kavramları dramatize ederek romanların kurgusal platformuna taşımak; bireysel-psikolojik dönüşüm sürecini canlandırmak ve roman kişilerinin mizaç özelliklerini, hayata ilişkin tutumlarını, birey-uzam ilişkisi üzerinden görselleştirmek işlevlerine sahiptir. Ayverdi'nin betimleme edimine yüklediği bu işlevler, romancılığının önemli özelliklerinden biri olarak belirmektedir. Bu yazıda, Samiha Ayverdi'nin Son Menzil, Ateş Ağacı, İnsan ve Şeytan adlı üç romanı odak alınmak üzere, betimlemenin romanların itibari dünyasındaki kurucu etkinliği, bahsi geçen işlevler ışığında irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, Roman, Betimleme, Uzam, Metafor, İmgem, Sufilik, Realizm.

Abstract

Functions of Description in Samiha Ayverdi's Novels

Eight novels written by Samiha Ayverdi (1906-1993), one of the most important writers of the Republican Period Turkish Literature involves the spiritual search and illumination that develops on a basis of Islamic Sufism. This wring will focus on Ayverdi's three novels named Son Menzil (Last Range), Ateş Ağacı (Fever Tree), İnsan ve Şeytan (Human and Devil) which implies to metaphysical planes in terms of its topics, transforms philosophical concepts into descriptions and conveys it to the fictional plane of the novels; reflects the characteristic features and lives of the characters; animates the individual-physiological process period; studies feelings and thoughts that are not directly spoken by means of imagery and the descriptions present the actions in the nominal world of the novels.

Key Words: Literature, Novel, Description, Location, Metaphor, Imaginary, Sufism, Realism.

Giriş:

Belirli felsefi bir art plan üzerine yazılmış; içerik ve kurguya ilişkin tüm öğeleri, bir dünya görüşünün ayrıca içerisinde alınmış edebî ürün, türünün başarılı bir örneği olabilmek isterse, hem art planının gerektirdiği felsefi kavramları içermeli; hem de kendisini o kavramların ağır, iç içe açılıp duran ve öykülemi yavaşlatan yükünden korumalıdır. Yazarın bu gerekliliği yerine getirmekte –ya da bu güçlüğü aşmakta– kullandığı yöntemler, metnin edebî değeri üzerinde yadsınamaz bir öneme sahiptir. Samiha Ayverdi'nin romanlarında betimleme edimi, yüklendiği işlevlerle bu yöntemlerden biri hâline gelmiştir.

Yazar, bireyin İslam tasavvuf felsefesi temelinde gelişen ruhi dönüşüm ve manevi aydınlanmasını konu alan romanlarında, tasavvuf felsefesinin başat kavramlarını, yalnızca roman kişilerinin karşılıklı konuşmaları ya da gözlemci anlatıcı yoluyla açıklamaya gitmez de; bu kavramları kişiyi uzam içerisinde konumlandırarak ve bu konumlandırılışı betimleyerek romanın organik bir parçası hâline getirir. Diğer deyişle; roman kişilerini, kavramları verebilecek olaylar, durumlar ve

* Araş. Gör., Ankara Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyat Bölümü, ozgurel@humanity.ankara.edu.tr

ortamlar içerisinde resmeder. Böylece uzam, kişiyle olan ilişkisi üzerinden betimlenirken; psikolojik dönüşüm süreçlerini, düşünüş biçimlerini ve kavramları kendinden doğuran bir görselleştirme aracı hâline gelmektedir. Kurgusal bütünlük içerisinde varlık, betimlemeyi olanaklı kılan bir araç olarak, metne çok katmanlı bir anlam dokusu kazandıran betimleme ediminin ardında konumlanmaktadır. Balzac'ın *Vadideki Zambak* adlı romanında, ayrıntılı olarak betimlenen çiçek demetinin, açıklanması güç duyguları anlatmakta araç kılınması ve “gerçekçi romanda betimleme[nin], yalnızca gerçeği yansıtmakla görevli [olmayıp]; başka türlü açığa çıkamayan anlamları da iletmede kullanılması” (Bayrav, 1999: 117) gibi, Samiha Ayverdi'nin romanlarında kimi zaman fazla ayrıntılı bulunabilecek; kendi içine kapalı bağımsız birer beti öbeği izlenimi yaratan betimlemelerin, benzer işlevler yüklenerek romanların kurgusunda rol aldığı görülmüştür. Ayverdi'nin romancılığının önemli bir özelliği olarak beliren bu işlevleri; yazarın *Son Menzil*, *Ateş Ağacı*, *İnsan ve Şeytan* adlı romanları odağında incelemek ve üç ana başlıkta değerlendirmek mümkündür:

1. Tasavvufi Kavramları Canlandıran Betimlemeler:

Ayverdi, sufi bir romancı olarak felsefesini, romanların itibari dünyasına aktarırken, betimlemenin sahip olduğu görselleştirme gücünden etkin biçimde yararlanmış; tasavvufi kavramı, edebî ürünün içeriksel ögesi kılarak somutlamıştır. Karmaşık kavram ve psikolojik süreçler; uzamla ve bireyin uzamdaki konumu ve deviniminden doğan bütünüün verilmesiyle, dramatize edilerek, anlaşılır kılınır. Bu noktada, betimlenen varlığı okurun zihninde canlandıracak yetkin betimlemeyi bulmak yetmez. Bir üst planda, anlatılmak istenen kavramı zihne çağırarak betimlemeyi; diğer deyişle doğru imgeleme ait yetkin betimlemeyi bulmak gerekir. *Son Menzil* romanında, roman kişinin camiye bakışı üzerinden, Ayverdi'nin betimlemeye ilişkin bu tutumunun izini sürmek mümkündür:

Bir zaman, afyon almış bir hasta gibi uyuşuk, gevşek, idrâkine çöken yorgunluğun baskısı altında dinlendi ve camii o birbirine kaynamış uğultusunu dinledi. Sanki bu sesler, kubbeden, sütunlardan, kendi kendine akan yekpare bir şelâle idi. Aziz, bu kendi kendine sızarak dökülen sesleri bir zaman, bahtiyar, dinledi. Etrafında gidip gelenler kendisiyle alâkadar olmuyorlardı. Onlar dünyâda Allah'tan başka bir şey yokmuş gibi nasıl da her şeyden boşalmış, çekişmelerden ve ikilikten uzaklaşmış görünüyorlardı. Kim bilir belki de dünya onu derinlemesine görenler için bir hiçti. (...) Bir zaman geldi ki Aziz, etrafının sesleri, hareketleri ve sözleri üstünde durdu. Durunca da bu bölücü dikkat, camii tek ve yekpare soluğunu bölük bölük etti ve ancak o zaman, namaz kılanlardan, vaaz dinleyen, mukabele okuyanlardan mühim bir kemiyet görebildi. Yüzlerce hançere, yüzlerce göz, yüzlerce kulak, tek mânâyı türlü şekillerde türlü kalıplarda söylüyor ve dinliyordu. (Ayverdi, 2007: 101-102)

