

HAYATTA EN HAKİKİ
MÜRŞİT İLİMDİR

K. ATATÜRK

DOĞU DİLLERİ DERGİSİ

Journal of Oriental Languages



Ankara Üniversitesi
Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi
Doğu Dilleri Dergisi / Journal of Oriental Languages

Cilt/Volume: VIII Sayı/Number: I Haziran/June 2023

e-ISSN: 2791-7606

Yılda iki kez yayımlanır. / Published semi-annually.

Yayıncı: Ankara Üniversitesi / Publisher: Ankara University

Dizinler



Ankara Üniversitesi

Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Adına Sahibi / Owner in Behalf of the Faculty
Dekan / Dean

Prof. Dr. Levent KAYAPINAR (Ankara Üniversitesi)

Baş Editör / Editor in Chief

Prof. Dr. Kemal TUZCU (Ankara Üniversitesi)

Editör Kurulu / Co-Editors

Prof. Dr. Hicabi KIRLANGIÇ (Ankara Üniversitesi)

Doç. Dr. Davut ŞAHBAZ (Ankara Üniversitesi)

Doç. Dr. Derya ADALAR SUBAŞI (Ankara Üniversitesi)

Doç. Dr. Yalçın KAYALI (Ankara Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Esra BÜYÜKBAHÇECİ (Ankara Üniversitesi)

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Asuman BELEN ÖZCAN (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Bedrettin AYTAÇ (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Hicabi KIRLANGIÇ (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. H. Derya CAN (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. H. Can ERKİN (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. M. Ertan GÖKMEN (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Kemal TUZCU (Ankara Üniversitesi)

Doç. Dr. Gürhan KIRİLEN (Ankara Üniversitesi)



Danışma Kurulu / Advisory Board

- Prof. Dr. A. Merthan DÜNDAR (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayşe Nur TEKMEN (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Celal SOYDAN (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Derya ÖRS (Türkiye Cumhuriyeti Tahran Büyükelçisi)
Prof. Dr. Korhan KAYA (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Hakkı SUÇİN (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Faruk TOPRAK (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Musa YILDIZ (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Rahmi ER (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. S. Sarraju RAYAVARAPU (Haydarabad Üniversitesi)
Doç. Dr. Abdüsselam BİLGİN (Ankara Üniversitesi)
Doç. Dr. Ali KÜÇÜKLER (Erciyes Üniversitesi)
Doç. Dr. Aykut KİŞMİR (Ankara Üniversitesi)
Doç. Dr. Bhim SINGH (Haydarabad Üniversitesi)
Doç. Dr. Celal Turgut KOÇ (Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Ganga Sahay MEENA (Jawaharlal Nehru Üniversitesi)
Doç. Dr. İnci İNCE ERDOĞDU (Ankara Üniversitesi)
Doç. Dr. Osman DÜZGÜN (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
Doç. Dr. Pınar ALTUNDAĞ (Ankara Üniversitesi)
Doç. Dr. Sinan LEVENT (Ankara Üniversitesi)
Doç. Dr. Vinod TİWARİ (Delhi Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Gonca ÜNAL (Ankara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Yeşim BAĞRIAÇIK (Ankara Üniversitesi)
Öğr. Gör. Dr. Özlem GÖKÇE (Ankara Üniversitesi)
Öğr. Gör. Dr. Zuhale KOÇYİĞİT (Ankara Üniversitesi)
Öğr. Gör. Elif ÖCALMIŞ (Ankara Üniversitesi)
Öğr. Gör. Emel SİYİLİM BAŞARIR (Ankara Üniversitesi)
Öğr. Gör. S. Yeşim FERENDECİ (Ankara Üniversitesi)
Yab. Uzm. Eunmi YU (Ankara Üniversitesi)

Teknik Destek Ekibi / Technical Support Team

Arş. Gör. Pınar ALTAY YILMAZ (Ankara Üniversitesi)

Yönetim Merkezi / Main Office

Ankara Üniversitesi

Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Başkanlığı

Adres / Address

AÜ Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi

Atatürk Bulvarı, No:45-45/A

06100 Sıhhiye/Ankara

Türkiye

E-posta: dogudilleridergisi@gmail.com



İçindekiler / Contents

Hint Ve Avrupa Masallarında Denizkızı Motifi
Mermaid Motif in Indian And European Tales

Korhan KAYA

I - II

Mahmud Devletâbâdi’Nin Sülûk Romanının Tercümesi ve Filibeli Ahmed Hilmi’Nin A’Mâk-I Hayâl Romanıyla Karşılaştırılması
Translation of Mahmud Devletâbâdi’S Sülûk Novel And Comparison With The Novel Amâk-I Hayâl By Ahmed Hilmi

Vesile BAŞAR

12 - 37



Ankara Üniversitesi
Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi
Doğu Dilleri Dergisi / Journal of Oriental Languages

Cilt/Volume: VIII Sayı/Number: I Haziran/June 2023

Sayı Editörü

Dr. Öğr. Üyesi Esra BÜYÜKBAHÇECİ

Sayı Hakemleri

Gonca ÜNAL CHIANG

Sadık HACI

Aydın ERYILMAZ

Gökhan GÖKMEN

Zübeyde ŞENDERİN

Teknik Editör

Arş. Gör. Pınar ALTAY YILMAZ



HİNT VE AVRUPA MASALLARINDA DENİZKIZI MOTİFİ

Korhan KAYA¹

Öz

Hint-Avrupa denildiği zaman akla hemen dil ailesi gelir. Oysaki Hint-Avrupa aynı zamanda bir kültürel birliğe de işaret eder. O nedenle Avrasya coğrafyasındaki bütün kültür unsurlarının araştırılmasına gereksinim duyulur. Bu makalede denizin altında yaşayan kızların karada yaşayan erkeklerle aralarındaki aşklar ve cereyan eden olaylar vasıtasıyla bir Hint-Avrupa bağı kurulmaya çalışılmaktadır. Sanskrit Edebiyatı'nın önemli eserlerinden biri olan Vetālapañcaviṃśati (Hortlağın 25 Masalı) adlı eserde anlatılan masallardan hareketle, başta Baltık Denizi ülkeleri olmak üzere tüm Avrupa masalları ve mitolojileriyle ilişkiler incelenmeye çalışılmaktadır. Anadolu'da anlatılan deniz kızı masalına da değinilerek motifler arasındaki farkların da nedeni hakkında bir soru işareti bırakılmaktadır. Sonuç olarak Hint-Avrupa'nın sadece bir dil ailesi değil aynı zamanda bir kültür ailesi olduğu sonucuna varılmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Deniz kızı,
Hint-Avrupa,
Purūravas-Urvāṣī,
Jūrate, Andersen,
Rusalka, Sadko.

Makale Hakkında

Gönderim Tarihi: 24.04.2023
Kabul Tarihi: 20.05.2023
E-Yayın Tarihi: 30.06.2023

MERMAID MOTIF IN INDIAN AND EUROPEAN TALES

When Indo-European is mentioned, the language family immediately comes to mind. However, Indo-European also indicates a cultural unity. Therefore, it is necessary to investigate all cultural elements in the Eurasian geography. In this article, an Indo-European bond is tried to be established through the fact that the girls living under the sea are together with the men living on the land, the love between them and the events that take place. Based on the tales told in the work called Vetālapañcaviṃśati (25 Tales of the Vampire), which is one of the important works of Sanskrit Literature, relations with all European tales and mythologies, especially the Baltic Sea countries, are tried to be examined. The mermaid fairy tale told in Anatolia is also mentioned, leaving a question mark about the reason for the differences between the motifs. As a result, it is concluded that Indo-European is not only a language family but also a cultural family.

Keywords

Mermaids,
Indo-European,
Purūravas- Urvāṣī,
Jūrate, Andersen, Rusalka,
Sadko.

Article Info

Received: 24.04.2023
Accepted: 20.05.2023
OnlinePublished:30.06.2023

¹ Prof. Dr., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları, Hindoloji Anabilim Dalı. kokaya@yahoo.com. ORCID: 0000-0002-3755-1899.

Avrupa masallarından bazıları denizkızlarıyla (mermaids) ilgilidir. Acaba bunların Hindistan ile birlikte Polonya ve Litvanya hattı boyunca Baltık Denizi'ne varan bir bölgede yayılmış olmaları, bize Hint-Avrupa kültürü ile ilgili bir veri yakaladığımızı düşündürtebilir mi? Bu tür denizkızları, açık veya kapalı denizlerde ve hatta göllerde bulunduğu düşünülmüş olan hayali varlıklardır. Alt tarafları balık biçiminde düşünülmüş olsa da böyle olmayabilen, deniz altında insanlarla aşk yaşayan denizkızları motifinin Hint'te de var olması şaşırtıcı mıdır? Bu tür denizkızlarına ilk örneklerden bir tanesi, Hint Vetālapañçavimṣati'sindeki bir masalda karşımıza çıkar. Denizkızı ile insan arasında yaşanan aşka örnek oluşturan bir başka masal, Polonya dilinde Jurata denilen ve Litvanya efsanesinde Jūrate olarak geçen "Jūrate ve Kastytis" efsanesinde görülür. Danimarkalı Hans Christian Andersen'in "Küçük Deniz Kızı" masalı da aynı türde örneklerden biridir. Bu Hint-Avrupa çizgisi içinde, birçok eksiğine rağmen, benzer bir Türk masalı da vardır. Varmaya çalıştığımız sonuç Hint-Avrupa oluşumunun, yani dil ve kültür ailesinin, Hindistan'dan Baltık Denizi'ne kadar uzandığını gösteren bir kanıtını ortaya koymaktır.

Vetālapañçavimṣati (Hortlağın Yirmi Beş Masalı) adlı eserin yedinci masalında konu kısaca şöyledir:

Kral Çandasimha'nın güvenini kazanan Sattvaṣīla adında bir adam, ona olan bağlılığı ve hizmetiyle onun en yakın dostu olmuş. Bir gün kral onu, kız istemek için, Lankā adasına göndermiş. Gemiyle denizde ilerlerken yarı yolda denizin içinden, ucunda bir bayrakla, ucu bulutlara kadar değan bir bayrak direği çıkmış. O sırada başlayan yağmur ve fırtınanın etkisiyle gemi bu direğe doğru gelip ona bağlanmış. Sonra bayrak direği gemiyi de alarak batmış. Gemidekiler bağırırken Sattvaṣīla elinde kılıçla bayrağı izlemiş. O arada gemi parçalanmış, içindekiler deniz canavarlarına yem olmuş. Sattvaṣīla kendisini, sütunları mücevherli, sarayları altından görkemli bir şehirde bulmuş. Süslü bahçeler görmüş ve bir Durga mabedinde tapınmaya başlamış. O sırada bir peri kızı belirmiş ve adama tapınağın önünden bir kapı ve bir yol açmış. Gözleri mavi nilüfer çiçeği gibi, vücudu su zambağı gibi zarif bir kızmış bu. Tanrıça'nın tapınağının iç kısmına girdiklerinde binlerce genç kızın onu beklemekte olduğunu görmüşler. Sattvaṣīla hayran bir şekilde kızın peşinden yürümüş. Kapıdan geçtiğinde görkemli bir şehirle karşılaşmış. Orada, pırlantalarla süslü bir sedirin üstünde oturan genç bir kız görmüş, ona doğru yaklaşır yanına oturmuş. Onun güzelliğine çarpılmış. Kız adamın kendisine âşık olduğunu görünce hizmetçilerine dönüp bakmış. Onun ne demek istediğini anlayan hizmetçiler adama "kalk, yıkan, bir

şeyler ye” demişler. Sattvaşila kendisine bahçede gösterilen havuza girmiş. Havuzun suyuna battığı anda kendisini kral Çandasimha'nın sarayının bahçesinde bulmuş. Kızı kaybettiği için fena halde üzülmüş. Bahçede deli gibi gezinip hayal kırıklığı ile ağlamış. Kral ne olup bittiğini sormuş. O da başından geçenleri anlatmış. Kral böylesi yiğit bir kişinin aşk karşısındaki çaresizliğine şaşırılmış, ona olan şükran borcunu ödemek için onu kıza götürmeye karar vermiş. Krallığını vezirlerine bırakıp bir gemiye atlamış ve Sattvaşila'yla birlikte ucunda bayrak olan direğin bulunduğu yere gitmiş. Önce Sattvaşila sonra da kral, direklerle birlikte deniz dibine dalmışlar ve o görkemli şehre ulaşmışlar. Kral orada o güzel kıza görmüş ama ona yüz vermek istememiş. Kız kralın büyük bir şahsiyet olduğunu anlamış. Ona Asuraların kralı Kalanemi'nin kızı olduğunu, babasının Vishnu tarafından öldürüldüğünü, bu iki görkemli şehrin kendisine ondan kaldığını anlatmış. Kralı bir baba gibi gördüğünü belirterek emrine amade olduğunu belirtmiş. Kral da kıza dostu Sattvaşila ile evlenmesini teklif etmiş. Kız uysallıkla kabul etmiş. Kızla evlenen Şattvaşila muradına ermiş, aynı zamanda o iki şehrin kralı da olmuş. Kral Çandasimha havuz yoluyla ülkesine geri dönmüş.

Bu masalın Hindî ve Tamil uyarlamalarında deniz altı macerası yok edilmiş durumdadır (Penzer, 2001: Cilt VI, 278). Ancak bu masalda en önemli nokta, olayın deniz altında geçiyor olmasıdır. Başka deyişle, yeryüzünden bir erkeğin deniz altından bir kızla aşk yaşaması olayıdır. Dravidler'de bu tür bir hayali düşünce tarzının gelişmemesi, onların Hint-Avrupalı olmamalarından kaynaklanıyor olsa gerektir. Keza Hindî dili yaklaşık olarak 10. yüzyıldan itibaren oluştuğuna göre erken Āri dönemine ait bir efsanenin o yüzyıla kadar geçerliliğini yitirdiğini düşünebiliriz. Belki böylelikle Tamil ve Hindî uyarlamalarda deniz altı macerasının neden bulunmadığının yanıtını verebiliriz.

Vetālapaṇçavimṣati'nin on ikinci masalında da yine deniz altı motifini görürüz. Kadın düşkünün bir kral Yaşahketu'nun fedakâr veziri Dirghadarşin ülkeyi onun adına yönettiğinden ülkede onun hakkında dedikodu çıkmış. Ülkenin tüm zenginliği emrinde olduğu için herkes onu zevk ve sefa içinde yaşamakla suçlamış. Söylentilerden bıkan vezir, kaçıp bir yerlerde gizli yaşamak istemiş. Bir tüccarla tanışmış ve onunla denize açılıp Altın Ülkesine gitmiş. Dönüş yolunda denizin ortasından bir istek ağacı çıkmış. Ağacın dibinde güzelliğiyle insanın aklını başından alan bir kız duruyormuş. Kız elindeki lirle şarkı söylüyormuş. Şarkı bitince aniden ağaçla birlikte denizin içine batıp kaybolmuş. Denizciler bu kızın her zaman böyle görünüp kaybolduğunu söylemişler. Vezir ülkesine dönünce olayı kadın düşkünün

olan kralına anlatmış. Kral çok heyecanlanmış ve o kızı bulmak istediğini söylemiş. Veziri krallığının başında bırakıp aynı yere kendisi gitmiş. Kız liriyle şarkı söyleyip ağaçla birlikte suya batmış. Kral da peşi sıra kendisini suya atmış. Kral Yaşahketu suya girince orada görkemli bir şehir görmüş. Kıymetli taşlardan yapılmış sütunları, altından duvarları, incilerle bezeli pencereleri ve sarayları olan bir şehir. Orada kızı bulmuş, kızın ona kim olduğunu sorması üzerine kral kendisini tanıtmış. Kız da babasının yalnız bıraktığı Mrigankavatī imiş ve sıkıntıdan istek ağacıyla birlikte yüzeye çıkıp şarkı söylüyormuş. Evlenmeye karar vermişler. Fakat kız bir şart koşmuş: “Her ayın belirlenmiş dört gününde ben kendimde olmuyorum, o günlerde gitmeliyim ve sen bana ne bir soru sormalısın ne de bana engel olmalısın.” (İzleyen satırlarda görüleceği üzere kızın veya erkeğin susması motifi). Sonra Gandharva usulüyle (sevişerek) evlenmişler. Bir gün kız söylediği o günün geldiğini belirterek demiş ki: “Sen burada bekle. Şuradaki kristal köşke sakın gireyim deme, yoksa bir göle düşersin ve insanların dünyasına geri dönersin.” Kral ise elinde kılıçla kızı takip etmiş ve onu uğradığı lanetten kurtarmış. (Laneti yapan kızın babasıdır). Sonra kadın düşkünün kral kızı oyuna getirip onunla birlikte kristal köşkün bahçesindeki havuza girmek suretiyle yeryüzündeki kendi şehrinin havuzundan çıkmış. Kız olağanüstü güçleri kaybaldığı için mutsuzmuş. (Denizkızının yeryüzünde mutsuz olması motifi). Kral ise bir kadını daha elde ettiği için zevkten dört köşe olmuş.

