

T.C.
NEVŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TASAVVUFUN DERİNLİKLERİNDEN MODERNİST ROMANA AÇILAN
KAPI: *A'MÂK-I HAYÂL***

Yüksek Lisans Tezi

Damla SAĞDIÇ

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Nevşehir

Şubat 2013

Bütün hakları saklıdır.


Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Damla Sağdıç, 2013

anneme ve babama

“Tasavvufun Derinliklerinden Modernist Romana Açılan Kapı: *A'mâk-ı Hayâ*” adlı yüksek lisans tezi, Nevşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Kılavuzu'na uygun olarak hazırlanmıştır.


Tezi Hazırlayan
Damla SAĞDIÇ


Danışman
Yrd. Doç. Dr. Günil Özlem
AYAYDIN CEBE


Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Başkanı
Yrd. Doç. Dr. Ömer BAYRAM

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.


Danla SAĞDIÇ

Yrd. Doç. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE danışmanlığında Damla SAĞDIÇ tarafından hazırlanan “Tasavvufun Derinliklerinden Modernist Romana Açılan Kapı: *A'mâk-ı Hayâl*” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Nevşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında Yeni Türk Edebiyatı Programında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

12/02/2013

JÜRİ:

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE

Üye : Prof. Dr. Çetin PEKACAR

Üye : Yrd. Doç. Dr. Filiz Meltem ERDEM UÇAR

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun .13..02..2013.. tarihli

2013..05..01... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

13...../02..../2013

Doc. Dr. Alper ASLAN

Enstitü Müdürü



ÖZET

TASAVVUFUN DERİNLİKLERİNDEN MODERNİST ROMANA AÇILAN KAPI: *A'MÂK-I HAYÂL*

Damla SAĞDIÇ

Nevşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans, Şubat 2013
Danışman: Yrd. Doç. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE

Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi (1865-1914), II. Meşrutiyet döneminin önemli fikir adamlarından biri olarak bilinmektedir. Ölümüne kadar geçen sürede kırkın üzerinde eser ve yüzlerce makale kaleme almış olan yazar hakkında genellikle din, felsefe, tarih gibi alanlarda çalışmalar yapılmıştır. Ahmet Hilmi, aynı zamanda *Öksüz Turgut* ve *A'mâk-ı Hayâl* adlı kurmaca yapıtların yazarıdır.

A'mâk-ı Hayâl, Millî Edebiyat dönemi eserleri içinde yer alır ancak konusu ve tekniği bu dönem anlatılarından farklı bir yapı sergiler. Klasik ve geleneksel türlere benzeyen anlatı, bireyin psikolojisine yönelen içeriğiyle roman çizgisine yaklaşır. Bu durum Türk edebiyatında bu ve buna benzer anlatıların hangi türe dâhil edileceği sorununu ortaya çıkarmaktadır. Bu tezin amacı, Türk edebiyatı alanında hakkında yapılmış ayrıntılı bir çalışma olmayan *A'mâk-ı Hayâl*'in hangi türe dâhil edileceğini bulmak ve modernist roman sayılıp sayılamayacağını tartışmaktır.

Tezde öncelikle Aristoteles, Georg Lukacs, Mihail Bahtin, Franco Moretti ve Jacques Derrida'nın edebî türler ve roman ile ilgili görüşleri tartışılmıştır. Tür tespiti yapılırken *A'mâk-ı Hayâl*'in mesnevi, menakıpname, halk hikâyesi gibi türlerin özelliklerini barındırdığı görülmüştür. Bu nedenle tezin birinci kısmında geleneksel ve klasik türlerle *A'mâk-ı Hayâl* arasındaki benzerlikler ve farklar üzerinde durulmuştur.

A'mâk-ı Hayâl'in pek çok bölümünün kahraman anlatıcı tarafından anlatılması, yazarın insan ruhuna yönelen tavrı, rüyalar yoluyla bireyin kendini gerçekleştirme, eserde modernist romana dair bazı özelliklerin bulunduğunu göstermektedir. Bu nedenle tezin ikinci bölümünde *A'mâk-ı Hayâl* ve modernist roman arasındaki ilişki sorgulanmıştır.

Olağanüstü öğelere yer veren ancak geleneksel ve klasik türlere de dâhil edilemeyen anlatıda, akıl ve modernizm arasındaki ilişkiyi kavramak amacıyla tezin üçüncü bölümünde, anlatıda yer alan dokuz rüya, tasavvuf sembolleri ve Arketipçi Eleştiri bağlamında incelenmiştir.

Bu incelemelerin sonucunda *A'mâk-ı Hayâl*'in klasik gerçekçi roman ile modernist roman arasında bir geçiş eseri olduğu sonucuna ulaşılmış, Türk edebiyatında ilk modernist kırılmanın Cumhuriyet döneminden daha önce *A'mâk-ı Hayâl* ile ortaya çıktığı kanıtlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: modernist roman, Arketipçi Eleştiri, edebî tür eleştirisi, klasik ve geleneksel türler, Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi.

ABSTRACT

FROM THE DEPTHS OF MYSTICISM TO THE GATEWAY OF MODERNİST NOVEL: *A'MÂK-I HAYÂL*

Damla SAĞDIÇ

Nevşehir University, Institute of Social Sciences

Department of Turkish Language and Literature, M.A., February 2013

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE

Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi (1865-1914) is known to have been among the most prominent intellectuals of the Second Constitutional Era. He authored more than forty books and hundreds of articles in the period his death. Research about the author has generally centred on fields such as religion, philosophy and history. In addition to being an intellectual, having written *Öksüz Turgut* and *A'mâk-ı Hayâl*, Ahmet Hilmi is a fiction writer.

A'mâk-ı Hayâl is among the literary works of the National Literature Era, however it differs from the works of the period in terms of its subject matter and the techniques it employs. The narrative, which is similar to classical and traditional genres, also displays qualities of a novel through its attempt of demonstrating the individual's psychology. Thus arises the problem of determining the literary genre of works similar to *A'mâk-ı Hayâl*. The purpose of this thesis is to determine the literary genre of *A'mâk-ı Hayâl* which has not been studied thoroughly before and discuss whether it can be considered a modernist novel.

In this thesis, first, the ideas of Aristoteles, Georg Lukacs, Mikhail Bakhtin, Franco Moretti and Jacques Derrida on literary genres and novel have been discussed. When analysing the text generically, it has been observed that *A'mâk-ı Hayâl* embodies the qualities of the genres mesnevi, menakıpname and folk tale. Therefore in the first part of the thesis, the similarities and differences between *A'mâk-ı Hayâl* and the classical and traditional genres have been examined.

The facts that many chapters in the book are told by first person narration, the inclination of the author to discover human spirit, and the self-realization of the individual through dreams show that *A'mâk-ı Hayâl* embodies the qualities of a modernist novel. Consequently in the second part, a comparison is drawn between *A'mâk-ı Hayâl* and the modernist novel.

In the third part of the thesis, nine dreams that are told in the book are analysed within the context of mystic symbols and Archetypical Criticism in order to unearth how intellect and modernism is related in the narrative, which contains supernatural aspects, yet still cannot be classified exactly under any classical or traditional genre.

As a result, it has been concluded that *A'mâk-ı Hayâl* is a narrative that has the qualities of both a realist and a modernist novel, hence a transitional work. Furthermore, it has been proved that through *A'mâk-ı Hayâl*, the first modernist step in Turkish literature was taken before the Republican Era.

Key words: modernist novel, Archetypical Criticism, genre criticism, classical and traditional genres, Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi.

TEŞEKKÜR

Bu tezde pek çok kişinin katkısı var. Öncelikle tez sürecim boyunca bana yol gösteren, bunu yaparken de kendi yolumu bulmama fırsat veren, sonu gelmez taslak metinleri büyük bir özveriyle okuyup bilimsel etik anlayışını bana aşıl原因an danışmanım Günil Özlem AYAYDIN CEBE'ye teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca tez sürecim boyunca iyimserliği ve eksilmeyen gülyüzüyle beni destekleyen Volkan KARAGÖZ'e ve beni Nevşehir Üniversitesi'nin seçkin akademik ortamına kabul ederek ufkumu genişleten Nevşehir Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyelerine çok teşekkür ederim.

Ayrıca annem DÖNE YILMAZ'a bocaladığım her an bana olan inancını yitirmediği için; babam NUMAN YILMAZ'a sonsuz hoşgörüsü ve iyimserliğiyle ruhumu aydınlattığı için; kardeşim MEHMET'e desteği için; eşim ENDER SAĞDIÇ'a her an yanımda hissettiğim varlığı için; bana ikinci bir aile sevgisini tattıran eşimin ailesine bu süreçte eksilmeyen destekleri nedeniyle teşekkür ederim.

Son olarak tez yazmanın sıkıntılarını ve sevinçlerini benimle paylaşan, aynı zorlu yollardan geçtiğimiz MURAT GÜR'e değerli eleştirileri için; kendisiyle tanışma olanağı bulmadan tezime katkıda bulunan AYFER YÖNDEN'e, gülyüzleri ve sıcacık samimiyetleriyle günümü aydınlatan öğretmen arkadaşlarım ELIF YÜKSEK ve AYFER ÇAĞLI'ya teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
TEŞEKKÜR	viii
İÇİNDEKİLER	ix
GİRİŞ	1
A. Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi'nin Hayatı ve Eserleri	4
B. Epik ile Roman	10
<i>A'MÂK-I HAYÂL</i> 'DE GELENEKSEL VE KLASİK TÜRLER	27
A. <i>A'mâk-ı Hayâl</i> ve Geleneksel Türler	28
B. <i>A'mâk-ı Hayâl</i> 'de Menakıpname Motifleri	37
C. <i>A'mâk-ı Hayâl</i> ve Mesnevi Geleneği	45
<i>A'MÂK-I HAYÂL</i> VE MODERNİST ROMAN	53
A. Modernist Romanın Doğuşu	54
B. <i>A'mâk-ı Hayâl</i> 'de Modernist Roman Özellikleri	58
KOLEKTİF BİLİNÇDİŞİNİN YANSIMASI OLARAK <i>A'MÂK-I HAYÂL</i>	67
A. Jung ve Arketipçi Eleştiri	67
B. <i>A'mâk-ı Hayâl</i> , Arketipçi Eleştiri ve Tasavvuf	73
C. Raci'nin Rüyalarına Arketipçi Eleştiri Işığında Bir Yolculuk	80
1. Birinci Rüya	82
2. İkinci Rüya	86

3. Üçüncü Rüya.....	89
4. Dördüncü Rüya	92
5. Beşinci Rüya.....	94
6. Altıncı Rüya.....	96
7. Yedinci Rüya	99
8. Sekizinci Rüya	102
9. Dokuzuncu Rüya.....	104
SONUÇ.....	108
KAYNAKÇA	114
ÖZ GEÇMİŞ.....	121

GİRİŞ

Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi, edebî, ilmî ve dinî konularda pek çok eser kaleme almıştır. Bu durum, yazar ve eserleriyle ilgili çalışmaların çeşitliliğini artırmıştır. Bununla birlikte Ahmet Hilmi ve eserleri üzerine hazırlanan tezler, çoğunlukla din bilimleri, temel İslam bilimleri, felsefe gibi alanlara aittir. Ahmet Hilmi, II. Meşrutiyet döneminin sorunlarına çözüm arayan bir aydın olmasının yanı sıra edebiyat alanında da önemli yapıtlar ortaya koymuş bir yazardır. Ne var ki bugüne kadar, yazarın bu yönü üzerinde fazla durulmamıştır.