Romanın bu kesitinde, kişinin camiye yönelik betimlemesinin tasavvuf felsefesinde birbirini takip eden iki bilinç düzleminin simgesel kompozisyonu olduğu görülmektedir. Caminin betimlenişi ile verilen ilk bilinç düzlemi, sufinin eşyaya ‘cem nazarı’ ile bakışıdır ki tasavvufi bir terim olarak eşyayı birbirinden ayıran aklın, Allah nuruyla örtülmesi sonucunda doğan, hayatın bütünlük içerisinde gözlemlenmesi hâlini ifade eder (Cebecioğlu, 2009: 45). Buna bağlı olarak doğan hiçlik ise yok oluşu değil kişinin sıfat ve huylarını terkederek, fenaya ererek, tam hâle gelmesini, olgunlaşmasını ifade eden; tasavvufi manada, ‘fena’ kavramını karşılayan ve tıpkı nefsi gibi, nesnelere de sufinin gözünden silinmesini (Cebecioğlu, 2009: 81) ifade eden bir hiçlik algılayışıdır. Caminin sesleri, “kubbeden, sütunlardan, kendi kendine akan yekpare bir şelâle”; ibadetle meşgul insanlar ise caminin bütünsel dokusuna işlenmiş, “çekişmelerden ve ikilikten uzak” figürler olarak sunulurken; roman kişinin: “... dünya onu derinlemesine görenler için bir hiçti.” Şeklindeki yorumu, cem hâlinde yaşanan birlik duygusunun, varlıkları gözden silmesini imler.

Bu toplanma anından sonra roman kişisi, etrafının sesleri, hareketleri ve sözleri üzerinde durarak namaz kılanlardan, vaaz dinleyen, mukabele okuyanlardan bir kalabalık görür: “Yüzlerce hançere, yüzlerce göz, yüzlerce kulak, tek mânâyı türlü şekillerde türlü kalıplarda söylüyor ve dinliyordu.” sözleriyle romana yansıyan bu durum, cem hâlini yaşayan sufinin, varlığın -çeşitli görüngülerine rağmen- gerçekte tek bir yaratma noktasından ibaret olduğu yolundaki tasavvufi algıyı içselleştirmesini ve bu yolla varlıklara ‘tefrika nazarı’ ile bakabilmesini; varlıktaki çokluğun, sufinin varlık birliği anlayışını zedelemeyişini ifade eder. Eşyanın tamamının tek bir bütün olarak algılandığı bu hâl, beka kavramını karşılamaktadır (Cebecioğlu, 2009: 30). Bu aşamada, camiye yönelik betimleme üzerinden gönderimde bulunan ikinci bilinç düzlemi, insida’u’l cem’dir. “Cemin; yani toplanmanın yarıp çatlaması anlamına gelen bu kavram, tasavvufi bir terim olarak, vahdet (birlik)’te kesret (çokluk)’in ortaya çıkmasıyla oluşan, cemden sonraki fark hâlini ifade eder. Bu hâlde çokluk birlikte itibar edilir.” (Cebecioğlu, 2009: 135) Ayverdi, bir diğer eserinde Türk İslam mutasavvıfı Kenan Rifâi Büyükaksoy’un, bu hâli yaşayan sufi için söylediği “bir kesret görür ki hakikatte ayn-ı vahdettir; bir vahdet görür ki eşyanın kesretinde nümâyan olmuştur.” (Ayverdi, vd., 2003a: 417) ifadesini aktarır. Romanda kişinin uzam üzerinden geliştirdiği algı, sufinin içinde bulunduğu bu hâli yansıtmakta ve ruhsal gelişimine ilişkin fikir vermektedir.

Romanda caminin sırasıyla cem ve insida’u’l cem kavramlarını canlandırır tarzda betimlenişi, diğer deyişle, uzamın önce cem nazarıyla tek noktada toplanıp sufinin gözünden silinmesi; yani fena hâli içerisinden idraki; sonra tefrika nazarıyla ayrıştırılması ve varlık birliği algısının ayrışan bu öğeler üzerinden kurulması; yani beka hâli içerisinden idraki; bireysel tasavvufi tecrübenin İslam tasavvufu tarafından öngörülen gelişme seyrini yansıtır: İslam tasavvufunda “tefrika, cemin akabindedir,” (Cebecioğlu, 2009: 268) ve “Tefrika ile beraber cem, tevhiddir.” (Cebecioğlu, 2009: 46) Evrendeki çeşitliliğin ve zıtlıkların, tasavvufi bir duyuşla benimsenmesinin yolunu açan bu hâller, gerçekte, sufinin evrene karşı geliştirdiği bakış açılarını yansıtırken; romanda cami, evrenin mikro kozmik

boyuttaki bir yansıması olarak, bu algılama tarzının kendisi üzerinden canlandırıldığı bir uzam hâline gelir

Ateş Ağacı romanında ise yazarın, İslam tasavvufunun başat kavramlarından biri olan ‘insan-ı kâmil’i, betimlemenin görselleştirici gücünden yararlanarak, imgesel bir yapı içerisinde verdiği görülmektedir. İbn’ül Arabî’nin “Tanrı’nın kendisini görmek istediği bir ayna” olarak tanımladığı; “İlahî ve kevnî bütün hakikatleri kendinde barındıran” (Hakîm, 2005: 366-368); “Mutlak Varlık’ın bilinmek istemesi üzerine ortaya çıkmış olan varlık silsilesinin nihai gayesi ve hedefi sayılan” (Demirli, 2008: 14) ve “En büyük âlemi varlığında toplayan” (Rifâî, 2009a: 221) insan-ı kâmil, Ayverdi’nin romanlarının temel meselesidir. Romanlarda, kişinin psikolojik düzlemde yaşadığı dönüşüm, kendi varlığına karşı İslam tasavvuf felsefesinin öngördüğü farkındalığı kazanan; manevi bünyesiyle bilişiklik kurarak “insanlık mertebesini hak eden” (Hakîm, 2005: 366-368) olgun insanı yaratmaya; onun kusursuz bir dengeye kavuşmuş bütünsel benliğini tanıtmaya yöneliktir.