Farklı dünyalara ait canlıların aşkı bir tür “yasak aşk” tır, fakat onlar her türlü zorluğa rağmen bir araya gelirler. Bunun için bedeller ödenir.

Litvanya efsanesine göre, tüm denizi ve deniz yaşamını idare eden Baltık Denizi tanrıçası Jūrate ile (Polonya dilinde Jurata) genç ve yakışıklı balıkçı Kastytis böyle bir yasak aşkı tatmışlardır. Jūrate'nin babası şimşek tanrısı Perkunas² kızını su tanrısı Patrimpos'a vereceğine dair söz vermiştir. Ancak kız, yeryüzünde yaşayan balıkçı Kastytis'e âşık olmuştur. Onunla kehribardan yapılmış kalede güzel günler geçirir. Baba bu duruma çok kızar, kehribar kaleyi parçalara ayırır ve kızını deniz dibine zincirler. Kastytis öldürülür, Jūrate yas tutar. Bu efsanenin değişik uyarlamaları olmasına rağmen konunun iskeleti aynıdır. Eskiliği ise belli değildir. İlk kayıt altına alan 1842 yılında Liudvikas Adomas Jucevicius'tur. Ancak bu yeni tarih bizi yanıltmamalıdır, bu tür efsanelerin, denizkızlarının, rusalkaların, Yunan mitolojisindeki sirenlerin, nemflerin eski zamanlara ait olduğu ortadadır. Eski efsanelerin veya masalların derlenip toparlanması son yüzyıllarda olmuştur.

² Hint Parcanya'sı.

Bu efsanenin bir benzeri Danimarkalı Hans Christian Andersen (1805-1875) tarafından “küçük denizkızı” adıyla kaleme alınmıştır.³ Bu masala göre, bir zamanlar denizler ülkesinde, suların altında derinlerde bir ülke varmış. Bu ülkenin kralının altı kızından en küçüğünün yeryüzünü görmesine on beş yaşından sonra izin verilmişmiş. Zamanı geldiğinde kız, bir gemide bulunan yakışıklı prensi görüp ona âşık olmuş. Fırtına sonucu parçalanmış gemiden düşen genci boğulmaktan kurtarmış. Kız âşık olduğu gençle evlenebilmek için insan olmak istemiş. Onu insana çevirecek cadı (büyücü kadın) ise bedel olarak onun sesini istemiş. Kız kabul etmiş. Fakat eğer genç prens onunla evlenmezse kız sonsuza dek deniz köpüğüne dönüşecekmiş. Nitekim prens kızı tercih etmeyip başka birisine gönlünü kaptırınca küçük denizkızı için köpüğe dönüşmekten başka çare kalmamış. Kurtulması için tek çare olan bıçağı ablalarının saçlarını cadıya vererek kazanmalarına ve o bıçağı ona vermelerine rağmen, sevgisi ağır geldiğinden, kız onu prensin kalbine saplayamamış.

Çek besteci Antonin Dvorak’ın (1841-1904) Rusalka adlı operasında da konu aşağı yukarı böyledir. Rusalka, Slav mitolojisinde suda boğulan bir bakirenin gölde yaşayan ruhudur; Hristiyanlığın etkisiyle, vaftiz edilmeden ölen kız çocukları için geçerli olan bu aynı durum efsaneye eklenmiş durumdadır. Farklı bölgelerde yaşayan Slavlar rusalkaları farklı tanımlayabilirler. Sonuçta bunlar kuyruğu olmayan denizkızlarıdır. Rus rusalkaları narin, yarı saydam derili, gün ışığından uzakta yaşadıkları için soluk yüzlü, maddesel olmayan, çekici genç kadınlardır. Bunlar su kuşlarına da dönüşebilirler ve bazen ayakları perdelidir (Warner, 2010: 69). (Hintte de gölde yüzen peri kızları vardır; bkz. aşağıda Purūravas ile Urvaṣī efsanesi). Bir Rusalka ile aşk yaşayan erkeğin sonu her zaman trajediyle biter.

Rusalka, sürekli göle gelip yüzen bir prense âşık olmuştur. Ona kavuşmak için babasından insana dönüşmeyi ister. Babası insanların kötülükle dolu olduğunu söylese de onu kararından caydıramaz. Son çare onu kıyıdaki kulübede yaşayan cadı Jezibaba’ya gönderir. Jezibaba’nın iksiri onu insan yapacaktır ancak Rusalka sesini kaybedecek, reddedilmesi halinde ise sonsuza kadar lanetlenecektir. Rusalka tereddütsüz iksiri içer. Prens onu görünce ona sarılır ve onu sarayına götürür, bu sırada Rusalka’nın kız kardeşleri onun arkasından ağlamaktadırlar. Çok geçmeden prens başka bir prenses yüzünden Rusalka’yı reddeder. Onun soğuk bedenine sarılamamaktadır. Rusalka pişman olur ve su ülkesine geri döner. Jezibaba’dan

³ H. C. Andersen, Andersen Masalları, Çev: Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yayınları 165, İstanbul, Mart 2013. Alexander von Zemlinsky (1871-1942) adlı besteci bu Andersen masalından etkilenerek Die Seejungfrau (Küçük Denizkızı) adlı eserini bestelemiştir.

kendisini kurtarmasını ister. Cadı ona bir bıçak verir ve kendisini bu duruma düşüren âşığını öldürmesini ister, çünkü ancak bu durumda lanetten kurtulabilecektir. Ancak kız bıçağı göle atar. Ölü bir ruh olup karanlıklarda yaşamayı seçer. (Devamında Su Cininin de yardımıyla sevdiği adamla karşılaşır, onunla öpüşür ancak kural gereği adam bunu canıyla öder, vs.)

Görüldüğü üzere Andersen'in masalıyla pek çok ortak yönleri olan bir anlatımdır bu. Slavların yaşadığı bölgeden Baltık Denizi'ne kadar uzanan bir coğrafyanın ortak efsanesinin değişik anlatımları olsa gerek.

Bir Rus efsanesi olan Sadko, müzik aletiyle (gusli) müzik yapıp deniz tanrısının beğenisini kazanma ve onun verdiği altın balıklarla yoksul kasaba Novgorod'u zenginleştiren ozan Sadko ile ilgilidir. Sadko sürekli Ilmen Gölü kenarına gelip dertli dertli müzikler çalar. Deniz Çarı, İlmen Gölü'nün dibindeki sarayında kutlama yaparken iştirmiştir ozanın sesini. Rimsky-Korsakov (1844-1908) bu efsaneyi ünlü Sadko Operası'nda işlerken deniz çarının kızının Sadko'ya âşık olmasını, deniz dibinde yapılan eğlenceyi, gusli ile çaldığı çalınca müzikle dans eden kral ve kızının fırtınalar koparması sonucu ortaya çıkan eski bir askerin hayaletini, bu hayaletin onun müzik aletine dokunmasıyla dansın bitişini ve Sadko'nun yüzeye çıkışını anlatır. Tabii ki tüm opera Novgorod'dan başlayan çok daha geniş bir anlatıma sahiptir.⁴

Hindistan bir yanda Baltık Denizi bir yanda olmak üzere geniş coğrafya göz önüne alındığında, bu coğrafyada benzer anlatımların olup olmadığını araştırmak bir zorunluluk halini alır. Arap "Bin bir gece Masalları" içinde geçen denizci Sindbad masallarında, gemileri batıp sulara düşen Sindbad'ın sıra dışı serüvenleri herkes tarafından bilinir. Fakat bunlar hep adalarda, kara parçalarında, yani toprağın üstünde geçen maceralardır. Sindbad hiçbir zaman deniz dibinde bir serüven yaşamaz. Asya

⁴ Sadko, Ilmen Gölü kıyılarındaki Novgorod'dan gelen fakir bir müzisyendir. Bir gün Sadko'nun müzik aleti gusliyi çalıştırdığından etkilenen deniz çarı Sadko'yu Novgorodlu tüccarlarla gölden altın bir balık yakalayacağına dair bahse girmeye teşvik eder. Sadko bahsi kazanır, elde ettiği kazançla bir gemi filosu inşa eder, tüccar olur ve su çarına olan minnet borcunu çabucak unuttur. Bir gün gemileri altın, gümüş ve inci yüklü halde başarılı bir ticaret görevinden dönerken, rüzgârın esmemesinden dolayı gemiler deniz ortasında kalır. Sadko tayfa kurban ederek kurtulmayı dener ama olmaz çünkü yazgı Sadko'nun yazgısıdır. Deniz çarına minnet borcunu ödememenin cezasını çekme zamanıdır. Denizin dibini boylayan Sadko gusli çalmaya başlar. Deniz çarı hoşlanır, dans eder, onun dansı fırtınalar yaratır, birçok gemi batır, tayfalar boğulur. Ruhların kıyımından rahatsız olan Aziz Nikolai (burada Hristiyanlığın etkisi var) müdahale ederek durumu kurtarır. Sadko'ya guslinin tellerini kırmasını söyler. (E. Warner, Rus Mitleri, Phoenix, Ankara, 2010, s: 36.) Hintte kral Udayana ve Vasavadatta efsanesinde de Udayana telli bir müzik aleti çalar ve bu yeteneğiyle sevdiği kızı kazanır. Ayrıca Vetâla 12. masalda kız lir çalar ve şarkı söyler.

ve Avrupa arasında bir köprü durumunda olan Anadolu'da ise masalın Hint-Avrupa orijinallerine yaklaşım gösteren bir örneğe rastlıyoruz.

Türk masalında (Tezel, 1985: Cilt 1, 25-36) konu, göl dibindeki üç kız kardeş periden en küçüğünün balık ağları yardımıyla yüze çıkması, orada apar topar bir oğlanla evlendirilmesi ile daraltılmış durumdadır. Konu daha çok köylü kadının kurnazlıkları ve peri kızının koca evinde yaptığı sihirli işler üzerine kaydırılmıştır. Ancak kızın hiç konuşmaması veya pek az konuşması Avrupa masallarında gördüğümüz "kızın susması" motifine yakındır. Masalın sonunda dili iyice açılan kız, kiminle evlendiğini bilmeyen genç kocasına üç peri kardeş olduklarını, gölün dibinde top oynarken yukardan balık ağlarının indiğini gördüklerini, "bu ağlara takılıp da yukarı çıksak acaba dünya güzel midir?" diye düşündüklerini, kendisinin ablalarından ayrılarak yukarı çıktığını anlatır. Bir kadının (masalın başındaki köylü kadın) "işte kızım çıktı" diye bağırdığını, kendisini alıp buraya getirdiğini, düğün yapıp onunla evlendiğini, kendisiyle "köylü kıızı" diye alay ettiğini, buna gücenip hiç konuşmadığını söyler. Göl dibinde oynayan perilere rağmen Türk masalında Hint ve Avrupa masallarında gördüğümüz su altı sarayları betimlemesi yoktur. Suların kralından, prensesinden de söz edilmez. Ancak perilerin sayısı, Rusalkalar gibi, üçtür. Kızın konuşmaması (Hint-Avrupa'da konuşma yeteneğini kaybetmesi) Anadolu'da mantıklı bir nedene dayandırılmış. Türk masalındaki "somutluk" gözden kaçmıyor.

Yukarıda "farklı dünyalara ait canlıların aşkları bir tür yasak aşktır, fakat onlar her türlü zorluğa rağmen bir araya gelirler" demiştik. Nitekim biri yeryüzünden diğeri su altından olmak üzere iki insanın aşkı buna örnek oluşturur. Yeryüzündeki erkek, su altındaki dişidir ve "peri" olarak adlandırılır. Bu şekilde baktığımızda bu kavuşması olanaksız aşk modelinin ilk örneğini yine Hintte buluruz. Bu, Hint-Avrupa kültürüne ait ilk aşk öyküsü olan Purūravas ile Urvaṣī efsanesidir.

İlk kez Rigveda'da (X, 95) anlatılan bu efsaneye göre, bir ölümlü olan kral Purūravas, ölümsüz peri kızı (Apsaras) Urvaṣī'ye âşık olmuştur. Apsaraslar her ne kadar göksel müzisyenler olan Gandharvalara ait kızlar (hatta onların karıları) olsalar da adlarının anlamı "suda giden" dir. Bulutlardan yapılmış suların içinde dolaşanlar olarak da tanımlanırlar. Göksel katlarda otururlar fakat sulardan da hoşlanırlar. Bu öyküde peri kızı Urvaṣī kral ile "onu asla çıplak görmemek" şartı ile evlenir. Bir anlık şimşek çakması şartı bozar ve sevgililer ayrılırlar. Aslında hileyi yapan Apsarasların gerçek sahipleri olan Gandharvalar'dır. Purūravas deli gibi sevgili karısını arar. Śatapatha Brāhmana (XI, 5) anlatımında kederden ağlayarak bütün Kurukshetra'yı

dolaşan kral Purūravas sonunda Anyatahplaksha adlı bir göle varır. Göl kenarında yürür. Gölde peri kızları kuğu biçiminde yüzmektedirler. (Rusalkalar'ın perde ayaklı su kuşlarına dönüşebilmeleri gibi). Urvaşî onu tanır ve diğer kızlara söyler. Peri kızları "haydi ona görünelim" derler ve görünürler. Purūravas Urvaşî'ye eve dönmesi için yalvarır. Urvaşî "ben rüzgâr gibiyim, beni yakalamak zordur, haydi sen evine dön" diyerek reddeder. Purūravas ısrar edince Urvaşî ona akıl verir ve ona bir Gandharva haline gelmesini söyler. (Su perilerinin yeryüzünde insan olma isteklerinin tersi bir durum).⁵ Bir dizi Brāhmanik uygulamalardan sonra o Gandharvalara kurban sunarak Gandharva haline gelir (Kaya, 2003: 47-50).

Hintlilerin Nala ile Damayantî⁶ adlı masalında da kral Nala ile prenses Damayantî'yi birbirine âşık edenler, altınlarla süslenmiş kuğulardır. Nala ormanda gezinirken birini eline alır, kuğu dile gelir ve kendisini öldürmezse ona büyük iyilik yapacağını söyler. Yapacağı iyilik, gidip Damayantî'ye onu övgü dolu sözlerle anlatıp iyice ona âşık etmektir. Nala kuşu bırakır, o da gidip dediği gibi yapar. Altınlarla süslü kuğular Vidarbha ülkesine gittiklerinde prensesin yaşadığı yerde her biri bir tarafa dağılırlar. Damayantî hangisine yaklaşırsa o bir insan gibi dile gelip Nala'dan övgü dolu sözlerle bahseder. Damayantî Nala'ya iyice ilgi duyar, âşık olur.

Burada yine kuşların iki insan arasında çöpçatan konumunda bir motif oluşturduklarını görmekteyiz. Nala ile Damayantî masalı da her ne kadar Purūravas ile Urvaşî kadar eski olmasa da Hindistan'ın oldukça eski masallarından bir tanesidir. Bu masalda Damayantî'ye talipli olarak ortaya çıkan tanrılar İndra, Agni, Varuna ve Yama, yani eski Vedik dönem tanrılarıdır. Kuğu motifi de eski bir motif olmalıdır. Purūravas ile Urvaşî'de de gördüğümüz bu motif, peri kızı tasavvurunu Hindin, Hint-Avrupa'nın en eski zamanlarından daha önce dile getirdiğini kanıtıyor gibi gözükmektedir.

Kuşu kızlar dünya mitolojilerinde sıkça rastlanan varlıklar olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Örneğin Yunan mitolojisinde Leda bunlardan biridir. Deniz ihtiyarı Nereus'un (Erat, 1978: 235) ise deniz köpüklerini simgeleyen (Andersen'in köpüğe dönüşen Küçük Deniz Kızı) deniz dibindeki sarayında birlikte yaşadığı birbirinden güzel elli kızı (Nereus Kızları) burada anılmalıdır. (Hint öyküsündeki deniz dibindeki

⁵ Purūravas ile Urvaşî öyküsü Hint edebiyatında başka yerlerde de anlatılır. Örneğin; Vishnu Purāna'da (IV, 6), Kathāsaritsāgara'da (III, 17), Rāmāyana'da (VII, 56). Ayrıca büyük şair Kālidāsa Vikramorvaşî adlı eserinde bu konuyu işlemiştir. Sonraki anlatımlarda Vishnu inancının etkileri görülür.