Ahmet Hilmi üzerine felsefe ve din bilimleri alanlarında yapılan çeşitli tezlerde yazarın dinlere ve din felsefesine bakış açısı sorgulanmıştır. Örneğin, Ekrem Özmen “Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi’de Tanrı Problemi” adlı tezinde Ahmet Hilmi’nin bir felsefeci olarak Tanrı’nın varlığını nasıl algıladığını sorgulamıştır. Nurşen Odabaş Yüksek, “Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi’nin Dini ve Felsefi Düşüncesi” başlıklı tezinde Ahmet Hilmi’nin dinî ve felsefi görüşlerini yorumlamıştır. Sare Çetintaş’ın “Filibeli Ahmet Hilmi’nin Felsefi ve Ahlâki Görüşleri” adlı tezinde, Ahmet Hilmi’nin ahlak felsefesine nasıl baktığı değerlendirilmiştir. Ömer Ceran’ın “Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi’nin Görüşleri ve Değerlendirilmesi” başlıklı tezinde de Ahmet Hilmi’nin aydın kimliği ön plana çıkarılarak çeşitli sonuçlara ulaşılmıştır.

Bu alanda yapılan tezlerden Fatma Aslantürk’ün hazırladığı “Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi’ye Göre Dinî Tecrübe” adlı tezde, yazarın *A’mâk-ı Hayâl* adlı

anlatısında kahramanın yaşadığı deneyim, İslam dini açısından değerlendirilmiştir. Zekeriyya Uludağ'ın *Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi ve Spiritüalizm* başlıklı doktora tezinde ise Ahmet Hilmi'nin spiritüalizm hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir.

Şükrü Mutlu'nun "Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi ve Kelami Görüşleri" ve Mehmet Ödemiş'in "Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi'nin Kelâmî Çalışmaları" adlı temel İslam bilimleri alanında hazırladıkları tezlerinde Ahmet Hilmi'nin kelim ilmi hakkındaki düşüncelerine yer verilmiştir. Bu alanda, Ali Nasuf Halil'in "Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi'nin Düşünce Hayatı" adlı çalışmasında ise Ahmet Hilmi'nin dine, toplum hayatına bakış açısı sorgulanmıştır.

Ahmet Hilmi ile ilgili tarih alanında da tezler hazırlanmıştır. Bunlardan Ramazan Uğur Uçar'ın "Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi'de Türklük Tasavvuru" ve Meral Gülçiçek'in "Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi'nin Hikmet Gazetesindeki İctimaiyyat Yazıları Üzerine Bir Tahlil Denemesi" adını taşıyan tezlerinde, yazarın yaşadığı dönemdeki fikir hareketlerini ve toplum hayatındaki aksaklıkları değerlendirmesi üzerinde durulmuştur.

Ahmet Hilmi ve eserleri hakkında edebiyat alanında hazırlanan iki çalışma vardır. Bunlardan ilki, "II. Meşrutiyet Devri Fikir Adamı Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi Hayatı ve Eserleri" adını taşımaktadır. Mehmet Zeki Ekici tarafından hazırlanan bu tezde yazarın tanıtılması amaçlanmış, bu nedenle edebî eserleri hakkında ayrıntılı bir incelemeye gidilmemiştir. Süleyman Eratalay'a ait olan "Hermann Hesse'nin 'Siddhartha', Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi'nin 'A'mak-ı Hayal' Adlı Eserlerinde Mistik Özellikler" adlı tez ise Alman Dili ve Edebiyatı alanında hazırlanmıştır. Bu çalışmada Eratalay, Alman yazar Herman Hesse'nin

Siddhartha romanı ile *A'mâk-ı Hayâl* arasındaki mistik öğelerin benzerliği üzerinde durmuştur.

Görüldüğü gibi, çeşitli alanlarda hakkında pek çok araştırma yapılan Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi hakkında edebiyat alanında yapılan çalışmaların sayıca azlığı ve kapsamca darlığı büyük bir eksiklik doğurmaktadır. Bu durum, yazarın roman, hikâyeye ve oyunlarının göz ardı edilmesine, eserlerinin yalnızca öğretici, dinî metinler olarak yorumlanmasına yol açmıştır.

Ayrıca Herkül Millas, *Türk Romanı ve Öteki: Ulusal Kimlikte Yunan İmajı Sorunu* adlı kitabında Türk edebiyatının çeşitli dönemlerinde yazılan eserlerde Yunan kimliğinin nasıl konumlandırıldığını incelemiş ve *A'mâk-ı Hayâl*'i bu açıdan değerlendirmiştir. Millas, eserinde, *A'mâk-ı Hayâl*'i din ve millet farkı gözetilmeden yazılmış bir roman olarak kabul etmiştir (96). Seda Uyanık, "19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Romanında Gayrimüslim İmgeleri" adlı tezinde Millas'tan farklı bir sonuca ulaşarak *A'mâk-ı Hayâl*'de diğer dinlerin temsilcilerinin İslami düşünce etrafında birleştirildiğini belirtmiştir (81).

Yukarıda da değinildiği gibi, Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi'nin *A'mâk-ı Hayâl* adlı eseri de bugüne kadar felsefe ve din bilimleri, temel İslam bilimleri gibi alanlarda araştırma konusu olmuştur. Oysa yazarın anlattısının ön sözünde ifade ettiği gibi metin, öncelikle bir hikâyeler derlemesi görünümündedir. Üstelik hikâyeler arası bağlantılar eseri roman bütünlüğüne kavuşturmaktadır. Dolayısıyla, bu metin, kurmaca bir eserdir. Bu yönüyle de, öncelikle edebiyatın alanına giren bu eserin, edebî açıdan incelenmesi gerekir. Böyle bir incelemeyle daha önce hiç sorgulanmadan kabul edilen bazı tür ve alan ayrımları da tartışmaya açılmış olacaktır.

1910 yılında yazılması nedeniyle Millî Edebiyat dönemi romanları arasında sayılan *A'mâk-ı Hayâl*, mesnevi, halk hikâyesi ve menakıpname gibi klasik ve geleneksel türlerin özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Bu durum kimi edebiyat araştırmacılarının eseri, geleneksel öykülerin dünyasına ait bulmasına neden olmuştur. Bu nedenle öncelikli olarak eserin türünün belirlenmesi gerekmektedir. Bu amaçla, önce Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi ve eserleri hakkında bilgi verilecek, ardından epik ile roman arasındaki ilişki üzerinde durulacaktır.

A. Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi'nin Hayatı ve Eserleri

II. Meşrutiyet döneminin tanınmış fikir adamlarından Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi, 1865 yılında Bulgaristan'ın Filibe şehrinde doğmuştur. Babası Şehbender Süleyman Bey, annesi Şevkiye Hanım'dır. İlköğrenimini Filibe'de tamamlayan Ahmet Hilmi, daha sonra İstanbul'a gelmiş ve Galatasaray Sultanisi'ni bitirmiştir (Aslantürk 1). Okulu bitirdikten sonra 1890 yılında Duyun-u Umumîye'de çalışmaya başlamıştır. Daha sonra bu idarede görevli memur olarak Beyrut'a gönderilmiştir. Burada Jön Türklerle tanışan Ahmet Hilmi, siyasi nedenlerden dolayı memuriyeti bırakarak Mısır'a kaçmıştır. Kahire'de Terakki-i Osmaniye Cemiyetine girmiş ve *Çaylak* adında bir mizah dergisi çıkarmaya başlamıştır (Halil 4). 1901 yılında İstanbul'a dönen Ahmet Hilmi, bir rivayete göre arkadaşının ihbarı üzerine Fizan'a sürgün edilmiştir. Fizan, o dönemde genellikle İstanbul yönetimine karşı çıkan kişilerin gönderildiği bir yerdir. Ahmet Hilmi, burada Libya ve çevresinde yaygın olan Arûsi tarikatına bağlanmıştır (Aslantürk 2).

Ahmet Hilmi, 1908'de II. Meşrutiyet'in ilanı ile beraber İstanbul'a gelmiş ve *İttihad-ı İslâm* adında bir gazete çıkarmaya başlamıştır. Bu gazetenin kapatılması üzerine *İkdam*, *Şehbâl* ve *Tasvir-i Efkâr* gazetelerinde felsefi ve siyasi yazılar yazmıştır (Halil 5). 1911'de *Hikmet* adını verdiği bir gazete yayımlamaya

başlamıştır. 84 sayı yayımlanabilen gazete, İttihad ve Terakki tarafından bir buçuk ayda beş defa kapatılmıştır.

Ahmet Hilmi, İttihad ve Terakki üyelerinden hoşlanmadığı gibi II. Abdülhamit ile Hürriyet ve İtilaf Fırkası'nın da taraftarı değildir. Bu durum gazetesinin okur sayısının azalmasına yol açmıştır. İttihad ve Terakki'yi eleştiren yazılarının sonucunda da gazetesi ve matbaası kapatılarak Bursa'ya sürgün edilmiştir. Burada *Hikmet* gazetesini yayımlamaya devam eden Ahmet Hilmi, 17 Ekim 1914'te vefat etmiştir (Aslantürk 2-3). Ahmet Hilmi'nin bakır zehirlenmesi nedeniyle vefat ettiği ileri sürülmekle beraber siyonizm ve masonluk meselesini ele aldığı için masonlar tarafından öldürüldüğü de iddia edilmektedir (Bolay 138).