Tasavvuf felsefesi, insan-ı kâmil, sıradan insandan farklı bir varlık olarak görür. İslam tasavvuf felsefesinin devir nazariyesi bu durumu belirgin olarak yansıtır: “Maddi olarak görülen âleme düşen bir mevcut, önce cemad (cansız), sonra bitki, sonra hayvan, sonra insan şekillerinde tecelli eder ve sonunda da insan-ı kâmil şekline dönüşür, Hakk’a vasıl olur. İnsan-ı kâmile kadar olan çizgiye kavs-i nüzul (iniş yarım dairesi), insan-ı kâmil ile başlayan Allah’a dönüş çizgisine (ulaşma) de kavs-i urûc (çıkış yarım dairesi) denir. Kavs-i urûc ile varlık, Vücut-ı Mutlak’a; yani aslına döner.” (Cebecioğlu, 2009: 63).

Ayverdi, İbnü’l Arabî’nin, “insanlık, Allah’a halife olmak mertebesidir. (...) Beşer türünün her bireyi halife olmadığı gibi insanlık mertebesini hak etmiş bir insan da sayılmaz; o bir hayvan olarak kalır. Böyle bir insan şu halde halife insan değil, hayvan-insandır.” (Hakîm, 2005: 366-367) biçimindeki görüşünü, *Bir Dünyâ’dan Bir Dünyâya* adlı yapıtına: “... mühim olan, beşikle mezar arasından öteye geçmek, (...) bekâ ve devam âleminin o manevî seyrinden izler, artıklar, eserler ve hâtıralar yakalayabilmektir[.] Zîrâ insanoğlu, kopup geldiği yere yaklaştığı, onunla biliş tutup, aşinâlık ve dostluk kurduğu nispette insandır.” (Ayverdi, 2005: 24) Sözleriyle taşır. İslam tasavvuf felsefesinde insan-ı kâmil, “Hakikatü’l hakaik (Hakikatlerin hakikati), Aslu’l âlem (Âlemin aslı), Hakikat-i külliye (Küllî hakikat), Merkez-i daire (Dairenin merkezi), Ruhü’l âlem (Âlemin ruhu), Nüsha-i câmia (Birleştirici nüsha), Âlem-i sağir (Küçük âlem), Muhtasar-ı âlem (Âlemin özeti), Muhtasar (Âlemin toplamı)” (Hakîm 2005: 49; 367-368); “Avalim-i külliye (Küllî âlemler), Aynu’l âlem (Âlemin gözü)” (Cebecioğlu 2009: 135) gibi pek çok terimle karşılanmıştır. İnsan-ı kâmil ile ilgili terimlerin çokluğu bize kavramın çok yönlü yapısını, içerdiği farklı anlam katmanlarını ve algılayışın niteliğine göre değişen zengin bağlamsal içeriği bildirir. Bu anlam yükünün bilincine vararak, kâmil insan hâline gelen kimseler *Mesnevî*’de:

Ben her cemiyette, her mecliste ağladım, inledim durdum. Kötü hâlli olanlarla da düşüp kalktım, iyi hâlli olanlarla da. Herkes kendi zannınca benim dostum oldu; ama kimse derûnumdaki esrârı araştırmadı.

Benim esrârım feryâdımdan uzak değildir. Fakat her gözde onu görecektir nur, her kulakta onu duyacak kudret yoktur.

Beden ruhtan, ruh da bedenden gizli değildir; lâkin canı görmeye herkes için izin yoktur. (Rifâî, 2009: 1) Beyitleriyle dillendirilir.

Ateş Ağacı adlı romanda, bu nitelikteki insan-ı kâmilin ruhi olgunluğuna ulaşmış olan Cemil, tek mumla aydınlanan, yarı karanlık, kalabalık bir odanın içerisinde konumlandırılmıştır. Cemil'in yüz ifadesine ilişkin romandaki ilk ve son yorum, gerçekte Cemil'in yüzünün tam olarak görülmesini engelleyen böyle yarı karanlık bir ortamda yapılır. Romanın ilgili kesiti şöyledir:

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

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

Yarı karanlığa rağmen bütün gözlerin üstümde toplanmış olduğunu ve bütün dudakların, valinin açtığı çığırtı takip etmek istediğini hissediyorum. Odaya ışık veren tek mumun ürkek, cılız aydınlığı, eşyalarda titreye titreye geziniyor. Hayâli bir cisim gibi zorla seçebildiğim askerî hastahânenin başhekimi:

- Haklısınız vali bey... Bu genç, bir yıldız değil ki teleskopla seyredelim, sonsuz bir küçüklük değil ki mikroskopla büyütelim. O da bizim gibi bir adam... Fakat çeşnisi başka, terkihi ayrı, yaradılışını dokuyan unsurlar harikulade esrarlı ve ince...

(Ayverdi 2009a: 53–54)

İnsan-ı kâmil durumundaki kişiyi, mum ışığı ile aydınlanan yarı karanlık odada, topluluk içinde konumlandırılan bu roman kesiti, imgesel bir kompozisyon olarak okunabilmektedir. Bu kompozisyonu kuran öğelere bakıldığında: Mum ışığı, insan varlığına bütünlüklü bir bakış geliştiremeyen sıradan algıyı; Cemil'in yarı karanlık yüzü, insan-ı kâmilin kavranılması yöntem ve çaba gerektiren kişiliğini ya da insanın kâinatı kendisinde toplayan noktasal varlığını; yarı karanlık

odadaki kalabalık ise büyük insan kitlesini, biyolojik benzerlik ve fizyolojik gereksinimlerdeki ortaklık nedeniyle ‘insan’ diye adlandırılan; fakat kendi varlığına bilinçli bir muhatap olarak yaklaşmamış ‘insan cinsini’ imlemektedir. Cemil’e ve onun yüzüne ilişkin vurgunun yarı karanlık odada yapılması simgesel bağlamı kurarken; seçilen uzamın, mecazi değeriyle, kişinin ruhsal boyutunu sergileyecek bir sahne hâline getirildiği görülür.

Bu anlamda, bir sufi olarak hâkim bakış açısını, roman kişilerinin kurgulanmasında araçlaştıran yazarın, insan-ı kâmilin kavranması güç kişiliğini romanlarına, ‘eksilteli formlar’ hâlindeki benzer simgesel motifler yoluyla taşınması dikkat çekmektedir: *Aşk Budur* romanında, rüyada görülen el ve duyulan sese karşılık insan-ı kâmil’in görülemeyen yüzü; *Ateş Ağacı* romanında mum ışığının aydınlattığı yarı karanlık odadaki kişi; *Yaşayan Ölü*’de duyulan sese karşılık, kilimin arkasından görülemeyen yüz; *Batmayan Gün*’de kime ait olduğu bilinmeyen, kişisi kayıp, cansız bir sûret olarak portre; *İnsan ve Şeytan*’da yarısı okunamayan mektup, *Mesihpaşa İmamı*’nda yüz yüze görüşülemeyen; ancak mektuplaşılan dost, insan-ı kâmil konumundaki roman kişilerini işaret eder ve onlardaki ortak niteliği ‘eksilteli formlar’ın değişik görünümleri üzerinden canlandırır.