⁶ Mahābhārata III, 53, 79.

güzel kızlar akla gelmeli; öte yandan ihtiyarı Vetāla 7. masalda Hintli kral Çandasimha, 12. Masalda da Mrigankavatī'nin babası simgelemiş gibi görünüyor). Slav mitolojisine değinmiştik. Buna Bulgarların kuğu kız benzeri Samodivaları, Sırp Vilaları eklenebilir. Keltlerde de Eochaid ve Etain masalında, Eochaid'in karısı Etain tanrı Mider tarafından kuğu biçiminde kaçırlır (Hastings, 1994: 125). İskandinav ve Alman mitolojileri içinde de benzer kuğu kız anlatımları bulunmaktadır.

Altay halklarında anlatılan öyküye göre, "bir erkek bir göl kenarına iner ve burada elbiselerini kıyıda bırakmış kadınların çıplak olarak yüzdüklerini görür. Oyun olsun diye kadınlardan birinin elbisesini çalar. Kadınların hepsi kuğu ya da kaz olup uçar gider, ama elbisesi çalınan kadın kıyıda kalır. Erkekle evlenir ve ona bir erkek evlat verir. Daha sonra kuş giysilerine yeniden kavuşur ve kaçmayı başarır" (Roux, 2005: 334-335). Burada gökten gelen kadın-kuşların su içinde olmalarının suyun dölleyici özelliği ile paralellik kurularak kadının doğurganlığına vurgu yapılmaktadır. Mançular'da zayıf şekilde görülen kuş-kadın (kuğu ya da kaz) efsanesi Buriyatlar'da daha net karşımıza çıkar. Avcı yakaladığı kuşla evlenir, çocuk sahibi olur. Ancak kuğu-kadın bir gün elbiselerini giyip gider ve uçarak giderken de "siz yeryüzüne aitsiniz ve yeryüzünde kalacaksınız, ben gökten indim oraya çıkmam gerek" der (Roux, 2005: 336). (Tıpkı Urvaşī'nin Purūravas'a ayrı dünyalardan olduğunu söylemesi gibi). Kadın-kuş ve Kuğu Gölü efsanesinin benzerleri az-çok farklarla Başkırtlar'da veya Altaylı olmayan Samoyedler'de, Çukceler'de, Laponlar'da da görülür. Ruslarda Kuğu Gölü meşhur bir tema olarak halk kültürü içine girmiştir (Roux, 2005: 338). Nitekim Rus besteci P. İ. Çaykovski de "Kuğu Gölü Bale Süiti" adlı eserinde etkilendiği bu temayı işlemiştir. Jean-Paul Roux bu efsanenin son derece yaygın olmasının ve Türk-Moğol halk kültüründe görece geç bir zamanda ortaya çıkmasının bu efsanenin Slavlardan alındığını gösterdiğini belirtiyor (Roux, 2005: 338). Öte yandan Rigveda'nın en eski ilahilerinden olduğu kuşku götürmeyen Urvaşī efsanesi bize konunun malzemesinin daha eski olarak Hintte bulunduğunu kanıtlamaktadır. M. E. Satone'nin bir yazısına dayanarak, kuğu olma fikrinin, bekâr kızların erkek gözünden kaçma ve gizlenme isteğinden doğduğunu, kuğunun, kendisini gelin tülüyle erkekten gizleyen kızı sembolize ettiğini söyleyen B. Ögel de bakire kızların Lotus Gölü'nde bir kuğu şekline girmiş olarak yüzdüklerini, bunun Hint mitolojisinin ilk çağlarından beri görülmeye başlandığını kabul etmektedir (Ögel, 2010: 492-493).

Sonuç olarak, Hindistan'dan Avrupa'ya kadar uzanan bir coğrafyada benzer masal motiflerinin varlığına dayanarak sadece dilsel açıdan değil, kültürel açıdan da

bir Hint-Avrupalılığın var olduğunu görmekteyiz. Deniz altında yaşayan kızlar, onların yeryüzünden erkeklerle aşk yaşamaları, kızların konuşma yeteneklerini yitirmeleri veya bunun bir şekilde engellenmesi, perilerin suda yüzen kuşlara dönüşmesi, su kuşlarının onları çağırması, bir müzik aletiyle sevileni kazanma veya onunla avantaj kazanma gibi pek çok konu ve motif yönünden bu benzerliğe tanık olmuş oluyoruz. Anadolu'da anlatılan masalın ise ne zaman ve nasıl Türk masalları içine karıştığını bilmiyoruz. Üç peri kızının su altındaki yaşamlarıyla ilgili ayrıntı yoktur, sadece top oynadıkları söylenir. En küçük kız yüzeye çıkar, hemen evlendirilir, konuşmaması (Hint-Avrupa'da gördüğümüz kızın susması) mantıklı bir nedene dayandırılır. Oldukça Türkleştirilmiş anlatımın Hint-Avrupa orijinaline nazaran daha fazla karada geçtiğini ve su yaşantısından uzak bir hava çizdiğini görüyoruz. Anadolu'da böyle bir masalın var olması bir ihtimal, tesadüfen bir Hint-Avrupa masalının duyulması ve ondan etkilenilmesiyle açıklanabilir. Burada Anadolu insanına saçma gelen yanlar atılmış ve masal "Türkleştirilmiş" yahut "Anadolulaştırılmış" gibi gözükmektedir. Denizkızı tipinin değişik şekillerde olması ise zamana ve bölgeye bağlı olan bir özelliktir. Baltık Denizi bölgesinde balık gibi kuyruğu olduğu hayal edilmişse de bu Hint'te yoktur.

"Hint-Avrupa" kavramının anlaşılması ve bu kavramın dayandığı gerçeğin netleşmesinde Arkeoloji, Dilbilim, Tarih ve Coğrafyanın yanı sıra Hindoloji ile birlikte Etnoloji ve Halk Biliminin de yardımına gereksinim vardır.

KAYNAKÇA

Andersen, H. C. (2013). *Andersen Masalları*. (çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Binbir Gece Masalları, Cilt 1/2 (2001). (çev. A. Şerif Onaran). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Can, H. Derya (2003). Hintlilerin İlk Aşk Öyküsü, Purūravas ve Urvaṣī, A.Ü., *D.T.C.F. Dergisi*, Cilt 42, Sayı 1-2.

Dietrich, Ayşe Pamir (2003). *Rus Edebiyatı (XI-XVII. Yüzyıl)*, İstanbul: Multilingual.

Erhat, Azra (1978). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

The Hymns of the Rigveda (1999). (çev. T.H Ralph Griffith) Delhi: Motilal Banarsidass.

Hastings, James (1994). *Encyclopedia of Religion and Ethics*, (Cilt 12) "Swan-Maidens" Edinburgh: T. And T. Clark.

Hortlağın 25 Öyküsü (2000). (çev. Korhan Kaya), Ankara: İmge Kitabevi.

Kaya, Korhan (2003). *Okyanusun Kıyısında (Hint Edebiyatı Seçkisi)*. Ankara: İmge Kitabevi.

Monier-Williams, Sir Monier (1990). *A Sanskrit-English Dictionary*. Delhi: Motilal Banarsidass.

Naki Tezel (1985). *Türk Masalları (Cilt 1)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Ögel, Bahaeddin (2010). *Türk Mitolojisi (Cilt 1)*. Ankara: TTK Basımevi.

The Ocean of Story (Cilt VI) (2001). (Trans. N. M. Penzer) Delhi: B. R. Publishing Corporation.

Rigveda (2018). (çev. Korhan Kaya). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Roux, Jean-Paul (2005). *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*. (çev. L. Arslan Kazancıgil). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Ruben, Walter (1942). *Hint-Türk Masal Münasebetleri, A.Ü., D.T.C.F. Dergisi, Sayı 1*, Ankara: TTK Matbaası.

Warner, Elizabeth (2010). *Rus Mitleri*. (çev. Mert Kireççi) Ankara: Phoenix Yayınevi.

Winternitz, M. A. (1927). *History of Indian Literature (Cilt 1)*. Kolkatta: Kalküta Üniversitesi.



MAHMUD DEVLETÂBÂDÎ'NİN SÜLÛK ROMANININ TERCÜMESİ VE FİLİBELİ
AHMED HİLMÎ'NİN A'MÂK-I HAYÂL ROMANIYLA KARŞILAŞTIRILMASI¹
Vesile BAŞAR²

Öz

Aynı kültürün farklı zamanlarında yaşamış iki yazarın benzer bir konuyu nasıl işlediği makalemizin asıl sorusudur. Ve buna aradığımız cevaplar da amacını oluşturmaktadır. Yüzyıllardır süren gelen Klasik Edebiyatın ana konularından tasavvuf, modern insan için kendini gerçekleştirme olarak evrilmiştir. Çalışmamızla ilgili bir diğer amacımız da Sülûk romanının Türkçeye çevirisi yapılarak eser üzerinden çağdaş İran yazarlarından Mahmud Devletâbâdî'yi, komşu ülkenin okuyucusuna tanıtmaktır. Bununla birlikte Türk Edebiyatının incilerinden Ahmed Hilmi'nin asırlık romanıyla Devletâbâdî'nin yakın zamanda kaleme aldığı eserini, Klasik edebiyatın deyimiyle Seyr-i Sülûk ve modern insanın kendini arayış tabiri üzerinden bir karşılaştırma çalışması yapmak hedeflenmiştir. Bu açıdan yol ve yolculuğu etkileyen faktörler iki içsel yolculuk romanı üzerinden incelenmiştir. Ahmed Hilmi'nin, hayallerin derinliklerinde, Devletâbâdî'nin ise bilincin ötesinde gerçekleştirdiği tekâmül, incelenmeye ve araştırılmaya muhtaç ve kıymetli bir meseledir.

Anahtar Kelimeler

Tasavvuf
Karşılaştırma
Devletâbâdî
Ahmed Hilmi
İçsel yolculuk

Makale Hakkında

Gönderim Tarihi:
03.05.2023
Kabul Tarihi:
14.06.2023
E-Yayın Tarihi: 30.06.2023

TRANSLATION OF MAHMUD DEVLETÂBÂDÎ'S SÜLÛK NOVEL AND
COMPARISON WITH THE NOVEL AMÂK-I HAYÂL BY AHMED HİLMÎ

The main question of our essay is how two authors who lived in different times of the same culture treat a similar subject. And the answers we seek to this, constitute its purpose. One of the main themes of classical literature, Sufism that has been going on for centuries, for modern person has evolved as self-realization. Another our aim of the thesis is to introduce the Iranian contemporary writer Mahmud Devletâbâdî to the readers of contiguous country by translating the novel Sülûk into Turkish. In addition to this, it targeted to make a comparative study between one of the pearls of Turkish Literature, the century-old novel of Ahmed Hilmi and grind out of Devletâbâdî which he wrote at the soon time, in the words of classical literature Seyr-i Sülûk and a modern People find oneself. From this point of view, the factors affecting the way and the pilgrim were examined through two novels of inner journey. The evolution realized by Ahmed Hilmi in the dept of dreams and by Devletâbâdî beyond consciousness is a valuable issue that needs to be examined and researched.

Keywords

Sufism
Comparison
Devletâbâdî
Ahmed Hilmi
Inner Journey

Article Info

Received: 03.05.2023
Accepted: 14.06.2023
OnlinePublished:30.06.2023

¹ Bu çalışma, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doğu Dilleri ve Edebiyatları bölümünden, aynı adı taşıyan yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

² Yüksek Lisans, Kırıkkale Üniversitesi, Fars Dili ve Edebiyatı. vesilebasar47@gmail.com. Orcid: 0000-0003-0131-8179.

GİRİŞ

“Fars kültüründeki neredeyse bütün büyük insanlar ister filozof ister âlim ister edebiyatçı ister devlet adamı olsunlar, tasavvufa yönelmişlerdir. Zira insani arzularla aşkın sınırsız, lakin aklın sınırlı olduğunu biliyorlardı. Bundan ötürü, akli aşkın hizmetine ve aşkı da insanlığın hizmetine sundular” (Sayar, 2008: 109). Şimdilerde Modern Dönemle birlikte adını alan Modern Edebiyatta da farklı şekilde de olsa bu konuya değinilir. Bunun örneklerinden biri de Mahmud Devletâbâdî'nin Sülûk romanıdır. Sülûk romanı, uzun ve yorucu bir çalışmanın sonucudur. Kitabın ismi dahi defalarca değiştirilip sonunda yazar tarafından elimizde tuttuğumuz haliyle karşımıza çıkar.³

“Türkiye’de İran edebiyatı hakkında genel bilgiler daha çok edebiyat tarihine giriş mahiyetinde verilerek İran Edebiyatının Türk edebiyatına tesirinden söz edilmektedir. Bu kanaatlere, ayrıntılı araştırmalar yapılmadan varılmış olup çağdaş değerlendirme usulleri dikkate alınmadan bu düşünce tarzı aynı tarzda sürdürülmektedir” (Karaismailoğlu, 2002: 143). Gerçekten de Türkiye’deki araştırmalarda çağdaş İran Edebiyatı ile ilgili şiir antolojileri ve yazarların tanıtımı dışında çalışmalara pek rastlanmamaktadır. Çoğunlukla Klasik İran Edebiyatının tekrar çevirileri ve tanıtımıyla ilgilidir. Bu alandaki eksikliğe dikkat çekmek makalenin başlıca amaçlarından biridir.

İki roman arasındaki yaklaşık yüzyıllık bir zaman farkı hasebiyle teknik açıdan karşılaştırma yapmak lüzumsuz ve adil olamayacağından romanları daha çok özü itibariyle inceledik. Yalnızca genel anlamda, romanın yüzyıllık evrimi başlığı altında bir kıyaslama iddiasına girilmeden genel bir bakış yapılmıştır. Karşılaştırmalı edebiyat biliminin yöntemlerinden biri olan -metne bağlı inceleme- yöntemi kullanılmıştır (Aytaç, 1997: 88). Tasavvuf geleneğinden de yararlanarak hakikati arayan iki yolcumuzun temel olarak yol haritalarını, özün peşinde sarf ettikleri çabayı, yol arkadaşlarını ve bu uzun yolculuğun oluşturduğu bunalımı ele aldık. Her çağın insanının hakikat arayışına, yardımcı olabilecek alternatif bir çalışma ortaya koymak bu çalışmamızdaki nihai hedefimizdir.

Müessirin Esere Tesiri: Ahmed Hilmi ve Devletâbâdi Üzerine

İki farklı çağda yaşamalarına karşın aynı kültürün taşıyıcıları olan iki yazarımızın yaşam standartları benzer değildir. Ahmed Hilmi dönemince daha rahat bir yaşamın içine doğar ve kendisine tanınan bütün imkânların kıymetini bilerek eğitim hayatını bununla zenginleştirir.

³ Tercümesi yapılan Sülûk romanında, yazar tarafından ifade edilmiştir.

Bir Alman dergisine verdiği röportajında vatanından uzak yaşamak zorunda kalan her aydın gibi kendi dilinde konuşamamaktan yakınmaktadır; “Yazılarımın çoğu henüz Farsça yayımlanmadı. Okurlarım onları asla bilmeyecek. Bir zamanlar, başka bir popüler yazar İran’dan ayrıldığında insanlar çok hayal kırıklığına uğradı. Hemşerilerimi hayal kırıklığına uğratabileceğim düşüncesi benim için korkunç bir düşünce. Yazdığım her şey manzarayla, memleketimin insanlarıyla bağlantılı.”⁴ Bu, o sıralar henüz kaleme almadığı Sülûk romanından önceki eserler için geçerlidir. Mahmud Devletâbâdi tüm karakterlerini Sülûk romanında dinlendirir. Düşüncelerine zaman tanır. Yaşadığı hayat gibi gençliğinde verdiği onca yaşam mücadelesinden sonra karşımıza ilk kez yaşam ve ölüm üzerine düşünen bir entelektüel çıkarır.