Gazeteci kimliğinin yanında Dârü'l-Fünûn'da felsefe hocalığı da yapan Ahmet Hilmi'nin çok yönlü kişiliği eserlerine de yansımıştır. Felsefi, dinî, ilmî, edebî pek çok konuyla ilgilenen yazarın eserleri şöyle sıralanabilir:

Senûsiler ve Onüçüncü Asrın Büyük Mütefekkir-i İslâmisî Seyyid Muhammed es-Senûsi, Ahmet Hilmi'nin 1909 yılında kitap hâline getirdiği ilk eseridir. Kitapta Ahmet Hilmi'nin, birkaç yıl sürgün yaşadığı Fizan'daki hayatı sırasındaki düşünceleri dile getirilmektedir. Eser, Kuzey Afrika'nın coğrafyası, halkı ve yaşayış şartları ile 20. yüzyılın başlarında bu bölgedeki gelişmelere ışık tutmaktadır. Eserin ana konusunu o günün siyasi olayları, II. Abdülhamid, Senusî tarikatının kurucusu Seyyid Muhammed es-Senusî, onun oğlu ve halefi Seyyid Muhammed el-Mehdî oluşturmaktadır (Ekici 145).

Müslümanlar Dinleyiniz, Filibeli Ahmet Hilmi'nin ikinci kitabıdır. Mihrüddin Arûsî imzasıyla yayımlanmıştır. Eserde, İslâm dünyasının geri kalma sebepleri tartışılarak bu duruma çözüm aranır (Ekici 151).

Bu eserin ardından, 1910-1912 yılları arasında iki cilt hâlinde yayımlanan *Tarih-i İslâm*, Ahmet Hilmi'nin en hacimli eseridir. Bu kitapta mezhepler, dinler tarihi, tasavvuf, kelam, felsefe ve fıkıh gibi pek çok alanı kapsayan konular yer almaktadır (Halil 10).

Yazarın *Allah'ı İnkâr Mümkün mü?* adlı kitabı, *Huzur-ı Fende Mesâlik-i Küfür* alt başlığını taşır. 1911'de basılan bu eserin birinci bölümünde Gazâlî, Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî, Fazlullâh-ı Hurûfî, Bedreddin-i Simavnavî, Muhyiddin-i Arabî'nin ruh ile ilgili düşüncelerini ele alan Ahmet Hilmi, diğer bölümde Asurluların, Ermenilerin, Hintlilerin, İbranilerin, İranlıların, İskandinavlıların Japonların ve Mısırlıların ruha bakış açılarından bahseder. Ayrıca yazar, Decartes, Kant, Spinoza gibi ünlü felsefecilerin ruh hakkındaki görüşlerine eserinde yer verir. Ahmet Hilmi'nin İslami gerçekleri açıklamaya yönelik olarak hazırladığı *Üss-i İslâm* başlıklı eserde, Auguste Comte'un "Üç hâl kanunu" ve "İnsaniyet dini" gibi fikirleri eleştirilmiştir (Gülçiçek 25).

İlm-i Ahvâl-i Ruh, Türkiye'de yazılan ilk psikoloji kitabı olarak kabul edilmektedir. Eser, mukaddime ile altı konudan meydana gelmektedir. Kitapta ruhun tanımı yapılır ve öneminden bahsedilir (Ekici 181).

Akvâm-ı Cihan, Ahmet Hilmi'nin iki farklı bölümden oluşan etnografik eseridir. Eser, dünya milletleri ile ilgili bilgiler içerir. İnsanların yaşayışları, inançları, dilleri, fiziki özellikleri, gelenek ve görenekleri, medeniyete katkıları gibi konular hakkında bilgiler kitapta yer almaktadır (Ekici 189).

1913 yılında yayımlanan *Hangi Meslek-i Felsefeyi Kabul Etmeliyiz?* başlıklı eser, üniversite gençliğine sesleniş niteliğindedir. Bu eserde Ahmet Hilmi, sosyalizm, spiritüalizm, materyalizm gibi çeşitli akımlar hakkında bilgi verir.

Ahmet Hilmi, vatan sevgisinin önemini ele aldığı *Türk Ruhu Nasıl Yapılıyor?* başlıklı eserinde Osmanlı sınırları içindeki Bulgaristan, Cezayir, Kafkasya, Kırım Mısır, Romanya, Sırbistan ve Tunus'un kaybedilmesinden duyduğu üzüntüyü aktarır ve gençlere çalışkan, gayretli ve iradeli olmaları gerektiğini bildirir (Gülçiçek 28).

Muhalefetin İflâsı, Ahmet Hilmi'nin, Hürriyet ve İtilaf Fırkası mensuplarının izledikleri yanlış politikayı eleştirmek amacıyla yazdığı eserdir (Gülçiçek 29).

Huzûr-ı Akl ü Fende Maddiyyûn Meslek-i Dalâleti'ni Ahmet Hilmi, Celâl Nuri'nin *Tarih-i İstikbâl* adlı üç ciltlik kitabının birinci cildi olan "Mesâil-i Fikriyye" bölümünü eleştirmek amacıyla yazmıştır. Bu eserde Ahmet Hilmi, Celâl Nuri'nin Osmanlı Devleti'nin gelişmesi ve ilerlemesi adına pozitivizm ve materyalizmi önermesine karşı çıkar (Gülçiçek 30).

Bunlar, Ahmet Hilmi'nin çeşitli konularda bilgi veren eserlerdir. Ayrıca yazarın tiyatro oyunu, roman gibi edebî eserleri de vardır. Bunları şöyle sıralamak mümkündür:

Ahmet Hilmi, *Öksüz Turgut* başlıklı eserini 1909'da roman türünde kaleme almış ve Sultan Mehmet Reşad'a sunmuştur. Bu nedenle eser, "Osmanlı sultanına ithaf edilen tek Türk romanı" olarak bilinmektedir. *Öksüz Turgut*'ta Osmanlı akıncılarının kahramanlıkları, Türk ordusunun kazandığı zaferler, Osmanlı Sultanı Yıldırım Bayezid'in yiğit kişiliği anlatılır. Böylece geçmişin şanlı günlerine duyulan hasret dile getirilirken hak edenlerin de sultan tarafından himaye edilmesi gerektiği ima edilir (Arık 100).

Yazarın 1909 yılında tiyatro türünde kaleme aldığı *Vay, Kız Bekçiyi Seviyor!* adlı eserinde, aile içi eğitimlerine güvenen gençlerin aldığı yanlış kararlar anlatılır. Gençlerin bu sebeple ailelerini zor duruma düşürmeleri eleştirilir (Töre 2307).

Bu tezin temel konusunu oluşturan *A'mâk-ı Hayâl*, 1910 yılında yayımlanmıştır. Anlatının türü ve kurmaca özellikleri hakkında tezin ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı bir inceleme yapılacaktır. Bu nedenle burada anlatının özetine yer verilecektir.

A'mâk-ı Hayâl, “Raci'nin Hatıraları” ve “Manisa Tımarhanesi” adlı iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm, anlatının ana kahramanı olan Raci'nin kendinden bahsetmesiyle başlar. Raci, felsefe eğitimi alıp birçok kitap okumuş, pek çok konuda bilgisi olan bir gençtir. Ne var ki, tüm bunlar onu mutlu etmez ve her şeyden şüphelenen biri hâline getirir. Bu durumu çözmek için batını ilimlerle uğraşan kimselerden yardım alır, ruh çağırma seansları düzenleyen, hipnoz ile meşgul olan gruplara dâhil olur, ancak buralarda edindiği bilgiler ona gerçekçi gelmez. Raci, bu arayışların sonucunda boşluğa düşer ve kendini içkiye verir.

Sorunlarından kurtulmak için eğlence âlemlerine dalan Raci, bir bahar günü arkadaşlarıyla, üç günlüğüne, şehre yakın bir kasabaya gider. Ne var ki, arkadaşlarına ferahlık veren kasaba ve kır hayatı Raci'nin varoluşsal problemlerini arttırır. Arkadaşlarını rahatsız eden Raci'nin hüznü ruh hâli, içkinin tesiri ile neşeye dönüşür. Geceyi kasabada bir dostlarının yanında geçiren Raci ve arkadaşları, ertesi gün bir mesire yerine varırlar. Burada Raci, dağınık giyimli iki kişiyle karşılaşır. Bunlar, “varlık ve yokluğun aynı şey olduğu” düşüncesi üzerine konuşmaktadırlar. Bu durum Raci'nin ilgisini çeker ancak meczup görünüşlü bu iki kişi Raci'yi sohbetlerine kabul etmezler (19-25).

Raci'nin evinin yakınlarında bir mezarlık vardır. Raci, kır dönüşünün ikinci günü ilgisini çeken bu mezarlığa girer. Mezarlığın ortasında, yarısı hasır, yarısı tahta parçalarından yapılmış bir kulübe vardır. Raci, sahipsiz olduğunu düşündüğü kulübenin kapısını açacağı sırada, yeşil renkli takkesi irili ufaklı aynalarla ve

tenekelerle süslü bir adamla karşılaşır. Bu adam Raci'ye hâlini hatırını sorar. Raci bu ilginç görünümlü adamın adını merak eder. Adam, Raci'ye pek çok isminin olduğunu, fakat buralarda kıyafetinden dolayı insanların ona “Aynalı Baba” diye hitap ettiğini söyler.

Raci, Aynalı Baba'dan oldukça etkilenir. Aynalı Baba, Raci'ye ney eşliğinde gazeller okur. Raci, neyin sesini dinlerken kendinden geçer ve dokuz gün boyunca rüyalar görür. Bu rüyaların her biri bilinmeyen bir mekân ve zamanda yapılan serüvenlerle dolu yolculuklardır. Raci, her uyandığında Aynalı Baba'yı yanında bulur. Aynalı Baba, Raci'nin rüyalarını özlü sözlerle yorumlar. Ancak Raci dokuzuncu rüyasından uyandığı gün, Aynalı Baba'nın ona veda ettiğini bildirdiği notuyla karşılaşır. Bunun üzerine Aynalı Baba'yı bulmak için tüm Anadolu'yu gezer. Psikolojik rahatsızlığı artınca da Manisa Tımarhanesi'ne kaldırılır (26-111).