Bu yolla “âlemin hakikatlerini kendinde toplayan” (Hâkim, 2005: 365); “bedeninde bir âlem gizlenmiş” (Can, 2001: 429); “temizlerden başkasınca idrak edilemeyen yüce, şerefli bir suhuf” (Cebecioğlu, 2009: 26) olan insan-ı kâmil, romanın organik bir uzantısı hâlinde, kişinin uzamdaki konum ve durumu üzerinden verilerek kurgusallaşmıştır.

2. Psikolojik Dönüşüm Sürecini Canlandıran Betimlemeler ve Roman Kişisinin Uzamdaki Konumu:

Romanlarda soyut olanın verilmesinde kullanılan drammatizasyon yolu, roman kişinin psikolojik dönüşüm sürecinin canlandırılmasında da etkin biçimde kullanılmıştır. Bu anlamda, tassavvufi bağlamda manevi bir arayış içine giren, hayatı anlamlandırmak ve kendi varlık nedenlerini keşfetmek isteyen roman kişilerinin psikolojik planda yaşadığı dönüşümün, onların uzamdaki konumu ve devinimi ile örtüşen yapısı dikkat çeker.

Yaşayan Ölü romanında İstanbul’un yüksek sosyoekonomik çevresine mensup olan merkezî kişi Leylâ, “... benliklerini, menfaat, vefasızlık ve yalan mihveri etrafında döndüren refahlı insanlar kfilesinden uzaklaşmak” (Ayverdi, 2005a: 27) ister ve İstanbul’dan Konya’nın mütevazı, sakin, nispeten dar sosyal çevresine gider; fakat burada da aradığını bulamayıp, “nankörlük, yalan ve menfaat paçavralarıyla örtünen insan kümelerinden kaç[arak], cemiyetin tâzîmi kadar tahkirine de lakayt olan bir âkilin gölgesine” (Ayverdi, 2005a: 35), Mutasavvıf Hattat Gerçek Çelebi’nin evine sığınır. Leylâ’nın, Çelebi’nin evinde çekildiği köşe ise rahlelerinde Türk-İslam düşünürlerine ait beyitlerin yazılı olduğu, hat ve tezhip sanatının icra edildiği ve tüm süsü duvarlarındaki bu sanatlarla bezeli levhalar olan; bir kilim örtüyle oturma odasından ayrılan küçük odadır. Böylece, Leylâ’nın mekân içerisindeki deviniminin, gittikçe daralan bir uzamı işaret etmesi dikkat çeker.

Daralan ve kendi içine doğru kapanan sınırlar, mekânın kişinin etrafında bir koza gibi örülerek, kapanışını çağırır. Böylece yazar, manevi arayış sürecinin sonunda, taşıdığı sıfat ve huyları terkedip olgunlaşacak; Allah'ın sıfat ve ahlâkında yenilenip yükselecek (Cebecioğlu, 2009: 81); nefsinden fenaya ererek yeni hüviyetine kavuşacak olan roman kişisine, İslam tasavvuf geleneğinde dervişin kapandığı türde, dış dünyanın hengâmesinden uzak, sakin bir inziva köşesi oluşturmuş olmaktadır. Leylâ bu köşede nefsiyle mücadele eder, iç çatışmalar yaşar, hayatı ve kendi varlık nedenini sorgulamak yoluyla tefekkür eder. Olay akışı içerisinde ruhi dönüşümünü bir manevi aydınlanma anı içerisinde, çarpıcı bir şekilde yaşadığı mekân da yine bu çilehaneyi andıran; dönüşümün gerçekleştiği yer olmak bakımından kozaya benzettiğimiz inziva köşesidir. Leylâ'nın, "Ayşe'nin evinde beni kendime yaklaştıran bir hava vardır." (Ayverdi, 2005a: 78) dediği, dış dünyanın bu gittikçe daralmış ve hücreleşmiş son eşiği, aynı zamanda roman kişinin psikolojik düzlemde genişleyen bir diğer uzama açılma etkinliğinin de habercisi ya da sağlayıcısı olur.

Bu anlamda, nesnel koşulları bakımından kişinin psikolojik gereksinimlerine uygun bir tarzda, onun iç yaşantısını düzenlemek, geliştirmek üzere tasarlanmış olan mekân ile roman kişinin psikolojik yaşantısı arasında organik bir bağ kurulmuş olmakta; Leylâ'nın mekânda dibe doğru çekilişi, onu iç dünyasının eşiğine doğru iten bir devinim hâline gelmektedir. Leylâ burada nefsinin kötü yanlarını tasfiye edecek, nefsinden fena bularak "Allah'ın sıfatları ve ahlâkında yenilenecek" (Cebecioğlu, 2009: 81); tamamlanıp olgunlaşacaktır. Leylâ'nın bundan sonraki devinimi dış dünyaya, açık mekânlara, doğaya doğru olur.

Benzer biçimde, *Ateş Ağacı* romanında merkezî kişi Cemil'in uzamdaki konumu, devinimi ve dış dünya üzerinden geliştirdiği bakış açıları ile; tasavvufi nitelikteki ruhi dönüşümü arasında organik bir bağ vardır. Yazar, dış koşulları insanın bu dönüşümü için elverişli bir ortam oluşturmak üzere kurgularken bu elverişlilik, bir sufi olan Ayverdi'nin dünyaya bakışına uygun bir yapıyı imler.

Roman kişisi, hayatın 'kayıp anlamını' bulmak üzere, alışıldık yaşantısını terk etmiş ve Avrupa'dan İstanbul'a, oradan da Bursa'nın en sakin bir semtindeki evine taşınmıştır. Evinde betimlenen tek yer olan boş denebilecek sadelikteki odasında, pencere yanındaki sedirinde, dışarıyı izler; hayatın anlamı ve kendi varlık sebepleri üzerine düşünür. Roman kişinin uzamdaki devinimine bakıldığında onun, büyük, kalabalık ve karmaşal uzamlardan; dar ve تنها olana doğru, gittikçe daralan bir uzamda içe çekildiği; pencerenin yanı başındaki sedirin ise, daralan uzamın son noktası olduğu görülmektedir.