Kâys, bilindiği gibi Leylâ ile Mecnun Hikâyesinin başkarakterinin adıdır. Fakat kelimesi; düşmek, sukut manalarına gelir. Bu da Sülûk Romanının başkarakterinin adım adım düşüşüne ve yok oluşuna verilmiş uygun bir isimdir. Yine modern romanın anti kahramanıdır. Mecnun gibi aşkı için kendini ateşlere atmaz, cesurca davranamaz, Kâys, kendini zamanın akışına bırakmıştır, herhangi bir dramatik hareketlilik gözlenmez. Yalnızca zihninde dönen düşünceler, Dostoyevski’nin yer altından notlar kitabındaki silik baş figür gibi onu bu romanın başkahramanı yapmıştır. Râci ise Aynalı Dede’nin tarif ettiği gibidir.

-Ahmed Râci mi? dedi. İnsanlığın ismine el koymuşsun nurum. İnsanoğlu fazlaca aciz, zayıf ve muhtaç olduğu için hayatını rica ile devam ettirir. Râci demek, insan demektir (a.g.e., s. 13).

Hayalin Derinliklerinde Seyr-i Sülûk

Her iki romanımızda da içsel bir yolculuk söz konusudur. Râci hayallerde gezinirken Kâys beyninin içinde zikzaklar çizer, hayal de zihnimizde canlandığına göre benzer bir yol haritası çizdikleri aşikârdır. “Hayal terimi, hem büyük âlemde (macrocosm) hem de küçük âlemde (microcosm) önemli bir rol olan ontolojik bir epistemolojik gerçekliğe işaret eder. Belki de hayalin en göze çarpan özelliği, onun belirsiz nitelikte oluşudur. İbn Arabî’nin de dediği gibi “O, ne var olan, ne de olmayan, ne bilinen ne bilinmeyen, ne tasdik edilen ne inkâr edilen bir şeydir”. Hayali bir gerçekliğin yaygın örneği, bir kimsenin aynada gördüğü görüntüdür: Şüphesiz o kimse biliyor ki, bir bakıma kendi suretini algulamaktadır, fakat yine kesinlikle biliyor ki, bir bakıma kendi suretini algulamaktadır” Yine biraz ileride şunu ilave eder: İnsanların büyük çoğunluğu hayalin gerçekliğini çok dolaysız bir biçimde rüyalarda tecrübe eder (Chittick, 2018: 328). Gerçekte hayalin rehberi de rüyadır. İnsan,

⁴ 25 Ekim 2009’da “Die Welt” dergisinde yayınlandı.

aklın sınırını hayalle zorlayabilir ama rüya ile dışarıdan gelecek bir yardıma kolayca ulaşabilir. Neticede insanın hayal yetisi zihninin düşünce yetisi ile doğru orantılıdır. Rüya, zihnin hediyesidir. Ve bu konuda Ahmed Hilmi çok cömert davranmıştır. Râci, hiç bilmediği bir hayatı rüyalarıyla tanıdı. Platon'u, Eflatun'u, Pisagor'u çok okudu ama onu yalnızca rüyalarında görebilirdi. İbn-i Arabî'nin en büyük Batılı hayranlarından Chittick bu konuyla ilgili üstadın şu sözleri ile "Allah bu hayatta bütün insanlar hayal âlemine tanık olabilsin ve duyuşsal dünyaya benzer başka bir dünyanın bulunduğunu bilebilsinler diye rüyayı vermiştir" (2018: 328) aktarılmak isteneni destekler niteliktedir.

Ahmed Hilmi Doğulu, emektar bir adamın portresini çizerken Devletâbâdi yine arada kalan, Batı sendromlarını yaşayan Doğulu adamın ahvaliyle ilgilenir. Rızai'nin de dediği gibi; "Sülûk'un Kâys'ı, yalnız bir kişinin ve doğulu insanın kırılğan özelliğini taşır" (2018: 89). Bu anlamda Kâys'ın arayışı Batınîki ile benzeşir. Manevi anlamda ihtiyacı olanı, yüzleşene kadar aramaz, hatta ancak onu bulduğunda, ona ihtiyaç duyduğunu anlar. Bankın üzerindeki saman renkli defteri bulduğunda kendisi için küçücük bir amaç edinir. Bu ona bir yaşam enerjisi verir. Aramak, sorgulamak ona iyi gelir. İhtiyaç duyduğu şey onu kendiliğinden bulmuştur. Râci, yolculuğuna hazırlıklıdır. Bu yüzden tesadüfen duyduğu konuşmalardan hemen heyecana kapılır. Kendisi bilgili, eğitilmiş ve çalışkandır. Kâys gibi elinde bavuluyla dolaşmasa da bu manevi yolculuğa her şeyiyle tas tamam hazırdır.

*"Sür çıkar ağyarı dilden ta tecelli ede Hakk
Padişah konmaz saraya hane mamur olmadan"* (Tatcı, 2019).

Şemseddin Sivâsî'nin (ö.1597) de dediği gibi bu yolculuk için kalbin bütün kötülüklerden ve nefsi arzularından arınması şarttır. Bunun için de bu seferleri sırasıyla aşması gerekir. Râci, Klasik Tasavvuf Edebiyatının her kahramanı gibi yolculuğunu olması gerektiği gibi tamamlar. Bunun için bütün gücüyle mücadele eder. Zaten yolculuğunu tamamlayamamış bir başkahraman olamaz, olsa da Klasik edebiyatta kendine bir yer bulma şansı neredeyse yoktur. "Seyr-i Sülûk içerisindeki kahramanın diğer kahramanlardan ayrılan yönü, onun ilâhî bir güç tarafından belli bir merkeze doğru itildiği intibamı uyandırmasıdır" (Sağlam, 2021: 395). Bu durum Râci için de hissedilir. Ancak Kâys için aynı şey söylenemez. İncelenen iki roman arasında görülen en büyük fark da budur. Râci için gerçekleşen olağanüstü ve mucizevi olaylar, Sülûk romanında gözlenmez. Sülûk, realist bir roman olduğundan Kâys'ın bu tür olaylarla karşılaşma olasılığı yoktur. Ama bu tür bir mucizeye ihtiyacının olduğu okuyucuya birçok kez

hissettirilir. “Adam gerçekten bir çocuğun elini tutmuş gibi yürüdü, artık yarına erişmeye, huysuz ve yaşlı sessizliğine dönene kadar başka bir mucize beklemeye mecali vardı, gençlik çılgılığı gibi gözlerindeki kederin tekrar onu yakaladığını anladı” (a.g.e., s. 15).

Kâys’ın yolculuğu, kendi kuyruğunu kıstıran akrep gibi dönüp dolaşıp aynı yere varır. “Durmuş bekliyorum, şapkası, yağmurluğu ve bastonlu adamın adımlarıyla birlikte büyülenmiş gibi adım atıyorum, yanlış dendiğini duyuyorum... Yanlış geldin... Mahalle... Sokak... Ve ev, hepsine yine yanlış geldin!” (a.g.e., s. 140). Bir anlamda her ikisi de kendi döneminin insanını resmeder. 20.yy Osmanlı’nın yıkılış döneminde kendi iç dünyasına çekilen ve Nefsânî tekâmül için çalışan, bu yolda da çekilen bütün ıstıraba sabır gösteren alçakgönüllü, kanaatkâr bireyin karşısına 21.y.y’ın bencil ama yine içine kapanık, ruhsuz, modern insanını görürüz. Yolunda emin adımlarla yürüyen ve dönüşü de hiç düşünmeyen Râci, yolunu ve yoldaşını Kâys’tan daha çok benimseyip sahiplenir. Bu yüzden Râci, yolculuğu tamamlar ama Kâys’ın yolculuğu muallakta kalmıştır. Öte yandan Kâys’ın romanın başında Butler’ın tarif ettiğine göre “Mantıklı bir düşünce sistemi olmaksızın ve bütünüyle bireye has bir olguyu oldukça öznel bir açıdan kavrama anı, bir anlamda da hakikate ulaşmak demektir.” (Butler, 2018: 78) yaşadığı, yani ilk kez gölgedeki kişiyi hissettiği an onun hakikate ulaştığı andır. Buna benzer bir diğer gelişme Nilüfer’i ilk kez gördüğü zaman gerçekleşir; o esnada içinden geçenler ve dilinden dökülenlerle hakikatin eşliğinden tek seferde geçer;

“Allah tarafından aniden ona, bir mucizeye rastladım. Eminim, canımın benden çıktığına yüz defa yemin edebilirim -bu sözler yersiz ve gereksiz değil- evet... Diri can benden çıktı, hakikatin ve onurun yok olmasına her şekilde hayâsızlığa bel bağlamış zamanlardan bir zamandı, kanlı gözyaşları, pislik ve necasetle dolu bu zamana hakikatin ve güzelliğin karşı koyacak hiç gücü yoktu, bizim gücümüz de ondan aldığımız küçücük bir parçaydı. O halde uzun bir kışa hediye ettiği bizim için kendisiyle birlikte getirdiği 17 bahardan kalan erzakıyla, utançtan kızaran yanaklarıyla nazenin ve taze baharın kokusundan bizi mest eden o hoş geldi; defalarca bütün içtenliğimle söyledim. (Ne hoştur ne hoş. İşte ömrümce aradığım ve bulamadığım) (a.g.e. s. 42).

Klasik Tasavvuf geleneğinin anlatılarının aksine Kâys’ın hikâyesi hakikati bulduktan sonraki aşamayı anlatıyor. En başından beri Kâys’tan dinlediğimiz bir yolculuk hikâyesi değil, bir sonun, varışın, bitişin hikâyesidir. Yazar, yol bittiğinde kahramana ne olur? Sorusunun cevabını vermeye çalışmıştır. Klasik anlatıların bir kısmında kahraman yolun sonuna kadar çok canlı tasvirlerle savaşını verir. Fakat yol

bittiğinde karanlık bir caddede kaybolup gider. İşte roman boyunca anlatılan bu karanlık cadde ve kahramanın yol boyunca düşünmeye vakit bulamadığı zamanların sonrasını anlatır. Şimdi artık zihnini dinlendiren yaşlı bir adamın, kanı deli akan zamanlarının hatıralarını yaşamaktadır.

Diğer tarafta akan hikâye yani Senemar'ın ailesi, kahramandan kopuk bir şekilde kendi akışında devam eder. Tıpkı sıradan halkın, kahramanı birkaç gün pohpohladıktan sonra hayatlarına geri dönmesi gibi Kâys, masalların ardındaki gerçeği yaşamaya başlar. Hızlıca unutulup gider. Kimse, görünmeyen bir kahramanı kalbinde uzun süre tutamaz. Nilüfer dışında kimsenin hayatında yeri kalmamıştır. Fakat Kâys, bunun intikamını yalnızca o vefakâr kadından alacaktır. Nilüfer'in aşkı, çok genç bir yaşta olması sebebiyle çocukça bir aşktır. Bu sebeple de Kâys'tan bir karşılık beklemez. Kâys, Nilüfer için küçük çocukların büyük kahramanı gibidir. Onun kısa selamı bile büyük bir lütuftur. Sürekli meşgul olmasıyla da Kâys, bir kahramanlık portresi çizer. Sıradan insanlar gibi sıradan olaylarla ilgili çok düşünmez. Örneğin her anını gözlemlediğimiz romanın hiçbir yerinde yemek yediği görülmez ve açlık hissinden de bahsetmez.

Devletâbâdi şimdiki insanı, yani içi kibir dolu narsist ve gururlu kişiyi bu yola bu haliyle çıkarmayı denemek amacındaydı. Sıralamayı dikkate almaksızın mertebeleri aşmayı dener. Bu anlamda sûfilerin üzerinden atmak için çektiği çileleri şimdiki insan kolayca aşar. Bu onun umursamazlığından kaynaklanır. Örneğin Kâys, mal sevgisinden yoksundur. Râci gibi sağlam bir kariyere de sahip olduğu roman boyunca söz konusu edilmez. Aslında bu haliyle Kâys yolculuğa gerçek anlamda niyetlenseydi, Aynalı Dede gibi bir rehberle yolculuğu tamamlayabilirdi. Hem de Râci'den daha istidatlı olarak, en nihayetinde Kâys'ı dış dünyaya bağlayan şeyler oldukça sınırlıdır. Fakat Kâys'ı yolundan alıkoyan asıl unsur iç dünyasıyla ilgili olan kibir ve gururdur. "*Sûfi psikolojisinde kibir, Hakikat Yolu'nda en büyük engeldir. Kibir ve gurur; husumet, önyargı ve uyumsuzluğu besler. Sûfi biyografileri, kibir ve gururla mücadelenin eşsiz örnekleriyle doludur*" (Sayar, 2008: 34). Elbette Kâys'ı burada bir sûfi olarak ele almıyoruz ama kendisi de bir hakikat yolcusudur. Ve onu yolundan alı koyan sebep aynıdır. Kâys'ın da engeli yine kendisi yani gölgesiydi. Fakat bunu ne o fark etti ne de başkası tarafından ona gösterildi. Kâys her ne kadar romanın başkahramanı olarak gösterilse de aslında olayların akışında çok büyük bir rolü yoktur. Bu da modern romanın göstergelerinden biridir. Klasik edebiyatta yazar, başkahraman için olayları yönlendiren, diğer yan karakterlerin onun etrafında yalnızca bir figüran olarak boy gösterdiği bir portre çizer. Diğer karakterlerin

hayatlarının pek bir anlamı yoktur. Çoğu zaman bir isimleri dahi yoktur. Yalnızca Başkahramanla olan münasebetleri kadar sahnede vardılar. Başkahramanın komşusu, annesi gibi isimler aldığı da olur. Örneğin Râci'nin en yakın arkadaşı Sami, Râci'ye yazdığı bir mektupla romana dâhil olur ve onun özel hayatıyla ilgili bir bilgi verilmez, Yalnızca kızı Nefise'nin tımarhanedeki durumundan bahseder bunun sebebi de ileride Râci'nin düşeceği benzer duruma okuyucuyu hazırlamaktır. Râci'nin yolda karşısına çıkan çoğu insanın ismi yoktur. Bunlar ya zavallı bir kadındır ya bir adamcağız ya da bir delikanlıdır. Çünkü burada söz konusu edilen Râci ve onun hikâyesidir. Sülûk romanında ise Kâys, Klasik Edebiyattaki başkarakterin aksine hikâyenin akışında bir figüran kadar rol alır. Birkaç kez kötü kardeş Fezze'nin diline dolanır. Birkaç kez de sadık âşık Mehtâp'ın gözyaşlarının arasında mırıldanırken adı duyulur. Diğer yan karakterler daha detaylı verilir. Çoğu zaman yazar, flashback (geriye dönüş) tekniği kullanılarak bu yan karakterlerin iç dünyasını ve psikolojisini de okuyucuya aktarma ihtiyacı hisseder. Bu açıdan onları yan karakter olarak değerlendirmemiz de yanlış sayılabilir. Asıl olay Kâys'ın zihninde geçer ve bu yalnızca ona fayda sağlar veyahut zarar verir. Çoğu zaman kendisini zehirleyen yine zihninden geçenlerdir.