Anlatının ikinci bölümü, Raci'nin Manisa Tımarhanesi'nde bulunduğu sırada arkadaşı Sami'nin ona yazdığı bir mektupla başlar. Sami, arkadaşının delirdiğini düşündüğü için bu durumdan duyduğu üzüntüyü mektubunda dile getirir. Oysa Raci, varoluşa ilgili cevap bulamadığı şeyleri çözdüğü için hâlinden memnundur. Aynalı Baba'nın da Manisa Tımarhanesi'ne gelmesiyle sevinci artar. Raci, tımarhanede kaldığı günlerde bol bol gözlem yapma imkânı bulur ve bunlar anlatıda yer alır (113-24).

Anlatının bu noktasında “Zeyl-i A'mak-ı Hayal” adında bir ara bölüm bulunmaktadır. Bu bölümde Raci'nin tımarhaneden çıktıktan sonra Aynalı Baba ile ilk karşılaştığı yer olan mezarlıkta onunla tekrar bir araya gelmesi anlatılmaktadır. Raci, bu görüşmede yeniden rüyalar görür. Bu rüyaların birincisinde Raci, kendini bir karınca beyinin oğlu olarak bulur. Diğer iki rüya, birbirinin devamı niteliğindedir. Bu rüyalarda Raci'nin içine düşen aşk ateşini aramak için çıktığı yolculukta yaşadığı

serüvenler anlatılmaktadır. Raci, son rüyasında kendini havada uçuyorken bulur. Burada Pisagor, Sokrates gibi düşünürlerle karşılaşarak hayatı sorgular. Raci, Aynalı Baba'yı görmeye gittiği bir gün Aynalı Baba'nın öldüğünü haber alır. Aynalı Baba, Raci'ye bazı hatıralarını yazdığı bir defter bırakmıştır. Son kısmında bu anılara yer verilerek anlatı sonlandırılır (125-72).

Anlaşılabileceği üzere *A'mâk-ı Hayâl*, anlatı içinde anlatı gibi karmaşık tekniklerle yazılmış ve birden fazla türün özelliğini taşıyan bir eserdir. *A'mâk-ı Hayâl* incelendiğinde, okur bir takım sorularla karşı karşıya kalır: Bu yapıtın türü nedir? Manisa'da türbesi bulunan Ayn-ı Ali Dede ile Aynalı Baba arasında bir bağlantı var mıdır? *A'mâk-ı Hayâl*, modernist roman olarak kabul edilebilir mi?

Yazar, *A'mâk-ı Hayâl*'in ön sözünde okuyuculara şu cümlelerle seslenir: “Okuyucularımıza takdim ettiğimiz bu hikâyeler (Tabii bunlara hikâye demek doğru olursa!) beğenilirse kendimizi bahtiyar sayacağız” (21). Yazarın “hikâye” olarak adlandırdığı bu kitap, bir hikâyeler derlemesi olarak mı kabul edilmelidir? Değilse hangi türe girmektedir? İçerisinde padişah, vezir, Anka gibi kahramanlar bulunan bu metin masal olarak nitelendirilebilir mi? Bu sorulara yanıt aramak için öncelikle epik ile roman arasındaki ilişki üzerinde durulacaktır.

B. Epik ile Roman

A'mâk-ı Hayâl, kurgulanış tarzı, birden fazla türün özelliğini taşımasıyla dikkat çeken bir eserdir. Ne var ki bugüne kadar anlatının bu yönleri üzerinde durulmamıştır. Bu durum *A'mâk-ı Hayâl*'in Millî Edebiyat dönemi roman anlayışı doğrultusunda birkaç cümleyle değerlendirilmesine neden olmuştur.

Osman Gündüz, “Geleneksel Anlatma Formlarından Çağdaş Romana” adlı makalesinde *A'mâk-ı Hayâl*'den şu cümlelerle bahsetmiştir: “[Bu eserde]—*vahdet-i vücüt, tecelli, fenafillâh* ve yaratılış sırlarına dair tasavvuf teorileri tartışılabilir olsa

da—uygulanan yöntem ana hatlarıyla geleneksel öykülerin dünyasına aittir. Romanda verilenler; cinli, devli, perili, ejderhalı, padişahlı, vezirli dünyasıyla Doğu geleneğinden alınmıştır” (780). Gündüz’ün bu cümleleri anlatının türü konusundaki soru işaretlerini artırmaktadır. Bununla birlikte Gündüz, makalesinin ilerleyen bölümlerinde bu konuda tatmin edici bir açıklamada bulunmamış ve şu karara varmıştır:

Bu dönemde din, insan ve Tanrı ilişkilerini ele alan iki de fantastik roman vardır. Bunlardan daha önce geleneksel anlatma formlarına uygun yapısından söz ettiğim *Şehbenderzâde Ahmet Hilmi*’nin *A’mâk-ı Hayâl* romanı *insan-Tanrı* ilişkisini *ruhçu* bir görüşle *Celâl Nuri*’nin *Perviz*’i ise *pozitivist* bir dikkatle ele alır. Her iki eser de geleneksel öykü ile [A]vrupaî romanın acemice kotarılmış bir bileşimidir. Hatta bunlara roman demek dahi zordur. Ancak Batıda (*Faust*) ve bizde bu türün (*Abdullah Efendi’nin Rüyaları*) farklı örnekleriyle karşılaşmak mümkündür. (794)

Gündüz, *A’mâk-ı Hayâl*’i önce fantastik roman olarak değerlendirmiş, sonradan acemice yazılmış bir roman olarak nitelendirmiştir. Bu durum, anlatının türü hakkında kabul edilebilir bir yargının oluşmadığının göstergesidir. Bu nedenle önce epikle benzer özellikler taşıyan anlatının türünün ne olduğuna karar vermek yerinde olacaktır. Bu amaçla Aristoteles, Georg Lukacs, Mihail Bahtin, Franco Moretti ve Jacques Derrida’nın görüşlerinden faydalanılarak epik ile roman arasındaki ilişki sorgulanacaktır.

Aristoteles, *Poetika* adlı eserinde sanat dallarını ilk kez sınıflandırmıştır. Bunu yaparken de türleri çeşitli özelliklerine göre gruplandırmıştır. Sanat dallarını sınıflandırırken örneğin ressamın renkleri ve biçimleri yazarın ise dili kullandığını

söyleyerek, bunların araçları açısından farkını belirtmiştir. Bu nedenle Aristoteles, retorîği edebî türün temel unsurlarından saymıştır (19). Eski Yunan döneminde bilimsel metinler de manzum olarak yazıldığı için Aristoteles, edebî türün kurmaca yapısına şu cümlelerle dikkat çekmiştir:

Hatta, kimi zaman tıbbî bilimlere veya doğa bilimlerine ilişkin bir konuyu mısralar halinde dile getirenlere de ozan adı verilir; örneklersek Homeros ve Empedokles arasında belli bir ölçüye dayanarak yazma dışında hiçbir ortak yön yoktur. Homeros haklı olarak ozan diye adlandırılır. Oysa Empedokles, daha çok doğa bilginidir ve öyle adlandırılması gerekir. Aynı şekilde ozan adı taklitlerinde çeşitli mısra ölçülerini karışık olarak kullanmış olanlar için de kullanılmalıdır. (20)

Buradan yola çıkılarak Aristoteles'in retorîği, edebiyatı diğer sanat dallarından ayıran önemli bir unsur olarak gördüğü söylenebilir. Ancak Aristoteles, retorîğin taklit (*mimesis*) olmadan edebî türün özelliklerini karşılayamayacağını söyler. Böylece edebî türün kurmaca olan yönünü vurgular.

Aristoteles, *Poetika*'da edebiyat türlerini tragedya, epos ve komedya olarak üçe ayırmaktadır. Ona göre sanat dalları taklide dayanmaktadır. Ortak noktaları taklit olan bu sanat dallarını ayıran şeylerse taklit etmede kullanılan araç, taklit edilen nesne ve taklidin yapılış tarzıdır. Ritim, söz, harmoni, renk, figür gibi öğeler taklit etmede kullanılan araçlara örnek olarak gösterilebilir. Taklidin yapılış tarzıyla Aristoteles, her sanatçının kendine has özelliklerini kastetmektedir. Aristoteles'e göre sanatçılar, eylemde bulunanları taklit etmektedir. Eylemde bulunanlar ise ya iyidir ya da kötüdür. Sanatçılar da iyi ya da kötü eylemleri taklit etmeleriyle

birbirlerinden ayrılırlar. Bu nedenle ozanların taklit nesnelere de iyi ya da kötü eylemlerdir (19-22).

Aristoteles, bunlardan yola çıkarak bir türün oluşumunu iki nedene bağlar. Bunlardan birincisi taklit, ikincisi de taklitten duyulan hazdır. Taklitten duyulan hazı Aristoteles, gerçekte hoşlanmadığımız nesnenin sanat eseri olarak sunulduğunda beğenilmesiyle bağdaştırır. Bir edebî eser ise ozanın karakterine göre iki türlü gelişir. İyi, soylu karakterli ozanlar iyi ve soylu eylemleri, hafifmeşrep ozanlar ise bayağı yaratılıştaki kimselerin eylemlerini taklit eder. Bu durum da komedya ve tragedya olarak iki türün doğmasına yol açmıştır ve ozanlar eğilimlerine göre bunlardan birini tercih etmiştir. Ortalamadan daha aşağı karakterleri taklit eden ozanlar, sadece kötü şeyleri taklit etmez; komik olanı da taklit eder. Bu da soylu olmayanın bir kısmını oluşturur. Komiğin özü ise soylu olmayana, kusura dayanır. Tragedyanın uğradığı değişiklikler ve bu değişikliği yapanlar bilinmektedir. Ancak komedide bunlar, karanlıkta kalmıştır (*Poetika* 24-29).

Aristoteles, tragedyanın doğuşunu anlatırken onu ölçülü, vezinli söz kullanımını ve ağırbaşlı konularıyla epiğe benzetmektedir. Aralarındaki fark, epiğin aynı ölçüyü ve öykü biçimini kullanmasına rağmen zaman yönünden sınırlandırılmamasıdır. Aristoteles'e göre tragedya ozanları da başlangıçta epik ozanları gibi hareket etmektedirler. Epik ve tragedyayı oluşturan bölümlerin kimisi her ikisinde de ortaktır. Tragedyayı iyi ya da kötü yapan öğeleri bilen biri epiği de bu yönden yargılayabilir; çünkü epik şiirin sahip olduğu her şey, tragedyada da vardır; fakat epik şiir, tragedyada bulunan her şeye sahip değildir (81-84).