Cemil'e, bu son noktada, 'hayata katılan' değil; 'hayatı gözlemleyen' rolü biçilmiştir. Yazar, onu pencerenin ardına, bir bakıma resmin hemen dışına alarak, resme bütünsel bir bakış geliştirebilmesini olanaklı kılar; diğer yandan nesnel niteliği bakımından daralan uzamın son halkası olan sedirin, çevreye panoramik bir bakış sağlayan pencere kenarında olması dikkat çeker. Bu, bir bakıma sedirin dış dünya ile iç dünya arasında hâkim bir bakış açısı sunan, her ikisini de anlamlandırmaya uygun bir mesafede konumlanmış bir eşik hâline gelmesidir. Cemil, dış dünyanın

oluşturduğu uzamın hemen eşiğinde, uzantısı hâline gelmediği çevreyi bütünlüklü olarak seyreder. Diğer yandan ‘seyretme’ etkinliği, derin yapıda, bilincin sınırları içerisinde ruhi dönüşümünü; iç yaşantısının panoramik görünümünü tetkik eden insanı işaret etmektedir. Daralan uzamın son noktası olan sedir, bilincin son maddî platformu olurken; pencere, araştırmacıyı araştırma nesnesine –bireyi, psikolojik dönüşümüne- hem yaklaştıran; hem de sağlıklı gözlemin gerektirdiği mesafeyi sağlayan; bir bakıma bireyin “bilinçdışı içerikler” (Jung, 2006: 355) arasında kaybolmasını engelleyen bir zar hâlini alır.

Roman kişisi, dervişin “hırka altında âlemi seyretmesi” ni çağrıştıran bir tarzda, görünüşte hiç bir şeye karışmayıp; fakat aslında sürekli, hadiselerin ve nesnelere nedenlerini araştırıp onlardan ders alarak, varoluşa çok yönlü olarak katılmaktadır (Cebecioğlu, 2009: 115). Roman kişinin uzamdaki bu konumu, yazar için de son derece elverişli bir anlatım ortamı sağlar: Dış dünyanın tüm görüngüleri, kişinin öznel betimlemeleri çerçevesinde yeniden kurularak, ruhi tekâmül basamaklarının izlendiği bir perde hâline gelir, böylece kavratılması zor psikolojik süreci aktarmayı kolaylaştırır.

Yaşayan Ölü romanında olduğu gibi, *Ateş Ağacı*’nda da yazar, gittikçe daralan uzamı roman kişinin etrafına, ruhi dönüşümünü gerçekleştireceği bir koza gibi örür. Dönüşüm süreci ise, vahdet-i vücut düşüncesiyle benimsenen dış dünya üzerinden verilir. Buna göre gerçek varlık Bir’dir ve her şey o Bir’in çeşitli görünüşlerinden; Allah’ın sıfatlarının belirışinden ibârettir (Cebecioğlu, 2009: 281). Romanda manevî arayış sürecinin bu aşaması, bir kırılma hattı oluşturarak Cemil’in dış dünyaya bakışını bütünüyle değiştirmiştir: “Kış geldiğine ne kadar memnunum. Etrafımda gözümü alacak ne bir çiçek ne de bir yaprak var.” (Ayverdi, 2009a: 25) Demektedirken şimdi, çiçekli yolları “bir nas gibi ezberler” (Ayverdi, 2009a: 98).

Romanın bu kesitlerinde vurgu, değişen çevre üzerinde değil; kişinin değişen bakış açısı üzerindedir. Roman kişisi vahdet idrakinin oluşmasından önce: “Gitgide kış bastırıyor... Oturduğum yerden Bursa’nın canlılığı kaybolmuş yarım çemberini görüyorum. Bugün hava rüzgârsız, iri iri kar taneleri, âdeta yırtılmış bir mektubun parçaları gibi ağır ve sessiz düşüyor. İçimde filizlenen öyle noktalar var ki, ben bunların ağır ağır olgunlaşması için, hiç olmazsa tabiatın yardım bekliyorum gibiyim. Kış uzasa, çok uzasa, baharı hiç istemiyorum” (Ayverdi, 2009a: 51) Der. Bu aşamada, roman kişisi, ruhi gelişimi bakımından iç dünyasında henüz ulaşamadığı vahdet idrakini; kar örtüsü altında kalarak âdeta tek bir bütün izlenimi uyandıran; böylece vahdeti çağrıştıran dış dünyadan ödünçlemek ister gibidir.

Kişinin çevreye bakışı, vahdet idrakinin oluşmasıyla koşut olarak değişir. Bu aşamadan sonra: “Bahar, hiçbir yerde, burada olduğu kadar cazip ve içe işleyici bir güzellikle saltanatlı değil. Sanki bir el, birkaç ay evvel penceremden seyrettiğim kış tablosunu kaldırdı ve yerine emsalsiz bir sanat eseri, bir peyzaj koydu. Şimdi her tomurcuğunda, başka bir hayat, her mütevazı otunda bir gûnâ çiçekle süslenen tabiatla oyalanıyorum.” (Ayverdi, 2009a: 94) İfadelerinde, kişinin varlıklar üzerinden geliştirdiği yeni algı romana yansır.

“Artık baharın yaklaşmasından korkmuyorum.” (Ayverdi, 2009a: 68) Diyen roman kişisi, “bir denizde yüzer gibi, rengârenk otların üstüne yatıp, toprağın, çimen ve çayırın husûsî, bakir kokusunu koklamak” ister; “coşkun bir şiirin mısraları kadar ferman dinlemez heyecanlarla yüklü” (Ayverdi, 2009a: 98) yollara bakar ve “çeşitliliğin, hilkatin insanları oyaladığı bıkmaz bir oyun olduğunu” (Ayverdi, 2009a: 130) düşünür. Pencerenin varlığı yoluyla okur, yalnız dönüşümün sonucuyla değil; dönüşüm süreci ile de buluşturulmaktadır. Dış dünyayı vahdet görüşü ile kavramaya başladıktan sonra roman kişinin mekândaki devinimi, doğaya, açık mekâna doğru, genişleyen bir uzamı işaret eder.

Romanda, ruhi dönüşümü veren betimlemelerin dış dünyaya yönelik olması; fakat dönüşüm yerinin sınırların daraldığı ve uzamın, kişinin üzerine doğru kapandığı, ‘içte bir yer’ olması dikkat çekmektedir. İçteki bu yer, bu göz alıcı hiçbir ayrıntıya yer olmayan gizli bir oyuğu andıran yer, roman kişinin konumu ve durağanlığı ile tamamlanır. Bu bağlamda odanın, roman kişinin içinde devindiği bir mekân olmamasına dikkat çekmek isteriz. Cemil, kapılardan geçmez; söz gelimi anahtarını masaya koymaz, bardağına sürahidenden su dolduramaz, sandalyelere oturup kalkmaz, odanın içinde, bir uçtan ötekine yürümez. O, sanki bir sinema perdesine bakar gibi, oturduğu sedirinden uşağı Salih’in oda içindeki alışılmış devinimini ve manevi arayış sürecindeki ruhsal dönüşümünü yansıtan bir görelilikle pencereden dışarıyı izler. Bir bakıma o, daralan uzamdaki devinimini tamamlayarak durmuş; iç ve dış dünyasını rahatça gözlemlediği bir eşik hâline gelmiş sedirinde oturarak, izleyici-gözlemci-yorumcu konumunu sağlayan bir durağanlığa kavuşmuştur.