Leylâ'dan Mevlâ'ya Aşkın Evrimi

Hakikat yolcusunun Mevlâ'ya ulaşması için bir Leylâ'ya ihtiyacı vardır. Leylâ için çöllere düşen Mecnun, sonunda onu görmese de çöle düşmesine ve hakikati bulmasına sebep mecazi aşkı Leylâ'dır. Dolayısıyla hakiki aşk yolcusu için bu da yolun gereklerinden biri, fakat yalnızca bir vesiledir. Yolun ilerisinde Fuzulî'nin Mecnun'u gibi Hak yolunda onu da gözden çıkarmalıdır. Sülûk romanında Kâys sayısız isimler verdiği mecazi aşkına methiyeler düzer, güzelliğini en süslü ifadelerle açıklamaya çalışır. *"Mehâ, Nilüfer adını almıştı ve onu, doğduğu yeri, ailesini, beceri ve kabiliyetlerini onda an be an çiçek açan bir insanın simasını, onun yalnız ve meşgul zihnini, nasıl unuttu? Onun tüm hallerinin yansımaları mı görüyordu? Hayır, asla, bir an bile yanında oluşunu, gelip gidişini, büyüdükları o sokak ve caddeleri onu Kâys'a götüren yollardaki yürüyüşleri kolay kolay unutamıyordu. Her halükârda Kâys'ın düşüncelerinin çeşitli ve tehlikeli varsayımları; her zaman onun nezdinde güvenilir ve saygıdeğer bir anlamı vardı; gelişi... Ah! Güzeldi, hem de nasıl, peki ya Kâys onu nasıl gördü! Ama gördü işte. Gözleri, dudakları ve sesi. Kapıdan içeriye ayağını attığında farkında olmadan kendine şöyle söylemişti. (Geldi! Bu o; işte yıllar yılı yolunu gözlediğim! Mümkün mü, bu nasıl mümkün olur, rüya olmasın?!) (a.g.e., s. 6). Fakat bırak mecazi aşkı aşıp hakka gitmeyi, içindeki kibir ve gurur onu gerçekten seven, gözyaşı döken mecazi aşkına bile galip gelir. Gerçekte Kâys'ın içinde taşıdığı hiçbir değer kaygısı yoktur. Onu yolundan eden bir diğer sebep de budur.*

Küçük bir yanlış anlama sonucunda yıllarca hiçbir karşılık beklemeden kendisine büyük bir aşk besleyen Nilüfer'i yok etmek, aklına ilk gelen şey olur. Leylâ'dan Mevlâ'ya varan Fuzulî'nin Kâys'ının aksine Devletâbâdî'nin Kâys'ı Leylâ'yı aşamadığı gibi onu yok etmeye çalışır. Hâlbuki kendisinin, yalnızca içinde ve zihninde büyüttüğü bu sevgiye yapıldığını varsaydığı ihaneti kabul edemez. İçinde kibri ve nefreti büyüttüğü kadar sevgiyi büyütememiş olacak ki artık süresiz tek düşündüğü bu olur. Kalbi –kendinden dahi habersiz- öyle nefretle dolmuştur ki aşktan, sevgiden eser kalmamıştır. Yolculuğunu rüyalarında tekâmüle ulaştıran Râci ise Aşk Banu'sunun güzelliğine takılıp kalır. *“Etrafa yayılan sarhoş edici güzellikteki kokular Aşk Aynasının salona girdiğini haber veriyordu. Kısa bir süre sonra perde kaldırıldı. Yüksek bir taht üzerinde oturan Banu'nun yüzü peçeliydi. Etrafını yüzlerce melek yüzlü cariye çevrelemişti; elleri göğüslerinde, büyük bir saygıyla ayakta duruyorlardı”* (a.g.e., s. 113). Onun uğruna rüya vasıtasıyla türlü maceralara girişip fedakârlıklar yapar. İlk kez gördüğü güzeller güzeli Banu için canını vermeye hazırdır. Fakat o da yolculuğunu tamamlamak için yalnızca bir aracı vasfındadır. Kâys'ın Mehtâp'ı içinse Nilüfer isminin seçilmesi tesadüfi değildir. *“Nilüfer, durgun sulara yetişir. Sarı, beyaz, mavi ve kırmızı renkli türleri bulunan bu nadide çiçek farklı coğrafyalarda farklı renkleriyle ön plana çıkmıştır. Tarih boyunca duruluğu, güzelliği yanında tababette de istifade edilen bir bitki olmuştur. Şöyle ki sarı nilüfer çiçeğinin afrodizyak, beyaz nilüfer çiçeğinin ise sakinleştirici ve uyuşturucu etkisi bulunur”* (Baytop, 1997: 374). Roman boyunca Nilüfer, bilimsel anlamda anlaşılan isminin tüm görevlerini yerine getirir. Ailesinde acıma duygusu en yüksek, bütün kardeşlerini içtenlikle seven, kucaklayan, sakinleştiren ve onlar için her daim üzülen, ağlayan sevgili Nilüfer'dir. Bu iyi huyundan dahi devamlı ablaları tarafından kıskanılmaktadır. En küçükleri olması sebebiyle ablaları ve abisi gibi uzun ve mutsuz bir geçmişi yoktur ya da daha olmamıştır. Serferâz Ailesi'nin kaderinde mutluluk yoktur. Tolstoy'un Oblanskiler için *“Mutsuz aileler birbirine benzer, mutsuz ailelerin ise bir hikâyesi vardır”* (Tolstoy, 2017: 8). tezini Devletâbâdî, Serfaraz ailesi içinde geçerli kılmıştır. Fakat soy isimleri gibi dert ettikleri tek şey itibarları olduğundan mutsuzluklarını görmezden gelebilmişlerdir. Aileyi yıkan tartışmalarda, Erdida'nın kardeşi Fehime'yi saatlerce daracak bir banyoda kilitli bıraktığı sırada, annelerinin tek endişesi komşularının seslerini duymamasıydı. Hatta Nacomıyan makalesinde; *“evin reisi Senemar'ın oğlu Erdida'nın kendisine iade edeceği sert tokattan önce merdivenlerden ağır ağır inerken romanın en kadim ve saygıdeğer karakterinin itibarının basamak basamak alaşağı olduğunu göstermek için yazarın bu kısmı çok detaylı işlediğinden bahsediyor”* (1399: 24). Nilüfer bu ailede yaşlı babasına duyduğu derin sevgiyle bir istisnadır. Fakat her ne olursa olsun ailesinin kaderini yaşamak durumunda olduğundan mutlu olamaz.

Klasik Edebiyat açısından bakacak olursak Sülûk romanında asıl aşık Kâys değil, Nilüfer olmalıdır. Çünkü bir Klasik Edebiyat kahramanı gibi fedakâr ve cefakardır. Asla şikâyet etmez ve üzüntüsünden dem vurmaz. Aylarca arayıp sormadığı sevgilisi Kâys'a tek bir sitemde bulunup ondan ayrılmayı düşünmez. Yıllarca onu göremez, telefondaki sesinden gelecek olan yalnızca bir "peki" tamam kelimesine razıdır. Figüranları bu kadar bezeyip donatan bir yazar için Nilüfer de pekâlâ romandaki aşık sıfatıyla başkahraman sayılabilir.

Yolcunun Rehberi- Mürşid-i Kâmil

Râcî'nin mürşidi, Klasik Tasavvuf Edebiyatında karşılaşılan *insan-ı kâmil*, Arapça *olgun insan demektir. Gerçek insan-ı kâmil, vücûb ile imkân arasında berzâhtır; hadis sıfatlarla, kıdem sıfatlarını ve hükümlerin arasını toplayan aynadır. O Hakk ile halk arasında vasitadır* (Cebecioğlu, 202: 135). Aynalı Dede'nin üzerindeki aynalar da onun müritlerinin aynalarını yani suretlerini simgeler, öyle çok kişiyi irşat etmiştir ki Mevlâna'nın Mesnevi'sinde dediği gibi sureti, o aynaların içinde yok olmuştur (Can, 1997: 248). O kendi yolunu çoktan bulmuş, irşada yönelmiştir. Ve artık ölümüne kadar sürecek bir rehberlik vesayeti almıştır. Fakat Kâys'ın mürşidi yani yine kendisi olan Gölgedeki kişi, modern insanın kendini arayış yolculuğunda kendisine ışık tutan yol göstericisidir. Mürşid-i kâmil gibi ipuçlarını açıkça vermez ve işini kolaylaştırmaya çalışmaz. Burada mürit, yorucu ve genel olarak da sonuç vermeyen bir çabanın içerisinde. Hedef de insanın kendini bulma olduğundan ışık da yol da başkasından gelemez. Çoğu zaman bu, yani insanın kendinden başka rehberi olmaması ona doğru sonuçlar da veremez Kâys da bunun farkındadır ki kendini ateş çemberindeki akrebe benzetir:

"Akrebın kuyruğunun kıvrak olması dışında, akrebın ateş çemberine yakalandığında zehriyle ölene kadar kendini soktuğunu duymuştu. Kâys şimdi akrep mi olmuştu, pisliğin ve bulantının çemberindeki bir akrep miydi? Nerede ve kime kin tutuyor? Yüzünü dünyadan çevirmiş ve artık hiçbir insanın göz bebeklerinde hakikat nişanından bir iz göremiyordu, artık olmayacağını da düşünüyordu, çünkü artık bir hakikat yoktu. O vardı ve bütün âlemde, Kâys zaman ve zamanın vefasızlığından, yayılan kasvetten, çok sevdiği dünyanın üzerine serpilen zehirden ve bu hale gelmesine sebep olan insanlardan usanmıştı" (a.g.e., s. 124). "Aynalı Baba'nın cübbesinin üzerinde ve takkesinde ayna ile teneke parçaları vardır. Ayna, tasavvufi bir sembol olarak Allah'ın tüm isim ve sıfatlarının tecelli ettiği insân-ı kâmilî temsil eder" (Noyan, 2019: 185). Mesnevi'de geçen şu ifadeler de benzer yaklaşımdadır:

“Onun (Mürşid-i kâmil) maddi şekli, sureti yok olmuştur. O âdeti bir ayna hâlini almıştır! O aynada başkalarının yüzlerinden, başkalarının hayallerinden başka bir şey yoktur! Varlığını yok etmiş, benliğinden kurtulmuş kişi ne budur ne de odur! Belki senin mahiyetini, senin ne olduğunu sana gösteren bir aynadır!” (Can, 1997: 244).

Kâys'ın Aynalı Dede'si Gölgedeki kişi ise ona kargacık burgacık yazılarla okunması güç, küçük, sararmış bir not defteri bırakarak hikâyenin başında görünüp kaybolur. Kâys'ın yolu da yolculuğu da o not defteri kadar karmaşıktır. Çünkü onun kılavuzu kendisidir fakat aradığı cevapları kendinde bulamaz. Gölgedeki kişinin bu ismi alması gölge kavramı ile ilintilidir. İnsanın gölgesi yalnızca onu yansıtır. İnsanın iradesiyle hareket eder. Yalnızca bir yansımadır, aldatıcıdır ve insandan önce doğanın iradesine bağlıdır, her zaman da görünmez. Zaten roman boyunca aynı zamanda Kays'ın ruh halini yansıtan havadaki gri bulutlar da buna izin vermez. Fakat Aynalı Dede sonuna kadar Raci'nin elinden tutar. Her rüyasında vardır. Çünkü iradesini bir başkasına bağlamıştır, kılavuzuna; *“Müridin iradesini mürşidin iradesine bağlamasından maksat kendi iradesini yok etmek değil, tam tersine alt benliğin arzu ve isteklerine engel olma kabiliyeti kazanmaktır. Böylece müridin iradesi özgürleşir ve manevi gelişime uygun davranma kuvveti oluşur.”* (Işıtan, 2020: 109). İbrahim Işıtan'ın da belirttiği gibi modern insan, özgürlüğüne hâle gelecek korkusundan mürid- mürşid ilişkisine sıcak bakmaz, hatta bunu reddeder. Hâlbuki özel hayatının aleyhine gelişen teknolojiyle birlikte kendini iyice kısıtlanmış bulur. Ve bu tarzda yaşadığı sürece hiçbir zaman özgür kalamayacaktır. Modern insan bedeniyle yaşadığından ruhunun durumundan bihaberdir. Açlığı ve uykusuzluğu hemen hisseder ama ruhunun inleyişlerini duyamaz. *“İnsan ruhla yaşar, bedenle yaşamaz. Eğer insan bunu bilir ve kendi hayatını bedenine göre değil de ruhuna göre düzenlerse, o zaman istersen ruhu zincirlere bağla, demir kafeslerde hapsed o yine serbest ve hürdür”* (Tolstoy: 2019: 152).

Bitmeyen Arayış: Aşk

Bahsi geçen iki hakikat yolcusu elbette aşk ile de sınanmışlardır. İkisi için de aşk, ruhlarını ısıtan, içlerini ferahlatan bir ışık huzmesidir. Fakat yüzyıllar boyunca hiçbir aşk hikâyesi sınanmadan sona ermemiştir. En büyük, en bilinen masallar, efsaneler, âşıkların en çok acı çektiği, en çok zulüm gördüğü hikâyelerdir. Konu aşksa, başkişi gerçek bir âşik olmalı ve aşk yolunda çekilecek bütün acılar ile eziyetlere razı olmalıdır. Fuzuli'nin söylediği gibi;

“Aşk derdiyle hoşem el çek ilacımdan tabip

Kılma derman kim, helakim zehri dermanındadır” (1981: 117).

“Acı, insanın yalnızca en içsel olanı değil, aynı zamanda dünyayı erişilir kıldığı anahtarlardandır. İnsanın acıyla başa çıkabildiği ya da onun üstesinden gelebildiği noktalara yaklaştığımızda gücünün kaynaklarına ve iktidarının ardındaki sırra ulaşmış oluruz” (Han, 2022: 53). Râci ile Kâys arasındaki bir büyük fark da budur; Kâys, acısıyla baş edemez ve hemen onu zihninden atmaya çalışır. Bunu düşünmeye bile dayanamaz. Eski insan ile modern insan arasındaki fark da öyledir. Eski insanın acı eşiği daha fazladır. Ruhunda ve bedeninde duyduğu ıstıraplara rağmen mücadele etmekten vazgeçmez, fakat modern insanı hissizlik yaralar. Duygusal olarak hiçbir şey için acı duymaya gerekli bulmazken, bedeninde hissettiği en ufak acılardan sitem eder. Bu anlamda kendisiyle çelişir. Klasik Edebiyattaki her kahraman istediğine ulaşmak için türlü acılar çeker hatta eziyetler görür ama vazgeçmez. Hiçbir Klasik Edebiyat eserinde kahraman kolayca istediğini elde edemez. Ömer Hayyâm’ın da dediği gibi;

*Gül yanaklı sevgiliyi saramaz insan
Yüreğine diken batmadan, vurulmadan
Kim bir güzelin saçına dokunabilmiş
Tarak gibi diş diş, didik didik olmadan* (2003: 125).

Bunun için bedel ödemesi gerekir. Bazıları da yolun sonuna varamadan ve istediğini elde edemeden ölür. Fakat yine de mutludur. Bu yolda zaten can vermeye hazırdır. Çünkü genellikle bu yolculuklar kutsal görevler içindir. Ve bu yolda can vermek yolun sonuna varmaktan daha gurur vericidir. Hafız’ın da belirttiği gibi:

*دست از طلب ندارم تا کام من برآید
یا تن رسد به جانان یا جان ز تن برآید*

*Dest ez taleb ne-dârem ta kâm-ı men ber-âyed
Yâ cân resed be- cânân ya cân zı-ten ber-âyed*

(Muradıma erişinceye kadar aramaktan el çekmem ya can canana kavuşur ya da can bedenden ayrılır) (Gölpınarlı, 2021: 255).

Râci de bu eziyeti, acıyı hoş görüp baş tacı eder. Râci’nin hakikati arayış yolunda, karşılaştığı zorluk ile maceralar onu yormaz ve bundan şikâyet etmez. Kendi yolu ve arayışı için buna razı gelir. Aynı şekilde Nizâmî’nin Kâys’ı aşkın önünde hiç direnmeden başını eğmişti. Ama bir İtalyan kahvesinde oturup elinden hiç bırakmadığı bavulu ile Devletâbâdi’nin Kâys’ı ellerini kana bular. Bu sebeple Devletâbâdi’nin Kâys’ı için gerçek bir aşk söz konusu değildir. Çünkü Klasik Doğu

edebiyatında hiçbir âşık, aşka karşı çıkmaz, çıkarsa da artık âşık adını almaya hakkı yoktur. Allah'ın huzurundan kovulan şeytan bir daha asli sıfatına dönmemiştir. Kâys, nefesine ve şüphelerine yenik düşer, Othello gibi şüphenin cehenneminden kurtulamaz. Ve sevgilisini öldürmeye karar verir. Hem de en ince ayrıntısına kadar, defalarca planlamaya başlar, bir anlamda yapacağı cinayetin provasını zihninde canlandırır. En nihayetinde en iyi yaptığı şey de budur Her seferinde bir açık bulup, tekrar daha iyi bir kurguya girişir. Kalbindeki kuvvetli aşk duygusu, aniden şiddetli bir hırs ve kinle dolar.

“Göğsüme yerleşen bu kin de nerden çıktı? Bu hangi bilmediğim ocakta yanan kızgın alevdir?” (a.g.e. s. 26).

“Aşk boşluğun yerini alınca, boşluk onu ya nefretle ya da ölümle doldurabilir; bazen her ikisiyle de. Ama senin zevkine ve övgüne layık takdire şayan eski bir yaşamsal övgü ayini gibi pınarlardan akan saf bir sudan nasıl nefret edebilirim (a.g.e., s. 34). Nitekim kendisi de bu durumun farkındadır. *“Ben aşkın bir parçasıydım; aşk... Doğruyu söyledim ve inandım(...) O halde şimdi inancımın ve hakikatimin adı bir yalan olduğunu nasıl kabulleneyim”* (a.g.e., s. 40).