Tragedyayı epikten ayıran bir diğer fark, tragedyada yalnız bir olayın betimlenebilmesidir. Buna karşılık epikte aynı zamanda meydana gelen pek çok olaya yer verilebilir. Ayrıca tragedyada epikte olduğu kadar abartılı öğeler yer almaz.

Aristoteles, bu farkı Homeros'un *İlyada* adlı eserinden örnekler vererek açıklar. Tragedya sahnede canlandırıldığı için epikte yer alan akla aykırı özelliklere yer verilmez. Bu nedenle tragedyanın epikten daha gerçekçi olduğu söylenebilir (82-83).

Görüldüğü gibi Aristoteles, yüzyıllar önce edebiyatı diğer sanat dallarından ayırmış ve edebî türleri gruplandırmıştır. 20. yüzyılın önemli edebiyat kuramcılarında Mihail Bahtin ise romanın nasıl oluştuğunun izlerini sürer. Romanın köklerinin neye dayandığını araştırırken epik, retorik ve karnavalesk olarak üç temel öge bulur. Bunlardan karnavalesk, yarı komik yarı ciddi türleri kapsar. Bu türlerin alanında ise Sokratik Diyalog ve Menippos Yergisi bulunur. Yarı ciddi yarı komik türler, Helenizm döneminde karnavalesk kültürün edebiyata girmesiyle doğmuştur. Bu türlerin hepsi karnaval kültürüyle doludur. Bunlardan Sokratik diyalog, hakikatin tek kişinin bilincinde değil, hakikati arayan insanların diyalojik sürecinde olduğunu vurgular. Menippos yergisinde ise gülmece öğeleri ağır basar. Bahtin, "Dostoyevski'nin Yapıtlarında Tür ve Olay Örgüsü Kompozisyonunun Karakteristikleri" adlı makalesinde bu türlerin özelliklerini, gerçeklikle yeni bir ilişki içinde, kasıtlı olarak çok biçimli ve çok sesli olmalarıyla, efsaneye dayanmamalarıyla, deneyim ve özgür yaratım üzerine kurulmalarıyla açıklar (Bahtin 218).

Aristoteles, edebî türü, diğer sanat dallarından ayıran en önemli farkın retorik olduğunu söylemişti. Bahtin'e göre de retorik romanın ana kaynaklarındandır. Bu noktada Bahtin, romanın kaynaklarından bir diğerini de epik olarak niteler. Bu nedenle romanın özelliklerini belirlemek için epikle karşılaştırır. Nitekim Aristoteles de, tragedyanın epikle olan benzerlikleri ve farkları üzerinde durmuştu. Buradan yola çıkılarak anlatmaya dayalı edebî metinlerin kökeninin epik ve retoriğe dayandığını

söylemek mümkündür. Bu noktada romanı diğer türlerden ayıran şeyin karnavalesk özellik olduğu ortaya çıkmaktadır.

Bahtin ile aynı dönemlerde yaşayan ve romanın doğuşunu, gelişimi ve ne olduğunu araştıran Georg Lukacs, *Roman Kuramı*'nın birinci bölümünde edebiyatın kültür, tarih ve felsefeyle olan bağını sorgular. İkinci bölümde ise ilk bölümdeki çözümlmelerinden yola çıkarak yazar ve yapıtları inceler. Lukacs, romanın izini tragedyalarda ve Hristiyanlık öğretisinde arar. Destanların romana dönüşmesini biçimsel farklarıyla ele alıp, bu dönüşümü tarih felsefesinin ışığında inceler ve çeşitli sonuçlara ulaşır. Bu verilerin ışığında ilk roman olarak kabul edilen *Don Kişot*'un epikle olan ilişkisini değerlendirir.

Lukacs, epik ve roman arasında sadece biçimsel farklılıklar olmadığını savunmaktadır. Ona göre epik ve roman arasındaki farklılıklar şöyle sıralanabilir: Destanlar kahramanlık hikâyeleriyle süslenmiştir; epik bir dünyaya aittirler; iyi ve kötünün savaşını anlatırlar; dizelerden oluşurlar. Roman ise modern dünyanın kendi içindeki farklılıklarıyla, anlamın kendisinin bir sorun durumuna geldiği bir çağın destanıdır. Lukacs, tarih felsefesinden yola çıkarak epiğin ve romanın dünyasını inceler. Epiğin dünyasında savaş ve yok ediş önemli olduğundan tragedyalar dizelerden oluşur. Epiğin dünyasında bireyler değil ortak bir duygu dünyasının bütünlüğü vardır. Bu nedenle böyle bir dünyada bireyselliği vurgulanmış kahramanlara yer verilmez. Bu dünyada tek bir kahraman ve tek bir anlam vardır. Roman ise içinden çıktığı dünyanın bir göstergesidir. Roman kahramanı hayatın anlamını arar. Bu arayış sonucu romanın içine farklı sesler, karşıt fikirler girer. Birey ve onun psikolojisi ön plana çıkar.

Romanın dünyasında anlam katmanlarına yer vardır. Bu durum da romanın dilini nesre çevirmektedir. Epiğin konusu birey değil, toplumların başına gelen

olaylardır. Epiğin kahramanları halkı için savaşan, onlara iyiliği öğütleyen savaşçılar, kahramanlardır. Romanın dünyasında ise kendi kişiliği ile mücadele içinde olan birey vardır. Lukacs, romanların, soyut, kapalı bir anlama, destanın ise açık ve somut bir yapıya sahip olduğunu savunur. Lukacs'a göre destandan romana geçişin ilk örneği Dante'nin *İlahi Komedyası*'dır, çünkü dışarıdan gelen bir öge kahraman üzerinde ilk defa üstünlük sağlamıştır (64-76).

Bahtin de kendi inceleme yöntemini oluşturmak için romanın edebî türlerden farkını ortaya koymaya çalışmıştır. Roman kuramıyla ilgili yapılan çalışmaların zor ve yetersiz olduğunu belirttikten sonra bunun nedenini şöyle ifade etmiştir: “Roman gelişmeyi sürdüren çatısı tamamlanmamış tek türdür” (164). Bahtin, bu teorisini de çatısını tamamlamış bir tür olarak gördüğü epik ve romanı kıyaslayarak ortaya koymaya çalışmıştır.

Bahtin'e göre romanı öbür türlerden ayıran üç özellik vardır. Bunlar, romanda gerçekleştirilen çok-dilli (İng. *multi-linguaged*) bilinçlilik ile bağlantılı biçimsel üç boyutluluk, romanın edebî imgenin zamansal koordinatlarında yol açtığı radikal değişim, edebî imgelerin yapılandırılması için roman tarafından açılan yeni mıntıka, yani tüm açık uçluluğunda şimdi ile bir temas mıntıkasıdır (Bahtin 174-75). Epik ise diğer türlerden ulusal geçmiş ya da diğer bir ifadeyle mutlak geçmiş anlatmasıyla, kaynağının özgür düşünce değil, geleneksel düşünce olmasıyla ve epik dünyayı, yaratıcısının ve izleyicisinin içinde yaşadığı zamandaş gerçeklikten ayıran mutlak epik mesafesiyle ayrılmaktadır (176-77).

Bu karşılaştırmanın sonucunda Bahtin, romanın epik mesafenin yok edilmesiyle ortaya çıktığı sonucuna varır. Epik mesafe kavramı ile ne demek istediğini şu cümlelerle ifade eder:

Epik dünya yalnızca uzak geçmişin otantik bir olayı olarak değil, kendi koşulları açısından ve kendi ölçütlerince de tümüyle son şeklini almış, kesinlik kazanmış bir şeydir; epik dünyadaki herhangi bir şeyin değiştirilmesi, yeniden düşünülmesi, yeniden değerlendirilmesi olanaksızdır. Bir olgu, bir fikir ve bir değer olarak tamamlanmış, kesinleşmiş, son şeklini almış ve sabitlenmiştir. Mutlak epik mesafeyi tanımlayan budur. (181)

Epik ile roman arasındaki ayrımı sorgulayan Lukacs'a göre romanın kaynağı, parçalanmış, modern çağda bütünlüklü bir dünyaya ulaşma arzusundaki sanatçının epik niyetidir. Buradan yola çıkarak Lukacs'ın üretim süreçlerinin değişmesiyle beraber epik dünyanın yerini parçalanmışlık ve yabancılaşma süreçlerinin aldığı savunduğu söylenebilir. Ancak Lukacs'a göre kapitalizmle beraber epik dünya yok olsa da sanatçı bunun farkında değildir ve bir gün bütünlüğe ulaşabileceği inancındadır. Romanı, Tanrıların terk ettiği bir dünyanın epiği olarak gören Lukacs, Dostoyevski'de bir bütünlük göremediği için onu yeni dünyaya ait, amaçsız bulur ve kitabında ona yer vermez. Bunun nedenini ise *Roman Kuramı*'nda şu cümlelerle ifade eder:

Bu yeni dünyanın, fiilen var olana karşı her türlü mücadeleden uzak, sadece görülen bir gerçeklik olarak resmedilişi ilk kez Dostoyevski'nin cümlelerinde gerçekleşir. Dostoyevski'nin ve yaratmış olduğu biçimin bu kitabın kapsamı dışında kalmasının sebebi budur. Dostoyevski'nin yazdıkları roman değildi ve yapıtlarında açığa çıkan yaratıcı uzgörünün de, gerek bir olumlama gerek bir yadsıma olarak ne on dokuzuncu yüzyıl Avrupa Romantizmiyle ne de Avrupa

Romantizmine karşı aynı ölçüde Romantik birçok tepkiyle ilgisi vardı.

(153)

Bahtin ise Lukacs'ın aksine çok sesliliği savunur. Ona göre birbirinden farklı birçok öge karnaval dünyasının çok sesliliği sayesinde edebiyata taşınır. Bunu taşıyan tür ise romandır. Bu nedenle Bahtin, çok sesliliğin yaratıcısı olarak gördüğü Dostoyevski'ye önem verir. Ona göre “Dostoyevski, Sokratik diyalogda, antik Menippos yergisinde, Orta Çağ dinî piyeslerinde, William Shakespeare ve Miguel De Cervantes'te, Voltaire ve Denis Diderot'da, Honore De Balzac ve Victor Hugo'da kesinlikle rastlanmayan ve hiçbir şekilde mevcut olmayan sahici çok sesliliğin yaratıcısıdır” (Bakhtin 314).