İşte bu ‘koza’da gerçekleşen dönüşüm, eski kimliğe yeni özelliklerin eklenmesini değil; büsbütün bir değişimi, mutlak bir öz-yabancılaşmanın ardından kazanılan bir yengi olarak yeni kimliği ve getirilerini imlemektedir. Bu bakımdan Ayverdi’nin, bireyin ruhi dönüşümünün gerçekleşeceği uzamı kurarken benimsediği tutum, Joseph Campbell’in işaret ettiği ‘balinanın karnı’ motifi ile örtüşür.

Ayverdi, romanlarında, Campbell’in mitolojideki varlığına işaret ettiği, kahramanın yeniden doğduğu yer olarak, rahim imgesiyle özdeşleşmiş ‘balinanın karnı’ motifini; roman kişinin ruhi dönüşümünün gerçekleştiği kapalı uzamlarla, yeniden üretmektedir. “Dışa, görünür dünyanın sınırları dışına geçiş yerine,” diye yazar Campbell, “kahraman, yeniden doğmak üzere içe doğru gider. Kaybolma, inananın, kim ve ne olduğunu, yani ölümsüz olmadıkça kül ve toz olduğunu anımsamasının kolaylaşacağı yer olan tapınağa girmesine karşılık gelmektedir.” (Campbell 2010: 108) Bunun gibi, Ayverdi’nin romanlarında kişinin, geniş ve hareketli uzamdan; dar, sessiz ve تنها, kapalı olana doğru gerçekleştirdiği devinim, bir bakıma balinanın karnına ya da canavarın karnına doğru yapılan yolculuktur.

Hayatı anlamlandırma, onun maddî platformunda yükselerek “bütünsel ben” ine kavuşma savaşımında roman kişisi, o maddi platformun en ücra köşesine doğru yutulur ve oradan kendini gerçekleştirmiş, “insan olarak taşıdığı sıfatları terkedip nefsinde fenaya ermiş, Allah’la baki olmuş”

(Cebecioğlu 2009: 30) bir insan-ı kâmil olarak yeniden doğar. Bu anlamda daralan uzamın kişiyi, psikolojik yaşantısına açılacak kapının eşiğine doğru sürdüğü söylenmelidir.

3. İmgelem Kuran Betimleme ve Dinamik Yapıp Etme:

Ayverdi'nin, *İnsan ve Şeytan* adlı romanındaki bir anlatı kesiti, metaforun genişleyen kavramsal çerçevesini yansıtan bir örnek olarak dikkat çekmektedir. Romanın ilgili bölümünü ele almadan önce, bu bölümü incelemede kullanacağımız kavramları açıklamak ve bu kavramları sistematize eden kuramsal yaklaşımı kısaca ele almak gerekmektedir:

George Lakoff ve Mark Turner, *More Than Cool Reason-A Field Guide to Poetic Metaphor* adlı yapıtlarında, metaforun kurucu öğelerini inceler ve karmaşık ya da basit; şiirsel ya da sıradan; fakat her metaforun sahip olduğu ortak kurucu öğelerin varlığını bulgular. Lakoff, daha sonra Mark Johnson ile ortak yapıtı olan *Metaphors We Live By*'da metafora ilişkin görüşlerini geliştirmiştir. İlk yapıta göre, kaynak etkinlik alanı ve erek etkinlik alanından¹ oluşan ve ilk alanın, ikincisinin olabildiğince yoğunlaştırılmış, mikrokozmetik görünümü olduğu her sıradan metafor, kaynak düzeyde –yani metaforik denklemin en sadeleşmiş hâlinde– belirgin, ortak bir öz-nitelik taşır. Bunun sonucu olarak, “kaynak etkinlik alanı” ndan bir parça alınıp “erek etkinlik alanı” na haritalanacak, uyarlanacak, olursa; bu iki yapının aynı “kaynak-metafor yapısı” na sahip oldukları görülür. Lakoff ve Turner bu durumu “yaşam bir yıldır” kaynak-metaforu üzerinden örneklendirir. Buna göre “yıl”, temelde, başladığı yerde biten safhalardan kurulu bir silsiledir, bunun aynısı yaşam için de geçerlidir. “Bu kaynak-temel yapının korunması” der yazarlar, “bizce şiirsel ya da sıradan her metaforik uslamlamanın kalbidir.” (Lakoff; Turner 1989: 82-83) Lakoff ve Turner'in saptamasında metaforik uslamlamanın oluşmasında temel üç öge dikkat çekiyor: Kaynak etkinlik alanının; erek etkinlik alanının ve kaynak düzeydeki ortak yapının yani kaynak-metaforun varlığı. Kaynak-metaforun öneminin, kaynak alan ile erek alan arasındaki birleştirici bağlamı kurmasından geldiğini belirtelim.

Lakoff, daha sonra, Mark Johnson ile ortak yapıtı olan *Metaphors We Live By*'da metafora ilişkin bu ilk bulguların statik nitelikteki metaforları açıklayan “yapısal çıkarımlar” olduğunu; dinamik süreçleri içeren metaforların çözümlemesinde ise “yapıp etme çıkarımlarına” gereksinim duyulduğunu saptar (Lakoff; Johnson 2003: 61). Buna göre dinamik içerikli metaforlarda kaynak alanın “imge-şema yapısı” nın erek alana haritalanması, uslamlamada yetersizdir. Kaynak alanın “devininin canlandırılması” ve bu “canlandırmadan doğan çıkarımların erek alana haritalanması” gerekmektedir. Bu noktada Lakoff ve Johnson, “yapısal çıkarımlar” ve “canlandırılmış metaforik çıkarımlar” ın bileşiminden doğan “ayrıntılı çıkarımlar” ın varlığını saptar. Buna göre erek alanın yapısal çıkarımları ile kaynak alanın yapıp etme çıkarımları, “yeni bir yapı oluşturmak üzere