Başkarakterlerimiz için aşk, yaratılmış bir mucizedir. Ve bütün güçlerin üzerindedir. Tabii, Râci aşkın merhametinden bahsederken, Kâys aşkın yakıcılığından dem vurmaktadır. Çünkü aşka lezzet veren bu acıya aşına değildir. Tadını bilmediğinden garipser ve kendisinden uzaklaştırmak ister. Aşkı, insanı boğan bir sarmaşığa benzetmesi de yine aynı sebeptedir. Kâys *“aşk görünüşte ne sevimli ama hakikatte ne kadar acımasız”* (a.g.e., s. 123) der. Buradan çıkarılacak sonuç, Kâys'ın nefisini aşp hakiki aşka ulaşamadığıdır. Râci yalnızca rüyalarında sınanır. Kitabın başında; *“acaba gerçekten bunlar yalnızca hikâye midir?”* Diye okuyucuya sorduğuna göre, bizim de bunları sırf rüya diye değerlendirmemiz şüpheli bir girişim sayılır.

“Aşk” adındaki bu pehliovan bize yaklaştıkça nur perisinin elindeki küre aydınlık kazanmakta, nur, karanlığı kooymaktaydı. Pehliovan meydanın ortasına geldiği zaman küre tamamen aydınlanmış ve âlemden karanlık kalkmıştı. Nefs-i Emmâre ve onun esiri olan ben meydanda bulunuyorduk. Aşk, ejderhasını bize doğru çevirdi. Gayet tatlı ve pervasız bir tavırla:

-Ey Emmâre! Bana da karşı duracak mısın? Dedi. Emmâre, ona karşı büyük bir hürmet göstererek filden yere indi. Aşk'ın önünde diz çöktü.

-Sen herkesin olduğu gibi benim de efendim ve velinimetimsin. Aczimi ilân ederek, işte secde ediyorum sana, dedi (...) Meydanda yalnız Aşk kaldı (a.g.e. s. 40).

Devletâbâdi ise aşkın biricikliğini daha modern ve kapalı bir anlatımla kendi ağzından şöyle açıklamış; *“Ve o tertemiz ağaç serpilmeye başlar, olgunlaşmasına yakın, aşk bir köşeden yükselir, ağaçta bir damla su kadar yer kalmayacak şekilde kendini ona sarar. Zamanla aşk, ağacı öylesine sarar ki ağaçtan eser kalmaz. O zaman ağacın ruhu artık tek başına Allah’ın bahçesinde yerini almayı hak ederdi”* (a.g.e. s. 18).

Yolun Tetikleyicisi- Arzu Nesnesi

İki başkarakter/yolcu romanın hiçbir yerinde bir ailenin mensubu olarak görünmez. Anne, baba, kardeş veya eş durumundan söz edilmez. Özgür ve bağımsız bir yaşantıları vardır; *“Hayatlarında özgür eylem ve seçme şansına sahip olan varlıklarda bilinç aşırı derecede uyanık ve parlaktır”* (Bayraktar, 2020: 134). Onları meşgul eden bu parlak bilinç, buldukları yere bir yabancılaşma hissi verir. Yolculuğu tetikleyen bu hissin bir diğer sebebi de yalnızlıktır. Aynı zamanda bu, onların yola çıkma sürecini de kolaylaştırır. En nihayetinde yola çıktıklarında onları durduracak, geride bıraktıkları kimse yoktur. Kendi hayatlarında -ihtiyaç duyulan- kişi değildirler. Fakat onların kendilerini fark eden, hisseden bir varlığa ihtiyaçları vardır. Bu yoksunluk onları yola hazırlar. Râci’ye yöneltilen *“var mısın?”* sorusuyla önce kendini daha sonra da yüce varlığı aramaya koyulur. Onu bulmak için de her şeyi feda edecektir, ilk iş olarak da onu kendinden uzaklaştıran kötü alışkanlıklarından sıyrılacaktır. Kâys ise bavulu ve yağmurluğu ile hikâyenin başında hazırdır. Asif adlı arkadaşını bulmak için yola çıkar. Aslında Kâys için iki farklı yolculuk söz konusudur, biri okuyucunun kolayca anlayabileceği gibi arkadaşını bulmak için çıktığı yolculuktur. Bir taraftan da yoğun bir zihni yolculuğa meyletmiştir. Dış hikâyede ayakları arkadaşının evine gitmek için hareket ederken, asıl hikâyede zihni, hakikati aramak için bir gölgenin peşinden sürüklenip gitmektedir. *“Gölgede yürüyen bir adam gördü. Onu bütünüyle seçemiyordu. Bu yüzden onun nasıl biri olduğunu kavrayamadı, sadece hissediyordu. Daha doğrusu belirsiz ve aşina olmadığı bir his ona bu adamı tanıması gerektiğini söylemişti”* (a.g.e., s. 1). Bu sebeple yürüdüğü yolun yorgunluğunu dahi hissedemez. Zihni ve ruhu bedeninden ayrılmış gibi onun verdiği ıstıraptan ve yorgunluktan da bihaberdir. Sonunda oraya varsa da onu bulamaz. Kâys’ın kendisine çizdiği yol bitse de yolculuk tamamlanmamıştır. İstirap kelimesi romanın içinde çok kez Kâys’ın ahvali için kullanılır. Her defasında bu duyguyla kat ettiği yolculuğu sayesinde giderek artan mertebesi ile ıstırapı da artar. *“İnsanın kaderini ve barındırdığı tüm ıstırapı kabul etme biçimi, kendi çarmuhunu yüklenmesi ona en zorlu koşullarda bile yaşamına derin bir anlam*

katma olanağı sunar. Cesur, onurlu ve bencillikten uzak duran biri olabilir” (Frankl, 2015: 78).

Fakat ikisi de sonunda istediği karakterlere bürünür. Râci, sonunda Aynalı Dede gibi ayna parçalarını üzerine dizip itibar sahibi olur. Kâys ise Gölgedeki yansımaları fark eder. Fakat Râci gibi kesin olarak olmak istediği yerde olduğu söylenemez. Öte yandan yol hikâyelerinde özellikle tasavvufi yolculuk hikâyelerinde maddiyattan maneviyata bir evrilme vardır. Derviş Yunus emre, önce buğday talep eder. Uzunca bir yol teptikten sonra asıl aradığının ve ihtiyaç duyduğunun bu olmadığını anlar. Fakat romanlarımızda bu anlamda bariz bir evrilme gözlenmez, Râci hiç zorlanmadan ya da bu konuda bir ikilemde kalmadan doğrudan bir mürşid-i kâmile bağlanıp yolculuğa başlar. Mürşidinin her dediğini en başından beri hiç itiraz etmeden sorgulamadan yerine getirir. Rüyalarında ise mücadelesini gerçekleştirir. Kâys 'ta bu anlamda bir evrilme gözlenmez. Düşünceleri sürekli değişir ama bir gelişimden bahsedilemez.

Yolculuk Vaktinde Yol Haritası- Şehrin Ruhü

İki farklı şehirde ve çağda yaşanan iki eserde aynı kalan şey, mezarlıkların tabiatla kazandığı ağır şahsiyet ve kişinin bundan hareketle yaşadığı bunalımdır. Modernizmde şehirleşme bu bunalımı sürükler, toprak insanı sakinleştirir. Mevzu bahis olan yalın ayaklı yolcu için toprak ve çamurlu yollar, taş kaldırımında yürümekten daha caziptir. Nitekim Kâys da başta o çamurlu yoldan geçmiştir.

Gün batımını seyretmek Doğu insanına ait bir zevk meselesi değildi. Bu Batı'nın etkisiyle gelişen ve yayılan bir durumdur. Doğulu ve Müslüman için önemli olan gün doğumudur. Gün doğumu yeniliği ve umudu temsil edip Müslümanın bereketli gününe başlangıcı için önemlidir. Ahmet Haşim'in Müslüman Saati'nde belirttiği gibi; *“kadranlı saatten önce insanlar zamanı gün doğumu ve batımıyla ölçerlerdi. Onlar için önemli olan zaman, güneşin onlara görüldüğü vakitlerdi”* (2005: 103) Gün batımı, bitiş ile sonu simgelediği için insanı hüznendirir ve kederlenmesine neden olur. Bu açıdan Doğunun insanına yakışmayan, bu sebepsiz hüzneler doğuda kendine yer bulmamalıdır. Klasik edebiyatta kahramanlar yolculuğa gün doğumunda ya da gün doğumuna yakın bir zamanda çıkarlar. Yolculuk günün başlamasıyla başlar. *“Bir gün büyük bir şehre vardık. Yalnız vakit çok geç olduğundan kale kapıları kapalıydı. Bu yüzden surların bitişiğindeki mezarlığın yanına çadır kurduk. Yolculuğun verdiği yorgunlukla hemencecik uyumuştum. Uyandığında şafak sökmeye başlamıştı”* (a.g.e. s. 116-117). Râci'nin yolculuğunun başlayıp tamamlanması güneşin hareketiyle doğru orantılıdır.

Rüyalarında bile yolculuğu bu şekilde ilerler. Kâys içinse belirli bir zaman dilimi yoktur. Hatta genellikle ruhu gibi zaman da çoğunlukla karanlıktadır. Devletâbâdi, gün batımı kelimesinin geçtiği her yerde olumsuz bir durumdan ve üzüntülerden bahseder; “Evin esas mevzusu, pencerenin yanında durmuş, avlunun yarısını örtmüş kanlı bir tabakadan gün batımını seyrediyordu. Gözyaşlarının, gözlerinin içinde kat be kat sıralandığını tasavvur edebiliyordu” (a.g.e., s. 31). Gün batımı genellikle derin bir tefekkür halini aksetse de hüznle bulanık olduğundan bilhassa modern dünyanın insanını melankoliye sürükleyebilir.

Frish’e göre “Zaman, aklımızın düzenleyici bir kandırmacası; hiçbir ruhsal gerçekliğin asla uymadığı zorlama bir resim. Rüyaların birbiri içine nasıl kök saldıgını, nasıl birbirinden ayrıldığını kim bilir” (Aytaç, 2020: 68). Alman yazarın zamanla ilgili bildirdikleri; rüya ve hayallerle, genel olarak zaman kavramından yoksun romanlarımız için uygun bir tespittir. Raci ve Kâys kendilerini zaman unsurundan soyutladıklarından, bu zorlama resmin içine hiçbir zaman dâhil olmaya kalkışmamışlardır. Rosenau ise bunu yazarın okuyucuya oynadığı bir oyun olarak düşünür: “Zaman ve mekânın gerçeklerden uzaklaşmasıyla alıntılardaki karakterler, düşlerin işgal ettiği mekânın uyanık geçen saatler kadar gerçek olduğunu kültürler ve yüzyıllar arasında serbestçe gezinirler. Neyin sahici olduğunu söylemek imkânsızdır. Bu durum okurun kafasını karıştırmak, hatta onu yanlış yönlendirmek için, gerçekliğin sorgulanması için yapılır” (2004: 111).

Harvey için “Mekân, varlık bilimsel (ontolojik) bir kategori değil, insanı biçimlendiren ve onun tarafından biçimlendirilen toplumsal bir boyuttur. Mekânsal biçimler, içinde toplumsal süreçlerin oluştuğu cansız nesnelere değil, toplumsal süreçleri bu süreçlerin mekânsal olmasıyla aynı tarzda içeren yapılar olarak görülür” (Harvey, 2003: 11) Kâys’ın yalnızlığı sebebiyle onun için sürekli boş bir kafe, mezarlık tasvirleri, rutubetli duvarlar ve kaldırımlar söz konusudur. Kaldırım, Modern edebiyatta melankoli ve yalnızlıkla özdeşleşmiş bir şehir tasviri haline gelmiştir. Bunun en büyük örneğini hayatının bir dönemini bu şekilde geçiren Necip Fazıl Kısakürek’in Çile kitabının şehirler bölümünden aldığımız Kaldırımlar şiirinin şu dördünlüğünü verebiliriz;

Kara gökler kül rengi bulutlara kapanık;
Evlerin bacasını kül kolluyor yıldırımlar.
İn cin uykuda yalnız iki yoldaş uyanık;
Biri benim, biri de serseri kaldırımlar (2021: 157).

Kâys'ın üzerinde durmadan dolaşan gri bulutlar ve bavuluyla sürüklediği yalnızlığını çok iyi ifade eder. *“Ruhum, kan kaybindan öldü ve şimdi bedenim artık kimsenin adını anmayacağına inandığı kurşuni- bulutlu kaldırımlarda düşüp kalkıyor”* (a.g.e., s. 55). Bu anlamda Kâys'ın ruh hali ve yaşantısı bulunduğu mekân ya da mekânlarla ilintilidir. Ayrıca Metro- camekân, gibi Ahmed Hilmi'nin zaman itibariyle hiç bilmediği yer adları Sülûk romanında yer alır. Metro da yine yer altı mekânı olduğundan insanlardan soyutlanmış Kâys'a uygun bir yerdir. Genel olarak şehirlerde çok kalabalık olduğu bilirse de insanlar için yalnızca vasıta olarak kullanılan ve hemen varış yerine ulaşılması istenen, yolculuk dışında tercih edilmeyen bir yerdir. Yazarın, Kâys'ı burada buldurmasının sebebi, kişinin toplum içindeki yalnızlığını okura aksettirmektir. Senemar ve ailesi için de çok çeşitli mekânlardan söz edilemez. Olayların büyük kısmı evin koridorları, avlusu ve yine avlunun içine bakan odanın penceresinde geçer. Fezze'nin gittiği falcı dışında -o da dış mekân sayılmaz-, ev ahalisi için evin dışında bir hayat, çok söz konusu değildir. Bu anlamda romanda genel olarak zihnin dışında yaşanan yerin somut mekânlardan seçildiği görülür. Kendisi için sınırları zorlayan bir zihin dünyası inşa etse de içine doğduğu dünyada yaşamak durumundadır. Roman boyunca yazar, bu iki farklı dünyada sıkışmış bireyi anlatmaya çalışır. Râci ise daha çok soyut mekânlarda görülür. Zaten 9 bölümlük 9 rüyadan oluşan romanda rüyalarda geçen mekânlar da gerçek hayatla örtüşmez. Bu açıdan A'mak-ı Hayâl, soyut mekânlı romanlardandır. Fakat arkadaşı Sami'den gelen mektuplarla gerçek hayatla daha çok karşı karşıya kalırız. Aslında Sami, Râci'nin gerçek dünyayla olan tek bağlantısıdır. Aynalı Dede ise sürekli kolundan çekiştirip manevi dünyaya götürür. Gerçek hayattaki gibi Râci'nin Sami ile iletişimi mektupla sağlanırken, Aynalı Dede ile rüya ve hayal vasıtasıyla görüşme sağlanır. Ahmed Hilmi o dönem insanının tasavvufa ve maneviyata karşı tavrını Râci üzerinden ifade etmeye çalışmıştır. A'mak-ı Hayâl yalnızca bir roman değil, o dönem toplumunun bu konudaki tavrını da okuyucuya sunan sosyolojiye de hizmet edebilecek bir inceleme kitabıdır.

Ortak bir mekân olarak her ikisinde de kitabın ilk sayfalarında bir mezarlık tasviri söz konusudur. Filibeli Ahmed, kitabın ilk sayfasında kültürün mezarlık tasvirini açıkça gözler önüne serer; *“Bu mezarlığın etrafı çok sağlam ve sanatkârane yapılmış duvarlarla çevriliydi. Duvarda, onar metre arayla yapılmış pencerelere takılmış olan tunç parmaklıklar gerçekten övgüye değerdi. Mezarlığın kapısı tahtadandı ve sonradan takılmıştı. Eski kapısının, zamana karşı direnemediği anlaşılıyordu. Bu mezarlık, sadece hatıra ve ölülerin gömüldüğü bir yer değil, aynı zamanda birçok değerli eserin bulunduğu bir hazineydi. Pencerelerden görüldüğü kadarıyla, mezar taşlarında, eski hattatlarımızın*

kalemlerinden çıkmış bir sürü yazı vardı. Bu yazuların, şiir ve edebiyat bakımından da önem taşıdığına hükmetmek mümkündür. Mezar taşlarının tepesindeki kavuklar, külahlar, taşlar tarihî yönden incelenmeye değerdi. Uzun zamandan beri terkedilmiş olan bu mezarlık, esrarengiz bir güzelliğe sahipti" (a.g.e., s. 1). Devletâbâdi de romanına mezarlık tasviriyile başlasa da ilk sayfadan beri bahsettiği mezarlık tasvirini ancak 7. Sayfada şöyle basitçe tanımlar; "Dalların, bulutları gölgelendirdiği ince ve yüksek çam ağaçlarıyla dolu bir mezarlık." Aradaki tasvir farkı yine zaman kaynaklıdır. Mahmud Devletâbâdi, günümüz Müslüman mezarlıklardan bahsederken, Ahmed Hilmi yüz yıl önceki mezarlıklardan bahseder. Aynı kültüre ait mekânların asırlık değişimini de bu şekilde kavramış oluruz. Gün geçtikçe modern insanın karşısında eriyen değer yarguların yanında, mezarlıklar da payına düşeni almıştır.