Lukacs'a göre bir eserin roman olması için onda epik dünyaya yeniden dönme özlemi olmalıdır. Buradan ve Dostoyevski ile ilgili fikirlerinden yola çıkarak Lukacs'ın Bahtin'in tersine çok seslilikten ziyade romanda bütünlüğe ulaşma çabasına önem verdiği söylenebilir. Ancak, 20. yüzyıldan itibaren roman yazarı giderek artan kuşkuculuğu ve parçalanmışlık duygusuyla değişik biçimler deneyecektir (bk. tezin “Modernist Romanın Doğuşu” bölümü). Bu durum da Lukacs'ın görüşlerinin günümüz roman anlayışında geçerliliğini yitirdiğinin ispatı olarak düşünülebilir.

Çağdaş edebiyat kuramcılarında Franco Moretti, “Modern Epik” kavramıyla yeni bir edebî türden bahsetmektedir. Bu nedenle roman ve epik arasındaki ilişkinin sorgulandığı bu bölümde Moretti'nin görüşlerine yer vermek faydalı olacaktır. Romanın kaynağı ve ne olduğu sorusuna yönelen Moretti, *Modern Epik* adlı eserinde edebiyat araştırmacılarına epik ile roman kavramlarını bir arada ele alan bir bakış açısı sunar. *Ulysses*, *Faust*, *Moby Dick*, *Çorak Ülke* gibi eserleri inceleyen Moretti,

bu eserlerde romana uymayan, onu bir yönüyle epiğe başka bir yönüyle de modernizme bağlayan pek çok öge bulur.

Moretti, Bahtin'in çalışmalarını “merkezcil epik ve merkezkaç roman” kavramlarıyla adlandırır. Bahtin'in fikirlerinin 18. yüzyıla kadar inandırıcı bir anlam taşıyabileceğini, daha sonrası için edebî evrimin bu karşılığı çürüttüğünü şu cümlelerle ifade eder: “Kısacası Bakhtin'in izniyle, modern Batı'nın çok sesli formu roman değildir; olsa olsa dünya sisteminin heterojen uzamında ihtisaslaşan ve onun pek çok farklı sesine uygun zemin sağlamayı öğrenmek zorunda kalan epiktir” (65).

Moretti, “Modern Batı'nın uzun araştırmalara tabi tuttuğu, içinde kendi gizini aradığı kutsal metinler” olarak tanımladığı *Faust*, *Moby-Dick*, *Ulysses* gibi kanonlaştırılmış eserleri, edebiyat eleştirisi ve tarihinin belli bir kategoriye koyamadığını belirtir. Moretti, modernizmi esas alan tüm çalışmaları unutmayı deneyerek *Moby Dick*, *Çorak Ülke* ve *Niteliksiz Adam* gibi diğer yapıtları yeni bir yaklaşım içinde anlamaya çalışır: Moretti'ye göre *Faust*, *Moby-Dick*, *Nibelungların Yüzüğü*, *Ulysses*, *Kantolar*, *Çorak Ülke*, *Niteliksiz Adam*, *Yüzyıllık Yalnızlık* gibi kitaplar, modern epiklerdir. Moretti'nin bu eserlere modern epik adını vermesinin nedeni, bu eserlerin uzak geçmişe bağlılıkları ve süreksizlikleridir. Moretti, bu düşüncesini şu cümlelerle dile getirir:

Beni bu kitabı yazmaya yönlendiren fikir, bahsedilen kitapların—ve kitap boyunca karşılaştığımız diğer eserlerin hepsinin—benim ‘modern epik’ diye isimlendireceğim tek bir alana ait olduklarıdır. ‘Epik’ diyorum; çünkü, onu uzak bir geçmişe bağlayan pek çok yapısal benzerlik söz konusudur (doğal olarak buna analiz sırasında tekrar döneceğim). Fakat, aynı zamanda ‘modern’ epik; çünkü, pek çok önemli süreksizlik de söz konusudur: (sadece sözel bir öykünme

değil, Braudel ve Wallerstein'in 'dünya ekonomisi'ni hatırlatan) bilişsel 'dünya metni' metaforunu—temsil edilen uzamın uluslarötesi boyutu dikkate alındığında—dikte eden bir durum için, azımsanmayacak kadar önemli süreksizliklerdir bunlar. (2)

Moretti, bu eserleri geçmişle bağlantılı bulup bu yönleriyle onlara epik adını vermekle beraber epiğin eski çağlara, modern öncesi döneme ait bir tür olduğunu belirtmektedir ancak Bahtin'den farklı olarak epik mesafenin yok olmadığını, epiğin modern çağda kendine farklı bir yaşama alanı bulduğunu belirtmektedir. Moretti'nin de dikkat ettiği gibi Faust, bitmek bilmez arayışlarının her durağında derin bir boşluğa düşmekte, *Ulysses*'in kahramanı Leopold Bloom, Dublin sokaklarında amaçsızca gezmektedir. Bu durum epikle ilgisiz görünmekle beraber epik, modern çağda kahramanların hayallerinde eylem şansı bulmaktadır. Kısacası bu eserlerde eylemsizlik koşulsuz eylem hâline gelmektedir. Moretti, bu fikrini şu cümlelerle destekler: “Bu yeni senaryoda, epiğin büyük dünyası, dönüştürücü eylemde değil ancak tahayyülde, düşte, sihirde şekillenecektir” (17).

Ne var ki ilk duyulduğunda yeni bir türün oluştuğunu müjdeleyen Moretti'nin bu cümlelerinin benzerini Lukacs'ın şu sözlerinde görmek mümkündür: “Roman içselliğin serüvenini anlatır: Romanın içeriği, kendini bulmak için yola çıkan, serüvenlerle kendini sınavıp kanıtlamak ve kendini kanıtlayarak özünü bulmak için serüvenlere atılan ruhun öyküsüdür” (95).

Lukacs'a göre parçalanmış dünyaya rağmen yazar, epik niyetinden vazgeçmez. Öyleyse yazarın yarattığı kahramanlar da bu epik niyeti sergileyecek ve kendi bireyselliklerinin kahramanı olacaklardır. Bu durum, Moretti'nin epiğin modern çağda yeni bir yaşama alanı bulduğu fikriyle örtüşmektedir.

Moretti'nin yeni bir fikrin öncüsü olmadığı Arketipçi Eleştiri'nin ışığında da kanıtlanabilir. Bu eleştiriye göre kalıtım yalnız bedende değil ruhta da iz bırakır. Böylece mit, destan, efsane gibi türlerdeki motifler, bugün de varlığını sürdürür (bk. tezin “Jung ve Arketipçi Eleştiri” bölümü). Bu açıdan bakıldığında “Modern Epik” adlı yeni bir türden söz edilmesi imkânsızlaşır çünkü geçmişe ait tüm edebî türlere ait motifler, insanın bilinçdışında mevcuttur ve roman da bu türler karmaşasını yansıtır. Öyleyse romanın kaynağı olarak görülen epiğe ait öğeler, elbette roman içinde farklı biçimlerde yaşama şansı bulacaktır. Bu bir yenilik değil, kaçınılmaz bir gerçektir.

Bahtin'in ortaya koyduğu “kronotop” kavramıyla Arketipçi Eleştiri arasında da bağlantı kurulabilir. Kronotopu bir zaman-mekân yumağı olarak tanımlamak mümkündür. Zaman-mekân kalıpları tarih boyunca okurun zihninde yer eden, romanın temel anlatı olaylarını düzenleyen imgelerdir. Kronotoplarla zaman somutlaşır, zaman-uzam anlatıyı iletilebilir hâle getirir (Erkman 206). Mesela yol bir kronotoptur ve romanlarda önemli olaylar, yolda bir karşılaşma sonucu gerçekleşir. Bu durumun bir imge olarak zihinlerde yer etmesi ve tarihsel süreç içinde tekrarlanması arketip kavramıyla kronotoplar arasında bir bağlantı kurmaktadır. Bu açıdan bakıldığında yol kronotopu, arketip olarak düşünülebilir. Bu durum, romanın diğer türlerle bağlantısının göstergesi olarak düşünülebilir.

Bahtin ve Lukacs'in epik dünyanın bütünlüğü konusunda aynı düşünceyi paylaştıkları söylenebilir. Ancak Bahtin, epik dünyanın bölünmesiyle beraber türlerin de iç içe geçtiği fikrindedir. Böylece roman da, ayrı bir tür değil, birçok türün iç içe geçtiği bir yapıda kurulacaktır. Konu, türlerin kaynaşması olunca Jacques Derrida'nın görüşlerinden faydalanmak da yerinde olacaktır.

Çağdaş edebiyat kuramcılarında Derrida, “The Law of Genre” (Türlerin Kanunu) adlı makalesinde tür kavramını sınırlayıcı, ayırt edici, kuralcı bir kanuna

benzetir. Derrida, bu görüşlerinden yola çıkarak kurallarla belirlenmiş, sınırlandırılmış ve gruplandırılmış metinlerin gerçekte böyle bir aynılıkla var olamayacağı sonucuna ulaşır ve bu konuda şunları söyler: “Bir metin herhangi bir türe ait değildir. Her metin bir ya da birden fazla tür içinde yer alır. Türsüz metin yoktur. Bir tür ya da türlerden söz edilebilir ama bir metin için bunlardan birine dâhil olmak demek bunlardan birine ait olmak anlamına gelmez” (230).

Derrida’ya göre bir metnin herhangi bir kalıba sığmamasının ana nedeni dildir. Dil göstergelerle çalışır ancak gösterge, her zaman kendi dışındaki bir anlamı da taşır. Bu nedenle gösterilen ve gösterge arasında her zaman bir fark vardır. Her göstergenin belli bir deneyimin sonucunda oluşması, pek çok farklı anlamı barındırmasına neden olmaktadır. Yazar göstergeleri yorumlamakta, belli bir amaç doğrultusunda kullanmaktadır ancak gösterge, onun amacı dışındaki şeyleri de kapsamaktadır. Derrida, bu görüşleri doğrultusunda bir metinde benzerlikler aramak yerine dilin tarih içinde biriktirdiği farklı kavramların çözümlenmesi gerektiğini savunur (Erkman 227-28).