¹ Orijinal metinde ‘kaynak etkinlik alanı’ ve ‘erek etkinlik alanı’; sırasıyla ‘source domain’ ve ‘target domain’ olarak geçmekte. ‘Domain’ sözcüğünün içerdiği etkinlik anlamını -vurgulama gereksinimi duyduğumuz devinimi yansıttığından- çeviride kullandık. ‘Hedef etkinlik alanı’, demeyişimiz, yazının devamında değindiğimiz, Mehmet H. Doğan’ın, George Lakoff – Mark Johnson’ın ortak yapıtı *Metaphors We Live By*’ın sonsözünden yaptığı çeviride bu terimi, duru bir söylemle, ‘erek alan’ biçiminde Türkçeleştirmesinin esinidir. Yazının devamında biz de Doğan’ın bu çevirisine uyduk.

birbirleriyle ve bağlamsal bilgiyle karışır. Bu yeni yapı yalnızca kaynak alanın, söz konusu erek alanın ya da bağlamın sonucu değildir.” (Lakoff; Johnson 2003: 64)

Ayverdi'nin *İnsan ve Şeytan* adlı romanından bir örnek, kaynak ve erek alanlarda, Lakoff ve Johnson'un işaret ettiği, “dinamik yapıp-etme çıkarımları” ve “yapısal çıkarımlar” içeren; fakat tek tümcede sonlanmayıp, bir roman kesiti hâlinde okunan, ‘geniş-devinimsel metafor’ olarak okunabilmektedir. Bu metaforda, betimleme, imgelemin kurucu düzlemlerinden biri olan “kaynak- alan” ın oluşturulmasında etkin biçimde kullanılmaktadır. Bir bakıma betimleme, kaynak alanı güçlü bir görsellikle buluşturarak, onun canlandırılmasından doğan çıkarımların keskinliğini sağlar. Romanın ilgili kesiti şöyledir:

Defterimi cebime koyarak kendimi kırdaki bulduğum zaman ateşli bir delikanlıdan daha canlı ve neşeliydim. Çalıları, fundaları atlıyor, hendekleri, tepelikleri geçiyordum. Belki bu başıboş saatler, bütün ömrümce tabiatı ihmal etmiş olan bana, daha derin, daha keskin bir haz verecekti; fakat etrafımın aşırı güzelliklerine kendimi kapıp koyuvermek istemiyordum; zîra her şeyden evvel buralara bir iş için, bir maksatla gelmiştim. O da herhalde tabiattan kâm almak değildi. Nihayet, altında gölgelenebileceğim büyük bir ağaç bularak oturdum. Buradan hemen bütün Boğaz'ı görebiliyordum. Gözlerimin önünde bir renk ihtişamı, bir hayal ve efsâne zenginliği vardı. (...) şu tatilimin beşinci gününde bile, işimin başına, aynı yorucu aynı harap edici savaşa, dönmeye hazır ve iştiaklıyım. Hatta şu latif havayı bu harikulade güzel tabiat dekorunu, çalışma saatlerine tercih edememekten gelen bir şaşkınlık hissediyorum. Sanki asıl beni yaşatan o meslek aşkım, o aşırı faaliyet ve yorgunluklarım... Bu dinlenme günlerimde ve saatlerimde bile o iştiaq ve iptilâ ile avunuyorum. Neyse şimdi bir his dolambacının, daha doğrusu meslek zevkinin cazibesine takılmak sırası değil. Buraya, bu dağ başına, dün gelişi güzel başladığım satırlara düzen vermeye geldim. Ânî bir his fırtınası ile karar verip başlamış olduğum hayat hikâyemin parçalarını bir tarafa koyup, işe baştan başlamalıyım. Çünkü bu yarım asrı taşan macerayı kopuk kopuk yazmak, istediğim netîceyi hâsıl etmez ki... Ona, kendimi bildiğim andan itibaren başlamam lâzım. (Ayverdi, 2009b:32-33)

Şevket Bey için yaşam, meslekî başarı ve saygınlık hedefine varırken kat etmesi gereken bir yol; sonuca odaklı bir “tünel” dir. Onu, bu sonuca taşımakta işlev sahibi olmayan her ne varsa önemsiz, gereksizdir. Bununla koşut olarak yazar, Şevket Bey'in elli yaşına değin benimsediği hayat biçimini kır gezintisi sırasında çevresiyle olan ilişkisi üzerinden somutlar. Buna göre Şevket Bey'in kırdaki es geçtiği güzellikler, hayatında es geçtiği ailevi, dinî vb. değerler ile yer değiştirme ilgisi içerisinde bulunmakta; bir bakıma pastoral güzellik içeren öğeler, soyut değerlerin metaforu olarak konumlandırılmaktadır. Böylece kır gezintisi, kişinin hayata bakışını vermesi dolayımında; mecâzî değerini benzerlik ilgisi üzerinden kazanarak, bir metafor olarak okunmaya açık hâle gelmektedir.

Romanda kır gezintisinin iki farklı boyutuyla metaforik değer taşıdığı görülmektedir: Birincisi; “uzam”, “roman kişisi” ve bu iki ögeyi metaforik bir ilgiyle bağlayan “kişinin tutumu” ndan oluşan metaforun, Şevket Bey’in yaşama biçiminin imgelemi hâline gelmesidir.

Lakoff ve Johnson’un metafora uyguladığı çözümleme, romanın bu kesitine uygulandığında şu sonuçlara varılmaktadır: Şevket Bey, hayatını kaleme almak için çıktığı, Boğaz’ı gören tepelerin göz alıcı güzelliğinden baş çevirip “hedefine” odaklanarak ilerler. Burada “yaşam bir yolculuktur”, beylik metaforunun anlam genişlemesi yoluyla² yeni bir bağlam kazandığı görülür. Romanın bu kesitinin kaynak-metaforu, “yaşam, hedefe varmak için çıkılan bir yolculuktur”, metaforudur. Şevket Bey’in belirli bir tutumla üzerinde devindiği uzam, “kaynak alan”dır. Kaynak alandaki tutum –pastoral güzellikleri önemsememe ve yalnız hedefe odaklanma eylemi– canlandırılır; çıkarımlarsa Şevket Bey’in geçmiş deneyimleri, benimsediği hayat görüşü vb. gerçek yaşantısına ilişkin tutumlarının “erek alan” ına haritalanır.

Romanda, kaynak-metaforun karşılık bulduğu, yüzey ve derin yapıda iki ayrı düzlem olduğu görülmektedir: Yüzey yapıdaki birinci düzlem, Şevket Bey’in gerçek yaşantısındaki tutumunun canlandırıldığı “kaynak alan”; yani roman kişinin pastoral bir güzelliğe sahip dış dünya ile kurduğu ilişkinin yansıdığı, sinematografik bir görüntü şeridi olarak “kır gezintisi”dir. Derin yapıdaki ikinci düzlem ise, kaynak-metaforun kır gezintisi (kaynak alan) yoluyla taşındığı, gerçek yaşantı (erek alan) dır. Böylece, “kaynak-metafor”, “kaynak alan” ve “erek alan” arasındaki bağ yoluyla, roman kişinin tabiatla kurduğu ilişki, okur tarafından, kişinin hayata ilişkin genel tutumunun mikrokozmetik bir modeli olarak, metaforik değeriyle algılanabilmektedir.