Anlatılan şehir tasvirleri ve dış dünya farklılaşsa da insanın iç dünyası söz konusu olduğunda anlatılanlar arasında pek bir fark gözlenmez. Yolculuğa niyetlenmiş, hakikat arayışındaki insanın dış dünyada bulunduğu mekânın pek bir anlamı yoktur. Çünkü artık o herkese ve her şeye başka bir nazarla bakar. Eşyayı değil, özü arar. Eşyanın şekli değişse de özü değişmez.

Tefekkür ve Bunalım

Gölgedeki kişi ve elindeki saman renkli küçük defterle geçmişe, zihinsel düş ile düşünlere götüren Kâys'ın, A'mâk-ı Hayâlde karşılayan Râci, Aynalı Dede vasıtasıyla her seferinde rüyalara dalar. Her rüyada farklı köklü felsefelerin ve tasavvufi düşüncelerin öncülerini görür, onlarla konuşup onlarda hakikati arar. Râci Allah'ı ararken Kâys, kendini arayış içindedir. Fakat ikisinin de arayışta çektiği bunalım aynıdır; "Ben nasıl yapamadım, ben nasıl yerine koyamadım, nasıl? Ben nasıl o düşünceden de karmaşık bir bunalıma girdim? Onu öyle kolay düşünebilmeye bile muktedir değildim, değilim. Erkekleri, kadınları göremiyorum, gördüğümde de yalnızca (ceset) görüyorum, gözümdeki ve bakışımındaki bedenler boş ruh, tanıdığım boş bir ruh vardır" (a.g.e., s. 14). Kâys'ın arayışı ve yolu daha bireysel olduğu için romanın içinde uzayıp giden düşünceleri de aslında kendine ait duygularını ifade edişidir. Kâys, sürekli olarak hislerini okuyucuya iç konuşmalarla aktarmaya çalışmaktadır. Okuyucu Sülûk romanını okuduğunda, karmaşık duygularla dolu bir zihnin içinde sürekli başka taraflara savrulurken, A'mâk-ı Hayâl romanında ise insanın varlığından bu yana aradığı sorulara bir cevap ve yaşadığı bunalıma bir çare bulmaya çalışmaktadır. "Adına dünya dediğimiz bu durağı, derin bir üzüntüye kapılmadan seyretmek acaba mümkün mü? Nereden geldik? Nereye gidiyoruz? Saf bir inancın çok güzel cevapladığı bu soruya akıl ve fen cevap veremiyordu. Tabiata bir kere daha baktım. Bu seferki bakışım, eşsiz güzellikler

kayboldu. Işık söndü. Her taraf karanlığa boğuldu. Sanki hakikat olanca dehşetiyle görünüyordu gözüme o an" (a.g.e., s. 9). Düşünce, tefekkür takdir edilen hasletlerdendir. İki yazarımız da bu kanıda olacak ki romanın büyük bir kısmını karakterlerin uzun uzadıya süren iç konuşmaları oluşturmuştur.

Modern romanla birlikte türeyen çok çeşitli teknikler, konu ve tiplerle doğru orantı sağlayabilecek şekilde artmıştır. Modern romanının medeni adamı artık dışarıyla olan savaşını bitirmiş, iç muhasebesiyle meşguldür. Üstelik bu diğerinden çok daha büyük ve çetrefilli bir savaştır. Koltuk üstünde oturup saatlerce kafa yormak, at üstünde ok atmaktan daha zor gelir. Ayrıca bu sefer daha korkaktır. Ancak korkaklığı ümide, düşüncesi tefekküre evrilirse rahat bulacaktır.

Başka bir eserinde Filibeli Ahmed, tefekkürün önemini şu şekilde vurgulamıştır; *"Ömürden tefekkürü çıkarırsak, zamanın pek çoğunun behimî işlerle geçtiği anlaşılır. İnsan hayatı tefekkürle geçen zamana mahsustur. Ancak bu düşünme eylemi, sıradan işler için bir "kafa yorma" değildir. Övgüye mazhar olan tefekkür aşk ve hakikat yolundaki zihnî eylemdir"* (Ahmed Hilmi, 2017). Filibeli Ahmed'in anlattığının dışında bir düşünce hali, bunalımı getirir. Cebecioğlu da sözlük anlamını vermekle birlikte tefekkür hakkındaki düşüncemizi destekler: *"Cürcanî tefekkürü, kalbin iyi ve kötüyü ayırt eden lambası olarak görür. Ona göre, tefekkür sahibi olmayan kalp, karanlıklar içinde boğulur, kaybolur. Tefekkür, hikmeti yakalayan bir ağ olarak da tanımlanır"* (2021: 267). Ancak uzun süreli bu düşünce ve tefekkürün bir dayanağı olursa hikmeti yakalayabilir. Ahmed Hilmi'nin dediği gibi bir kafa yorma bu amaca hizmet edemez. Konu ettiğimiz eserde de Raci'yi konuşturarak benzer düşüncelerini ifade etmiştir: *"Ne zaman kendi kendime düşünsem önümde sonu görünmeyen birçok dünya açılıyor. Öyle zamanlarda anın dünya gibi, hiçbir ölçüsü ve yönü olmayan bir uzay boşluğu gibi olduğunu hissediyordum"* (a.g.e., s. 132). Yazarın bahsettiği düşüncenin getirdiği bu boşluktan kurtulmak için bir rehber ihtiyacı vardır. Düşüncenin getirdiği bu ürkütücü sonsuzluktan kurtulmak için bize bir yol gösterici gereklidir. Aksi halde bu durdurulamaz zihin fırtınasının acı sonuçları olabilir. *"Zihnin iç huzuru, doğruluğun bilinçliliği, kendi davranışımızın doyurucu bir incelemesi, bunlar mutluluk için çok gerekli koşullardır ve onların önemini hisseden her dürüst insan tarafından kucaklanır ve beslenir"* (Hume, 2019: 129). Birçok dehanın, filozofun, sanatçının hayatlarının intiharla sonlanması bu sebeptendir. Kendilerinde bulunan ulvi hasletlerin, yeteneklerin ve dâhiliklerinin tutunabileceği bir dayanak olmadığından bu kabiliyetler onların aleyhine işler. Ve bununla da baş edemezler.

Doğuda Kadın ve Kadının Ölümcül Zaafları

İki Doğulu yazarın konuştuğu iki başkarakterin toplumunda kadının yeri hakkındaki görüşleri aradan bir asır geçmesine rağmen pek değişmemiştir. İki romanda da kadın zayıf yaratılışlı, kendi ayakları üzerinde durma gücünü asla tek başına gösteremeyen zayıf ve aciz bir varlıktır. Hatta zaman zaman erkeği aşağılamak için kullanılır. “Ey, sözünde durmayan insan! Ey insan! Ey, kadın yaratılışlı insan! Yazık sana! Sözünde durmadın” (a.g.e., s. 23). İradesi ve idraki zayıftır. Sülûk romanındaki hiçbir kadın karakterin ev dışında bir rolü yoktur. Hepsi ya fal gibi gereksiz işlerle ya da bitmek bilmeyen ev işleri ile ilgilenirken sahnede yerini alır. Kadının en iyisi Can Bacı gibi evi en iyi çekip çeviren kadındır. “En büyükleri Azade Hanım dışında, hala ailenin dulu; diğer ikisi de Nilüfer’den iki ve altı yaş hatta ondan daha büyüktür, bu kendilerine has kin de her birinde ayrı bulunuyordu. Fehime son talibini de ciddiye almadığından düğün hazırlığı düşüncesine kapılmamıştı, ama Fezze... Büyü, sihir, tarot, bin bir türlü kehanetler, onun bahtı hakkında küçük bir ümit vadediyordu. (Fehime’nin gözü, kaşı) ve... Şimdi Fezze’nin sersemleten hayaleti ölümcül oluyordu.” (a.g.e., s. 132). Şöyle küçük bir paragrafın içinde romandaki tüm kadınların işgüzarlıkları sıralanır. Roman boyunca Nilüfer’i ağlarken, Fezze’yi de küçük hırslarına kurban olurken görürüz. Romanın hiçbir yerinde onları yüceltmez ve takdir etmez. Genellikle olumsuzlanır, sahnede hiç görmediğimiz Asıf’ın bile geçmişte Kâys’a anlattığı hayat hikâyesi, karısının onu aldatıp İspanya’ya kaçtığıdır.

Doğu romanlarında kadın, genellikle mutsuzdur. Acı çekendir. Özgür ve rahat değildir. Bir erkeğin tahakkümü altında kalmadan tek başına var olamaz, çünkü bunu daha önce deneyimleme şansı olmamıştır. A’mak-ı Hayâlden 30 yıl önce, Fransız gezgin ve yazar Pierre Loti tarafından kaleme alınan Aziyâde (1995) ve Mutsuz Kadınlar (1972) romanlarında bu konu çok detaylı olarak incelenmiştir. İstanbul ve özellikle Eyüp’teki gözlemlerinden yola çıkarak kafesli pencerelerin ardındaki kadınları, oryantizm çerçevesinde ele almış olsa da çok yanlış bir varsayımda bulunmaz. Buna göre güneş yüzü görmeyen bu kadınlar dışarıya çıkmak için can atmakta, Batılı erkeklere kibarlıklarından dolayı ilgi duymakta ve çoğu zaman onları buldukları bu zindandan bir kaçış vesilesi olarak görmektedirler. Bu kaçışı başaranlar ise toplum tarafından dışlanır ve ölümüne kadar kötü kadın namıyla anılırlar. Loti’nin romanındaki başkahraman da Aziyâde’nin kurtarıcısı İngiliz teğmendir. Öyle ki bir ara ülkesine gidip bir sene sonra dönen teğmen, sevgilisinin kahrından öldüğünü öğrenir. Erkekler için bu zayıf varlıkların kendileri için harap olması gururlarını okşamaktan başka bir mana ifade etmez.

Râci, rüyasında gördüğü Banu'yu saatlerce güzelliği için över. Aşk Banu'suna Râci'den önce sorduğu soruları cevaplayamadıkları için sayısız genç delikanlı, aşkına kurban edilmiş, ıstırap içinde can vermiştir. Bütün bu zayıflıklarına rağmen her iki romanda da kadın hem kurban eden hem de cani rolünü çelişkili bir şekilde üstlenmiştir. Kan görmeye dayanamayan, eline silah almaktan korkan kadın, onların ruhlarını öldürür. Bu anlamda da zayıf olan erkektir. *“Kadın öldürmenin çirkin bir şey olduğunu bilir, hatta o, başkasından korkar, işkence konusunu hemen kapatır; çünkü o zaman bizzat kendisi herkesten daha yalnız ve daha eksik olacaktır. Her ne olursa olsun adamın, sadece gölgesi bile onun diğer yarısı sayılır”* (a.g.e., s. 42).

“Devletâbâdi'nin kadınla ilgili iki temel ve aynı zamanda birbiriyle çelişen görüşü vardır; Birincisi, İran kadınının ezilen, aciz ve özverili bir varlık olduğu, Kilider romanında daha belirgin olan ikinci bakış açısı ise kadınları belli bir buruklukla yargılamak durumunda kalır.(...) Devletâbâdi'nin birçok eserinde kadın kutsal, sadık ve saf bir yaratıktır ancak zorlu hayat koşulları onu kaytarıyor(...) Yoksulluk ve yoksunluk baskısı altında ister istemez kendini teslim eder, saf kalmak ister ama gerçek sandığından daha güçlüdür (Kurbani: 1373: 131). Esasen Mahmud Devletâbâdi'nin çelişkili görüşünden çok durumu, kadının, özellikle doğudaki kadının içine doğduğu kültür ve geleneklerin ona dayattıklarından memnun olmayıp bunların dışına çıkmak istediğinde sergilemek zorunda kaldığı davranışlar olarak değerlendirebiliriz. Toplumun dayattıklarının dışına çıkmak istediğinde dışlandığını fark eder. Bununla birlikte bütün ihtiyaçlarını karşıladığı bu toplumdaki da uzakta yaşayamaz. Hakikatte Devletâbâdi'nin anlattıkları değil, kadının mecbur kaldığı durum çelişkilidir.

Öte yandan Erdida, kız kardeşini dövüp saatlerce hamamda kilitli bırakır, hürmetli babasına iade ettiği tokattan sonra neye uğradığını şaşırır ve kendisini annesi Özcan Bacı'nın kollarında ağlayarak bulur. Fakat burada da endişesi bu ağlamanın başkası tarafından duyulmasıdır. Bunun için de yine annesine sığınır. Esasen bütün bu kudret ve serbestiye rağmen bu kadar farklı davranışlarda bulunan Doğu erkeği daha büyük bir çelişki içerisindedir.

Roman Türünün Yüzyıllık Evrimi

Her iki eser de bir Doğu romancısının elinden çıksa da aynı anlayış ve tarzda yazılmamıştır. Ahmed Hilmi'nin dönemine nazaran; standart, kaliteli romanın sınırları artık çizilmiş bir çağda yaşayan modern ve iyi bir romancının yapacağı şey de bu yolu takip etmektir. Örneğin bugün, zaman itibarıyla Amâk-ı Hayâl için işlediğimiz ve adına teknik kusur dediğimiz durum, Devletâbâdi için modern bir türün içinde ele

alarak bilinçaltı tekniğini kullanmıştır diyebiliyoruz. Çoğul bakış açıları, iç içe geçmiş zamanın içinde girift anlatım teknikleri ve merkezden çevreye yayılan dalga biçimindeki olay örgüsü artık romanın gücünü gösterir. Elbette konu bakımından da farklılık ve çeşitlilik arz eder. Karakterler karmaşıklaşır, tüm yönleriyle en ince ayrıntısına kadar verilmeye çalışılır. Bunu yapmanın en iyi yolu da iç konuşma ve bilinçaltı tekniğidir. Modern insan, artık hikâyeye dinlemekten bıkmış, yeni bir arayış içerisinde. Bu yüzden artık yazar olayın değil, karakterin üzerinde derinleşmektedir, ama zayıf bir karakter seçer, korkak, çekingen, zaafı olan, küçük insanı konu eder. Yine sebep okurun o büyük, ulaşılmaz kahramanları dinlemekten usanmış olmasıdır. Kâys, bu bahsi geçen karakterin tüm özelliklerini genel olarak taşır, ek olarak hırslı ve bencildir. Râci Aynalı Dede ile karşılaştıktan sonra artık aradığını bulduğunu düşünür ve onun peşini bırakmaz. Onunla hakikati arar. Bu yoldaki gerçek rehberini bulduğundan da emindir. Klasik Edebiyatta olduğu gibi kahramanımız Râci, çeşit çeşit maceralardan geçip büyük fedakarlıklara girişir ve hepsinden başarıyla geçer. Okuyucu onun kazanmasından yanadır. Ve sonunda olmak istediği kişiye dönüşür. “Üzerimdeki aynalar ve yabancı oluşum nedeniyle halk arasında tanınıyordum. Ben de şehrin ileri gelenlerinin ve memurlarının hemen hemen hepsini tanınıyordum” (a.g.e. s. 37). Fakat modern romanın anti kahramanı için modern okuyucunun böyle bir kaygısı ve beklentisi yoktur.