Derrida’nın roman türü hakkında görüşleri de bu fikirlerle paraleldir. Ona göre roman, tüm metinler içerisinde belirli bir içerme ve dışlama ilkesi üstüne kurulmuştur. Roman, kapalı bir sistem olmadığından hâlen yazılmakta olan yenilikçi birçok metin roman kategorisine dâhil edilmektedir. Böylece roman kendi yarattığını yok etmektedir (Kantar 9). Derrida’nın bireyi özne durumundan çıkartıp dili merkeze koyan tavrının ve roman ile ilgili düşüncelerinin postmodernist anlatıların temel anlayışını yansıttığı söylenebilir. Buradan yola çıkılarak Derrida’nın roman ve dil ile ilgili görüşlerinin postmodern bakış açısının hız kazanmasını sağladığı sonucuna varılabilir.

Bu noktada Derrida'nın görüşlerinin Bahtin ile benzerlik taşıdığı görülür. Bahtin de romanın sürekli gelişen bir tür olduğu görüşündedir. Ayrıca iki yaklaşım da romanın çok sesliliğine ve belirli kurallarla sınırlandırılmayacağına vurgu yapmaktadır. Jale Parla'nın şu görüşleri de romanın değişkenliğini ve çok sesliliğini destekler niteliktedir: “Yazın türleri edebiyat tarihinin en dinamik göstergeleridir ve reçeteye gelmez; çünkü her edebî yapıt, ait olduğu türle tam bir uyumdan çok, farklılık, yenilik, melezlik ya da başkaldırı ilişkisi sergiler. Türü aşma çabalarıyla ait olduğu türün sınırlarını zorlar” (*Don Kişot'tan Bugüne Roman* 29).

Kanımca, romanın günümüzde geldiği nokta düşünüldüğünde Parla'nın bu cümleleri anlam kazanmaktadır. Romanın değişkenliği, çok sesliliği ve epikle olan ilişkisine yapılan bu vurgu, Türk edebiyatı tarihinde bazı kalıp yargıların değişmesini zorunlu kılmaktadır. Buradan yola çıkarak *A'mâk-ı Hayâl*'i tartışılan düşünceler ışığında incelemek, anlatının tür sorununun çözülmesinde faydalı olacaktır.

Daha önce değinildiği üzere *A'mâk-ı Hayâl*, Raci adlı kahramanın evlerinin yakınında bulunan bir mezarlıkta Aynalı Baba ile karşılaşmasıyla gelişir. Hayatı sorgulayan, hiçbir şeyden zevk almayan Raci, Aynalı Baba ile karşılaştıktan sonra, dokuz gün boyunca onu ziyaret eder. Bu ziyaretler esnasında Aynalı Baba, Raci'ye ney ve saz çalar. Müziğin sesinden etkilenen Raci, uykuya dalar ve çeşitli rüyalar görür. Bu rüyaların her biri menakıpname, halk hikâyesi, mesnevi gibi geleneksel ve klasik türlerin özelliklerini taşımaktadır. Bu durum *A'mâk-ı Hayâl*'in “geleneksel öykülerin dünyasına ait” olarak algılanmasına neden olmuştur. Oysa Bahtin'in de vurguladığı gibi roman, melez bir türdür. Bu nedenle romanda diğer edebî türlere yer verilmesi olağandır. Nitekim günümüzde Türk romanı Yaşar Kemal gibi sözlü kültür öğelerine yer veren, farklı anlatı tekniklerini kullanan yazarlarla dünyaya kendini tanıtmaya imkânı bulmuştur.

Ne var ki *A'mâk-ı Hayâl*, günümüzde 19. yüzyılın roman anlayışıyla değerlendirilmektedir. Şerif Aktaş, “Millî Edebiyat Dönemi” adlı makalesinde Türk romanından şu cümlelerle bahseder: “Bu dönemde Halit Ziya gibi devre damgasını vuran, çevresindekilere üstünlüğünü kabul ettiren bir sanatkârdan söz edemeyiz” (235). Bu genel kabul, Millî Edebiyat dönemi romanları arasında sayılan *A'mâk-ı Hayâl*'in bu doğrultuda incelenmesine neden olmuştur. Şerif Aktaş'ın bu düşüncesinin temelini Ahmet Hamdi Tanpınar'da bulmak mümkündür. Romanın Türk edebiyatında ortaya çıkış sürecinde Balzac, Cervantes, Dickens ve Stendhal gibi yazarların romanları yerine zevksiz eserlerin çevrildiğini düşünen Tanpınar'a göre Türk edebiyatının tam anlamıyla Batılı tarzda yazan ilk roman yazarı Halid Ziya Uşaklıgil'dir. Tanpınar, Halid Ziya'ya kadar romancı muhayyilesiyle doğmuş tek bir yazarın bile olmadığını, hepsinin roman ya da hikâye yazmaya “hevesli” insanlar olduğunu söyler (289).

Türk romanı, Batı'dan alınmış bir türdür ancak bir yazara Batılı gibi yazdığı için değer verilmesinin, ondan önce roman yazmış diğer yazarların bu nedenle roman yazmaya hevesli kimseler olarak görülmesinin, onlara yapılmış bir haksızlık olduğu söylenebilir. Bu haksızlığın nedeni ise Parla'nın “Moderninden Postmoderne” adlı makalesindeki şu cümlelerinde bulunabilir:

Türkiye'nin programlı modernleşme çabasıyla Türk romanının ortaya çıkışı eş zamanlı olmuştur. Batı Avrupa'nın doğusundaki bütün ulusların romanları gibi gecikerek ortaya çıkmış olsa bile Türk romanı da bütün öteki ulusal romanlar gibi modern bir olguydu. Benzer biçimde bütün öteki çeperele özgü romancılar gibi Türk romancıları da çoğu zaman aşağılık duygusuna varan bu gecikmişlik duygusunu,

yakın zamanlarda roman, küresel bir yönelime girinceye kadar üstlerinden atamadılar. (411)

Günümüzde de Türk romanını bu yargılarla değerlendirme çabası olduğu görülmektedir. Bu nedenle *A'mâk-ı Hayâl*'in türü bir makale içinde önce “doğu geleneği” sonra “fantastik roman” ve “geleneksel öykü ile Avrupaî romanın acemice kotarılmış bir bileşimi” olarak adlandırılmaktadır (Gündüz 794).

Romanın çıkışındaki temel metafor yolculuktur. Günümüzün bireyi, sürekli değişmekte ve gelişmektedir. Bu nedenle yaşam ve yaşamla ilgili her şey, içsel bir yolculuktur. Bu yolculuğa okur da katılır. Okur kitabı bitirdiğinde ve yeni bir kitaba başlamaya hazır olduğunda değişmiş sayılır (Parla, *Donkişot'tan Bugüne Roman* 144). *A'mâk-ı Hayal*, bireyin içsel yolculuğunda kendini gerçekleştirmesini anlatır. Eserde yazar, okuru benzer bir yolculuğa davet eder: “Bu kitabı, endişe-i hakikatle meluf vicdanlar, mebahis-i nihaiyeyi seven insanlar, zevkle okuyabilirler. Bin asırdır, bu muhit ve bu millet hayli Raciler yetiştirdi ve daha birçokları yetişecektir” (17).

Bu cümleler, esere öğretici, öğüt verici bir özellik yüklemektedir. Oysa bu, Lukacs'ın romana has özelliklerden biri olarak belirlediği yazarın “epik niyeti” ile ilgili kabul edilebilir. Yazar bu noktada değişen tüm değerlere rağmen her şeyin düzeleceği, gerçeğe ulaşılabilirliği umundadır. Bu nedenle okurunu da buna göre seçmek istemektedir. Bu istek, Arketipçi Eleştiri bağlamında da doğrulanabilir. Buna göre birey, doğuştan bütünlenme duygusuna sahiptir ve dünyaya geliş amacı kendini gerçekleştirmektir.

Bunlardan yola çıkarak romanın tüm türlerden yararlandığı ancak hiçbirine dâhil olmadığı sonucuna ulaşılabilir. Öyle ise *A'mâk-ı Hayâl*, Raci'nin iç dünyasına yaptığı yolculukla, geleneksel ve klasik türlere yer veren yapısı ve yazarının epik niyetiyle romandır.

Eserin türünün roman olduğu ortaya konulduktan sonra tezin, “*A ’mâk-ı Hayâl*’de Geleneksel ve Klasik Türler” başlıklı birinci bölümünde *A ’mâk-ı Hayâl*’in mesnevi, menakıpname ve halk hikâyesi gibi türlerle ilişkisine yer verilmiştir. Her biri ayrı bir tez konusu olabilecek bu incelemelerde “*A ’mâk-ı Hayâl*’de Menakıpname Motifleri” alt başlıklı bölümde romanda yer alan kahramanların gerçekten yaşadığına dair bir inancın halk arasında var olduğu gözler önüne serilmiştir. Bu durum sosyoloji alanında araştırma yapanları da ilgilendiren önemli bir bulgu olarak değerlendirilebilir.

A ’mâk-ı Hayâl’in pek çok bölümünün kahraman anlatıcı tarafından anlatılması, yazarın insan ruhuna yönelen tavrı, rüyalar yoluyla bireyin kendini gerçekleştirmesi romanın modernist özellikler taşıdığını düşündürür. Bu nedenle tezin “*A ’mâk-ı Hayâl* ve Modernist Roman” adlı bölümünde öncelikle Avrupa’da modernist romanın nasıl ortaya çıktığı sorgulanmıştır. Daha sonra Türk edebiyatında romanın gelişiminden kısaca bahsedilerek Millî Edebiyat dönemi romanları arasında değerlendirilen *A ’mâk-ı Hayâl*’in edebiyat tarihi sayfalarında hangi çizgide yer alması gerektiği tartışılmıştır. Ayrıca bu bölümde, *A ’mâk-ı Hayâl*’in modernist romanla benzer ve farklı yönleri üzerinde durulmuştur.

Olağanüstü unsurlara yer veren, geleneksel ve klasik türlerin özelliklerini taşıyan *A ’mâk-ı Hayâl*’in tüm bu özelliklerine rağmen modern bir eser olduğunu göstermek amacıyla “Kolektif Bilinçdışınının Yansıması Olarak *A ’mâk-ı Hayâl*” başlıklı üçüncü bölümde, öncelikle Arketipçi Eleştiri hakkında bilgi verilmiş, daha sonra romanda bulunan dokuz rüya bu kuram doğrultusunda incelenmiştir. Böylece anlatının modern edebî türlerle aynı nitelikleri taşıdığı bir kez daha ortaya konulmuştur.