İkincisi, İstanbul’un uzaktan görünüşüdür. Roman kişisi, defterini yazmak üzere oturduğu yerden hemen bütün Boğaz’ı, “bir renk ihtişamı, hayal ve efsane zenginliği” içinde görebilmektedir. Şevket Bey, 18.yy’ın son çeyreğinde köyden İstanbul’a, Osmanlı’nın görkemini yansıtan köşke, “aşçının oğlu” olarak gelişini; uşak odasındaki yamaklığından, ünlü bir doktor oluşuna uzanan ve onu köşkün sahipliğine taşıyan süreci; arka planında II. Meşrutiyet’in ilanı, bozulan köşk yaşantısıyla simgelenen toplumsal çözülme ve Osmanlı Devleti’nin çöküşü gibi önemli tarihsel değişimlerin yaşandığı yer yer hayalî, efsanevi bir öykü izlenimi veren hayatını, İstanbul’u panoramik bir biçimde gören bu tepede yazmaya başlar.

Şevket Bey’in uzamdaki konumu, İstanbul’un panoramik manzarasını, hayatının metaforik bir kompozisyonu hâline getirmektedir: Şehrin görünümüne ilişkin betimlemeler, Şevket Bey’in yaşantısının niteliği ile örtüşerek, bireyin uzamdaki konumunun, metaforik bir bağlam kazanmasını

² Zoltán Kövecses, Ali Kaftan tarafından Türkçeye bir kesiti aktarılan, *Metaphor- A Practical Introduction*, adlı yapıtında, günlük dilde kullanılan metaforlarla, edebiyatta kullanılan metaforlar arasında ne gibi bir ilişki olduğunu sorgular ve edebiyatçılar tarafından, gündelik dil ve düşünme biçimlerinden yeni imgeler yaratmak amacıyla, düzenli olarak kullanılan bazı araçlar olduğunu dile getirir. Bu araçlardan biri ‘anlamını genişletme’ yoluyla beylik metafordan ‘imge’ yaratmaktır. Böylece, geleneksel hâle gelmiş olan belirli dilsel ifâdelerle ilişkilendirilen beylik bir kavramsal metafor, çıkış noktasına yeni bir kavramsal öge eklenerek genişletilir. (Kövecses, 2003: 81) Burada kullandığımız ‘anlam genişlemesi’, bu terimsel anlamı imlemektedir.

sağlar. Bu bağlamda, yüksek bir tepeden İstanbul'a bütünsel bakış; elli yılın ardından, bir bakıma uzaktan yapılan geçmiş tahlilinin metaforik girişi, ilk somut görünümü, olmaktadır. Uzam, roman kişisini, geçmişinin çehresine benzeyen panoramik bir manzara oluşturarak çevrelerken; imgelemi kuran sacayağını, "roman kişisi", "uzam" ve "kişinin uzamdaki konumu" oluşturmaktadır.

Sonuç:

Samih Ayverdi'nin romanlarında betimleme, tasavvufi kavramları, kişinin psikolojik durum ve dönüşüm süreçlerini görselleştirmektedir. Bu anlamda betimleme, olayın geçtiği ortamı okuyucunun gözünde canlandırmaktan başka, roman kişisinin psikolojisini forma dökmekte; içerdiği metaforik değerle anlatılana, romanın kurgusal düzleminde somut karşılıklar kazandırmaktadır. Bir sufi olarak yazarın, tasavvuf felsefesinin biçimlendirdiği dünya görüşünü, doğrudan doğruya roman kişilerinin konuşmaları ya da gözlemci anlatıcı yoluyla açıklamaya gitmediği; bunun yerine kişileri belli kavram ve bakış açılarını verebilecek olaylar, durumlar ve ortamlar içerisinde resmettiği görülmektedir. Böylece uzam, bireyle olan ilişkisi üzerinden betimlenmekte ve yazarın oluşturmak istediği felsefi arka planın sahnelenmesini sağlamaktadır.

Kaynakça:

- AYVERDİ, Samiha (1938). *Aşk Budur*. 4. baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- AYVERDİ, Samiha (2000). *Mesihpaşa İmamı*. 3. baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- AYVERDİ, Samiha (2004). *Batmayan Gün*. 4. baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- AYVERDİ, Samiha (2005). *Yaşayan Ölü*. 4. baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- AYVERDİ, Samiha (2007). *Son Menzil*. 3. baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- AYVERDİ, Samiha (2009a). *Ateş Ağacı*. 5. baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- AYVERDİ, Samiha (2009b). *İnsan ve Şeytan*. 5. baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- AYVERDİ, Samiha, Safiye Erol, Nezihe Araz, Sofi Huri (2003). *Ken'an Rifâi ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık*. 5. baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- BAYRAV, Süheylâ. (1999). *Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- BOLAY, S. Hayri. (2004). *Felsefi Doktrinler ve Terimler Sözlüğü*. 9. baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- CAN, Şefik. (2001). *Cevâhir-i Mesneviyye I-II*. 1. baskı, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- CAMPBELL, Joseph. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. çev: Sabri Gürses. 2. baskı, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- CEBECİOĞLU, Ethem. (2009). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. 5. baskı, İstanbul: Ağaç Yayınları.
- ÇETİN, Nurullah. (2010). *Roman Çözümleme Yöntemi*. 8. baskı, Ankara: Öncü Yayınları.
- DEMİRLİ, Ekrem. (2008). *Fusûsu'l Hikem, İbnü'l Arabî, Çeviri ve Şerh*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- HAKÎM, Suad. (2005). *İbnü'l Arabî Sözlüğü*. çev: Ekrem Demirli. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

KÖVECSES, Zoltán. (2003). “Edebiyatta Metafor”. çev: Ali Kaftan. *Kitaplık*. S. 65. s.79-84. İstanbul.

LAKOFF, George, Mark Turner. (1989). *More than Cool Reason-A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

LAKOFF, George, Mark Johnson. (2003). “Eğretileme Kuramında Gelişmeler”. çev: Mehmet H. Doğan. *Kitaplık*. S. 65. s.59-64. İstanbul.

RİFÂÎ, Kenân. (2009). *Şerhli Mesnevî-i Şerif*. 3. baskı. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.