İki romanın başlangıç noktası yokluktur. Bu sebeple her ikisi de okuyucuyu bir mezarlık sahnesiyle karşılar. İkisinde de bitmiş bir hikâyeye giriş söz konusudur. Diğer romanlardan farklı olarak yokluğa ve hiçliğe yöneliş vardır. Bu da A'mâk-ı Hayâlde Râci'yi rüyaları dışında gerçek yaşam dinamizminden soyutlar. Sülûk romanı için de aynı şey gerçekleşir fakat bunu daha modern bir teknikle yapar. Kâys'ın zihin dünyasında flash back /geriye dönüş tekniği kullanılır. Böylece olaylar, kişiler ve zaman genişler, mekân farklılaşır. A'mâk-ı Hayâlde dönemin sanat anlayışına daha yakın olan tâhkiyeli bir anlatım hâkimken, yakın zamanda yayımlanan Sülûk romanında daha çok yine modern bir teknik olan bilinç akışı tekniği hâkimdir. Anlatı kadar anlatıcı arasında da çok büyük farklar gözlenir; anlatıcı, Ahmed Hilmi ile Raci arasında gidip gelir. Fakat bunun değiştiğini her okuyucunun ilk anda fark edebileceği şekilde ilerler. Yani bu durum okuyucunun kafasını karıştırıp zorlamaz. Fakat Sülûk romanı için tam tersi gelişir çünkü çok sesli bir durum söz konusudur; “Burada üç şahıs vardır; anlatıcı, takip edilen şahıs ve o adamdır. Yedinci Sayfada anlatıcı Kâys'ın gözlemiyle o adamın da bizzat Kâys olduğunu açığa çıkarır. Okuyucu hikâyenin bu kısmında kendi içinde ikiye bölündüğünü ve birinin diğerini takip ettiği Kâys'ı tanır” (Muradi, 1392: 45). Yazarlar benzer tutumunu karakterleri üzerinde de gösterir. Raci etrafını sorguladığı ilk anda

yazar karşısına Aynalı Dede'yi çıkarır. Fakat Kâys, zihnini sürekli meşgul eden sorulara karşılık, etrafında cevap bulabilecek kendinden başkasını göremez. İki romanımızda da anlatıcı Kıran'a göre ben öyküsel anlatıcı grubuna dâhil olur. "Bu tür kurmacalarda anlatıcı, anlattığı hikâyenin başkahramanıdır. Her şeyi kendi bakış açısına göre aktarır" (Kıran, 2000: 102-103). Kâys, Devletâbâdî'yi, Raci ise Ahmed Hilmi'yi seslendirmektedir. Sülûk, Modern romanın neredeyse bütün özelliklerini taşır; gerçeklik karşısında tedirgin olan, içe dönük ve kahraman sayılamayacak kadar edilgen konumda olan bir başkarakter, geleceğe doğru çizgisel akmayan, geçmiş, gelecek ve anın iç içe olduğu bir zaman, neden- sonuç ilişkisinin kurulamadığı, takip edilmesi zor bir olay örgüsü mevcuttur.

Tasavvufi ve felsefi konuların metnin içine eriyik bir biçimde yoğun işlendiği, modern toplumun artık pek de ilgilenmediği ya da düşünmeye güç yetiremediği, yorucu bir zihinsel yolculuk kitabı doğal olarak çok popülerlik kazanamamıştır. Hitap ettiği kitle, kaliteli bir üst okur-yazar grubudur. A'mâk-ı Hayâl'de konu ve yapı itibarıyla benzer olmasına karşın, Filibeli Ahmed anlatım tekniği ve tarzıyla bunu biraz daha anlaşılabilirliğe yakın tutmuştur. Elbette bütün bunların dışında en büyük sebep; aradaki yaklaşık yüz yıllık bir zaman dilimidir. Örnek olarak ayna metaforunun yazarların üslubunda nasıl işlendiğine bir göz atabiliriz;

"Ey gönül! Şu cihanda parlayan sensin. Bilinmeyeni her an belirli kılan sensin. Eşya bir aynadır. O aynada görülen sensin!

Vicdan her şeyi vahdet sayesinde bilmektedir. İnsan eşyayı vicdan ile tanımaktadır. Eşya bir aynadır. O aynada görülen sensin!

Hadiselerde varlığın iç yüzü görünmektedir. Varlığın dış yüzü de iç yüzü sayesinde ayırt edilebilmektedir. Eşya bir aynadır. O aynada görülen sensin!

Kâinat levhalarının bir araya getirilmiş hülasası sensin. Hakk'ın âyetlerinin tecvidi sensin. Eşya bir aynadır. O aynada görülen sensin!" (a.g.e., s. 74).

Sülûk romanında, Kâys'ın ayna karşısındaki şu sözleri şiirin şerhi niteliğindedir:

"Ben! Ben! Yüzüm gözüm üzerinde kar, yüzüm gözüm üzerinde kar hissi ve yıllar boyu geçenlerin ayak izleri... Onların geçişlerini düşünmemiştim; çünkü hala her iki gözbebeğinde deli kıvılcımlar çıkan bakış dışında tam anlamıyla kendimi aynada hiç görmemişim. Daha sonra bir kez daha ayna düşüncesiyle, aynada ağlamak, aynanın karşısında parçalanmaktan endişelendim. Aynanın karşısına oturdum; aynada kendini tanımayan bir adam gibi parçalandım, kaybolmuş bir adam gibi, bir insan gibi... Bir insan... Bir insan..." (a.g.e., s.

19). Ayna, Sülûk romanının sık kullanılan kelimelerinden biridir. Bütün karakterler en az bir kere kendini aynanın karşısında bulur. Bir anlamda herkes kendisiyle yüzleşir. Fakat bunu en çok yaşayan Nilüfer'dir. Mehdi Âtıfrâd, makalesinde; *"aşk önünüze bir ayna koyar, ayna o sevgilidir. Tam karşınızda, size dönük bir ayna, bir başkasının aynası olma, İnsanın en tabii ihtiyacıdır. Yani insanın sevmeye ihtiyacı vardır"* (1384: 58). Nilüfer'in aynası Kâys'a dönüktür. Kâys'ın da ihtiyacı olan bir aynadır. Nilüfer'i gösteren bir aynaya, karşılıksız sevgiye ihtiyacı vardır. Nilüfer'in onu sevmediği düşüncesine kapıldıktan sonra Kâys, iyice karanlığa gömülür, sokak lambaları söner, ay ışığı kaybolur, değil aksini, aynanın kendisi dâhil görünecek durumda değildir.

Klasik Edebiyat yazarı kendini şiirle anlatmaya çalışır. Üstelik bu şiiri üretmek aruz, kafiye gibi kati ölçülere ve bilaistisna kurallara da uymak mecburiyetindedir. Yine de bunu en güzel şekilde yerine getirir. A'mak-ı Hayâl, Türk Edebiyatında romanın yeni yeni tanındığı dönemlerde kaleme alınmış bir eserdir. Bu anlamda Sülûk romanıyla karşılaştırıp kusur aramak doğru değildir. Ahmed Hilmi romanında bolca yer verdiği Klasik şiir ve mensur yazısıyla da okuyucuya en sade haliyle anlatılmak isteneni verir. Fakat Devletâbâdi bunu metnin içine gizler. Uzun bir çabanın ardından ortaya çıkardığı bu eserini öyle kolayca okuyucunun eline vermez. Okuyucunun da okurken en az onun kadar zahmet çekmesini ister. Çünkü Sülûk romanını anlayabilmek için yalnızca okuyabilmek yeterli bir meziyet sayılmaz.

Sonuç

Yazmak ihtiyacı yoğun bir düşünme eyleminden sonra gerçekleşir. Sait Faik'in "yazmasam delirecektim" tabirine benzer ifadeleri kullanan her insan özün peşindedir. Makalemizde yer alan iki yazarımız da böylelikle hem kendilerinin hem de okurun bu anlamdaki ihtiyacını karşılamaktadır. Öte yandan Klasik Edebiyat eserlerinin okurları ve Modern Edebiyat eserlerinin okurları arasındaki görüş ve anlayış farkı da bu iki roman üzerinden birçok kez gözler önüne serildi. Romanlarındaki karakterlerin hakikat yolculuğunun başlamasıyla birlikte okurun kafasındaki sorulara da cevaplar alınmaya başlanır.

İnsanın varlığından bu yana kendini anlama, sorgulama ihtiyacı doğmuştur. Yaşadıkları yerin dışında başka bir yaşam alanının merakındadırlar ve bununla birlikte başlayan arayış, onlara verdikleri mücadele kadar karşılık verecektir. Takriben bir asırlık zaman farkıyla bu benzer arayışların farklı dönem ve mekânlarda nasıl bir farklılık arz edebileceğini araştırmaya koyulduk.

Her iki yazarın düşünce dünyasında hissedilen ortak nokta gerçek hayatta cesaret edemedikleri yolculuğa bir karakter oluşturarak deneyimleme yoluna gitmeleridir. Hakikat eşiğine gelen her insanın böyle bir kaygıya kapılması gayet tabiidir. Buldukları statü, herkes tarafından tanınmış olmaları bu kaygıları arttırmaktadır, bu doğal da karşılanmalıdır. Ahmed Hilmi tam olarak kendini resmeder. O da edindiği pozitif bilimlerden sonra vahdet-i vücud felsefesini çokça benimsemiş ve bununla ilgili araştırmalar yapmıştır. Fakat yolun sonunda bir melamet hırkası giyme cesareti gösterdiği söylenemez. Çünkü Ahmed Hilmi de Mahmud Devletâbâdi gibi sonuna kadar kalemi elinden bırakmamıştır.

Sonuç olarak söz konusu insan ve aradığı hakikat ise zaman ve mekânın yolcunun üzerinde kısmi bir etkisi görülmüştür. Çünkü zaman ve mekân bir eşyadır. Eşya değişse de özü değişmez. Hakikat yolculuğu da içsel bir yolculuktur. Zaman ve mekân gibi dış faktörler, cevizin içini değil kabuğunu aşındırır. Ancak bu yolculuktaki rehber faktörünün yolcu için ne kadar mühim olduğunu tespit etmeye çalıştık. Nasihat dinlemeye bile tahammülü kalmamış modern insan, özgürlüklerini kısıtlamasından mütevellit bu kılavuzu reddeder. Bu görünmez kişisel yaşam alanlarına kendileri hariç kimseyi dâhil etmezler. Fakat içeriği anlamamanın en iyi yolunun, dışarıdan bakmak olduğu gerçeğini de ıskaladıkları görülür. Bu sebeple mürşid-i kâmil bağlamında pek çok farklı ve üstün akla başvuruldu. Gelineen noktada bir üst akıl ve tecrübenin, yolun başındaki yolcu için zaruri bir gereksinim olduğu tezi ortaya konuldu.

KAYNAKÇA

Âtıf-râd Mehdi. (1384 h.ş). *Der-custecû-yi Endişehâ-yi Felsefi-i İrfâni-i Sûlûk*, Neşri Kelek, şomare-i 153,

Aytaç, Gürsel. (2020). *Bilgiden Kurmacaya- Bir Çağdaş Edebiyat Çözümlemesi*, Ankara: Ayrıntı Yayınları.

Aytaç, Gürsel. (1997). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Ankara: Ayrıntı yayınları

Bayraktar, Levent. (2020). *Bergson'da Ruh- Beden İlişkisi*, Ankara: Aktif Düşünce yayınları.

Baytop, Turhan. (1997). *Türkçe bitki Adları Sözlüğü*, İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Butler, Christopher. (2018). *Modernizm*, çev. Nursu Öрге. Ankara: Dost Kitabevi.

Cebecioğlu, Ethem. (2021). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Otto yayınları.

Chittick, William. (2018). *Varolmanın Boyutları*, Çev. Turan Koş. İstanbul: İnsan yayınları.

David, Harvey. (2003). *Sosyal Adalet ve Şehir*, Çev. Mehmet Morali. İstanbul: Metis yayınları.

Devletâbâdi, Mahmud. (2015). *Albay*, Çev. Buket Coşkun. İstanbul: Kafka Kitap.

Devletâbâdi, Mahmud.(1391 h.ş). *Sülûk*. Tahran: neşr-i çeşme çap-i 14.

Filibeli Şehbenderzade Ahmed Hilmi. (2016). *A'mâk-ı Hayâl: Râci'nin Hatıraları Karşılaştırılmalı Tam Metin*. Haz. N. Ahmet Özalp. İstanbul: Büyüyen Ay yayınları.

Filibeli Şehbenderzâde Ahmed Hilmi. (2017). *Beşeriyetin Fahr-i Ebedîsi Nebimizi Bilelim*, Haz. Rukiye Özer. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.

Frankl, V. Emil. (2015). *İnsanın Anlam Arayışı*, Çev. Özge Yılmaz. İstanbul: Okuyan yayımları.

Gölpınarlı, Abdülbaki. (2021). *Hafız Divanı*, İstanbul: İş bankası kültür yayınları.

Han, Byung Chul. (2022). *Palyatif Toplum*, Çev: Haluk Barışcan. İstanbul: metis yayınları.

Haşim, Ahmet. (2015). *Bize Göre*, Haz. Suat Batur. İstanbul: Altın Kitaplar yayınevi.

Hayyâm, Ömer. (2003). *Dörtlükler*, Haz. Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul: Türkiye İş bankası Kültür yayınları.

Işıtan, İbrahim. (2020). *Sûfi Psikolojisi Yazıları C.1*, İstanbul: Divan yayınları.

Karaismailoğlu, Adnan. (2002). *Karşılaştırmalı Edebiyat Çalışmaları Açısından Klasik Türk Edebiyatı ile İran Edebiyatı*, Bilig- Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi. S.23, 2002

Kıran, Zeynel- Kıran, Ayşe. (2000). *Yazımsal Okuma Süreçleri*, Ankara: Seçkin yayınevi.

Kısakürek, Necip Fazıl.(2021). *Çile*, İstanbul: Büyük Doğu yayınları.

Kurbani, Muhamed Rıza, (1373 h.ş) *Nakd ve Tefsir-i Asar-ı Mahmud Devletabadi*, Tahran: neşr-i Arvin.

Loti, Pierre.(1995) *Aziyade*. Çev. Nahid Sırrı Örik. İstanbul: Engin yayınları.

Loti, Pierre.(1972) *Mutsuz Kadınlar*. Çev. Nahid Sırrı Örik. İstanbul: Morpa yayınları.

Merter, Mustafa.(2013). *Dokuz Yüz Katlı İnsan Tasavvuf Ve Ben Ötesi Psikolojisi*, İstanbul: Kaknüs yayınları.

Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî. (1997). *Mesnevi*, çev. Şefik Can. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Muradi, Huseyin. (1392 h.ş), *Sülûk-i Mahmud Devletâbâdi der Roman-ı Sülûk Tefsir ü Tahlil-i Metun-i Zeban ü Edebiyyat-i Farsi*, Neşr-i Dihhuda

Nacomiyân, Emir Ali. (1399 h.ş). *Sazukarha-yi Meşruyet-Bahş-i Goftumanha-yi Cinsiyeti der-Roman-i Sülûk Mahmud Devoletâbâdi*, Neşriye-i Costerhayi Zebani, şomere-yi 20.

Noyan, Sema. (2019). *A'mâk-ı Hayal" Romanında Tasavvuf, Budizm, Hinduizm ve Zerdüştilik Açısından Vahdet-i vücud*, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED),

Rızai, İman Siroos.(2018). *Mahmud Devoletâbâdi ve Çağdaş İran Romanı*, Ankara: İraniyat yayınları.

Rosenau, M.P. (2004). *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, Çev. Tuncay Birkan. Ankara: Bilim ve Sanat yayınları.

Sağlam, Hacer. (2021). *Kamil Kahraman "Mecnun"dan Hareketle Seyr-i Sülûk, Bireyselleşme Süreci ve Monotomin Çekrdeği*, DTCTF Dergisi 61.1: 384-414.

Sayar, Kemal. (2008). *Sûfi Psikolojisi*, İstanbul: Kapı yayınları.

Shakespeare, William. (1992). *Othello*, Çev. Orhan Burhan. İstanbul: MEB yayınları.

Tarlan, Ali Nihat.(1981) *Fuzuli Divanı Şerhi*, İstanbul: Akçağ yayınları.

Tatçı, Mustafa. (2019). *Yunus Emreden Yolcuya Öğütler Risaletü'n- Nushiyye*, Türk Ekini Dergisi: 6-25

Tolstoy, L. N. (2019). *Yaşam ve Ölüm üzerine Düşünceler*, Çev. Siyami Boylu. İstanbul: Çağaloğlu yayınları.

Tolstoy L.N. (2017) *Anna Karanina*, çev. Ayşe Hacıhasanoğlu. İstanbul: İş Bankası yayınları.

İnternet Kaynakları

www.welt.de/die-welt/kultur/literatur/article4968109/Unsere-Augen-haben-sich-an-die-Dunkelheit-gewoehnt.html (Erişim Tarihi: 21.06.2022).

<https://www.gzt.com/post-oyku/ruya-hikayeleri-amk-i-hayl-3491049>(Erişim Tarihi: 21.06.2022).