BÖLÜM I

A'MÂK-I HAYÂL'DE GELENEKSEL VE KLASİK TÜRLER

A'mâk-ı Hayâl, destan, halk hikâyesi, romans, masal gibi sözlü kültür döneminde oluşmuş geleneksel türler ile mesnevi, menakıpname gibi basma öncesi klasik anlatı türlerinin özelliklerini taşımaktadır. *A'mâk-ı Hayâl*'in hangi türe dâhil edilebileceğini bulmak için bu bölümde geleneksel ve klasik anlatı türlerinin özelliklerine yer verilecektir. Böylece *A'mâk-ı Hayâl*'in bu türlerle ilişkisi ortaya konmaya çalışılacaktır.

Batı edebiyatına ait bir tür olarak bilinen romansın, Türk edebiyatındaki mesnevi ve halk hikâyeleriyle benzerlikler taşıdığını Berna Moran “Âşık Hikâyeleri, Hasan Mellah ve İlk Romanlarımız” adlı makalesinde belirtmektedir. Romans, bu türlerden farklı bazı motiflere sahip olsa da bunlarla yapısı aynıdır. Romans türünün özelliklerini inceleyenler, buradaki kalıpların çeşitli ülkelerde ve çağlarda var olduklarını görmüşlerdir. Ancak kalıplar, ait oldukları ülkelerin kültür öğeleriyle yoğruldukları için farklı görünmektedirler (26). Romansı, saf ve hissî olarak iki grupta incelemek mümkündür.

Saf romans, *Grimm Masalları* gibi masal ya da halk hikâyeleri koleksiyonlarında yer alan türden hikâyelerdir. Hissi romans ise saf romans biçiminin edebi olarak çok daha gelişmiş ve genişletilmiş hâlidir. Hissi romans, geç klasik devirde Grek romanslarıyla başlar.

Ardından Latin romansları ve azizlerin efsanevi yaşamlarının da anlatıldığı ilk Hıristiyan romansları gelir. (Uysal 65)

A'mâk-ı Hayâl'de yer alan rüyaların, halk hikâyesi ve masal türünün özelliklerini barındırmasıyla saf romansın, Aynalı Baba'nın azizlere benzemesi yönüyle de hissî romansın özelliklerini taşıdığı söylenebilir.

Evensel bir yapıya sahip olan kalıplar, kolektif bilinçdışını yansıttığından ve romansın mesnevi, halk hikâyesi ve menakıpname gibi türlerle benzer özellikler taşıdığından hareketle romans ile *A'mâk-ı Hayâl* arasındaki benzerliklere ayrı bir bölümde yer verilmeyecektir.

A. *A'mâk-ı Hayâl* ve Geleneksel Türler

A'mâk-ı Hayâl'de sözlü kültür döneminde ortaya çıkmış geleneksel türlerin izlerine rastlanır. Bu nedenle, bu bölümde geleneksel türler ile *A'mâk-ı Hayâl* arasındaki benzer ve farklı yönler üzerinde durulacaktır. Bu amaçla, Ali Berat Alptekin'in *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, Pertev Naili Boratav'ın *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Saim Sakaoğlu ve Ali Duymaz'ın çeşitli halk edebiyatı araştırmacılarının makalelerini derledikleri *İslamiyet Öncesi Türk Destanları* adlı kitaplarıyla Umay Günay'ın “Âşık Edebiyatında Rüya Motifinin Tipleri ve Tahlili” adlı makalesinden yararlanılacaktır.

Bir edebî yapıt, gelenekle iç içedir. Geleneğin temeli ise sözlü kültüre dayanır. Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür* adlı eserinde yazılı bir metnin sözlü anlatım türleriyle bağını koparamayacağını şu cümlelerle ifade eder: “Yazı hiçbir zaman sözlü nitelikten bağını koparamaz [...] Sözlü anlatım yazısız da var olur, nitekim her sözlü dil, yazılı değildir; ancak yazı, sözlü anlatım olmaksızın hiçbir zaman var olamaz” (20). Ong'un cümlelerinin doğruluğunu *A'mâk-ı Hayâl*'de

görmek mümkündür. Romanda yazar, sözlü edebî türlerin özelliklerinden yararlanarak modern bir yapıtı ortaya koymuştur.

Sözlü türlerin başında destanlar gelir. Destan, “Milletlerin din, fazîlet ve millî kahramanlık mâcerâlarının manzum hikâyeleridir [...] Destan kelimesinin aslı Farsça dastân’dır [...] Türkçe’de destan hem légende hem epopée karşılığıdır” (Banarlı 1-2). Ayrıca Aristoteles’in edebî türler içerisinde saydığı epik, destanın özelliklerini karşılar niteliktedir.

Destanların konuları genel olarak birbirine benzer. Destanlar, kahramanın olağanüstü özelliklerle doğmasıyla başlar. Bunu, kahramanın ergenlik döneminde gösterdiği yiğitlikler takip eder. Böylece kahraman, çocukluk çağını tamamlayarak evlenir. Düşmanlarıyla mücadele eder ve sonunda ölür. Ali Duymaz, “Dede Korkut Kitabı’nda Alplığa Geçiş ve Topluma Katılma Törenleri Üzerine Bir Değerlendirme” adlı makalesinde destan, halk hikâyesi, masal gibi sözlü türlerde epizodik yapının doğum, ergenliğe geçiş veya topluma katılma, düğün ve ölüm olarak dört bölümde şekillendiğini belirtmektedir (125).

A’mâk-ı Hayâl, Raci’nin kendini diğer insanlardan farklı kılan özelliklerinden bahsetmesiyle başlar. O dindar ve ahlaklı bir anne tarafından yetiştirilmiş, arkadaşlarının hepsinden daha kültürlü bir gençtir. Ancak arkadaşlarını mutlu eden şeyler onu tatmin etmemeye başlar. Bunun sonucunda Raci bir arayış içerisine girer. Raci’nin akranlarından üstün niteliklere sahip olması destan kahramanlarını hatırlatır.

Ne var ki Raci, destan kahramanlarına özgü, olağanüstü hiçbir özelliğe sahip değildir. Onu farklı kılan öğeler, akıl yoluyla açıklanabilecek niteliktedir. Ayrıca romanda Raci’nin ergenlik döneminde yaşadıklarına, evlendiğine ve öldüğüne dair bir bilgiye rastlanmaz. Bu durum *A’mâk-ı Hayâl*’in konusunu destanlardan ayırmaktadır.

Raci, destan kahramanının sahip olduğu olağanüstü niteliklere sadece rüyalarında ulaşır. Bu rüyalarda bir ejderha ile mücadele eder, yenilmez askerleri öldürür, halkın sevdiği biri hâline gelir. Bu durum, romanın konusunu destanlara yaklaştırır. Ancak destanlarda kahramanın mücadeleleri gerçek bir dünyada geçer (Yıldırım 65), Raci ise kahramanlıklarını rüyalarında gösterir. Rüyalarda akıl dışı ögeler bulunabileceğinden *A'mâk-ı Hayâl*'in olağanüstü ögelere dayalı bir eser olduğu söylenemez. Raci'nin amacı, destan kahramanı gibi yiğitlik göstermek, ülkesini kurtarmak değil ruhsal çıkmazlarına çözüm bulmaktır.

Aristoteles, epiğin ölçü ve vezinle yazılan bir tür olduğunu belirtir. Destanın ilk örnekleri nazım şeklidir. Türün gelişiminin sonraki aşamalarında nazım, nesir, nazım-nesir karışık üç tür anlatım formuna da rastlanabilmektedir (Yıldırım 65). *A'mâk-ı Hayâl* de nazım-nesir karışık yazılmış bir romandır. Bu durumun onu destana ve halk hikâyelerine yaklaştırdığı söylenebilir. Bu nedenle halk hikâyelerinin özelliklerine de değinmek faydalı olacaktır.

Halk hikâyeleri, göçebelikten yerleşik hayata geçişin ilk örneklerinden olup aşk, kahramanlık gibi konuları işleyen, kaynağı Türk, Arap-İslam ve Hint-İran olan, büyük ölçüde âşıklar ve meddahlar tarafından anlatılan nazım nesir karışımı anlatılardır. Bu özellikler menkıbe, masal, efsane gibi türlerde pek görülmez. Halk hikâyelerinde olayların anlatıldığı ve konuşmaların yer aldığı bölümler genellikle nesir, duyguları ifade eden bölümler ise nazım şeklinde söylenmektedir (Boratav 54).

A'mâk-ı Hayâl'de Aynalı Baba, ney eşliğinde şiirler okuduktan sonra Raci, rüyaya dalar ve yaşadıklarını nesir şeklinde anlatır. Bu durum, anlatıyı nazım nesir karışık hâle getirerek halk hikâyelerine yaklaştırır. Sözlü kültürün özelliklerini taşıyan halk hikâyelerinde anlatıcı, genellikle saz eşliğinde şiirler söylemektedir. Anlatıda Aynalı Baba, dokuzuncu rüyaya kadar ney eşliğinde şiirler okumaktadır.

Dokuzuncu rüyada ise saz çalmayı bildiğini şu cümlelerle ifade etmektedir: “Ben yalnız ney değil, saz da çalmak bilirim. Bütün çalgıları da çalmak bilirim ya, hele bu gün sana biraz saz çalayım” (107).

Aynalı Baba'nın saz çalmayı bilmesinin ve rüyaların konusunu temsil eden şiirler okumasının, anlatıyı halk hikâyelerine yaklaştıran özelliklerden biri olduğu düşünülebilir. Ancak halk hikâyeleri, bir anlatıcı tarafından sözlü olarak anlatılmakta ve şiirli kısımlar genellikle ana kahramanlarca söylenmektedir (24). Romanda ise şiir okuyan Raci değil, Aynalı Baba'dır.

Halk hikâyelerinde, kahramanın dünyaya gelmesine yardımcı olan ak sakallı bir ihtiyar vardır. Derviş, pir gibi adlara sahip olan bu ihtiyar, kahramana ad verir, sevgiliyi aramak için çıktığı yolculukta yardım eder, onun iyi bir eğitim almasını sağlar (33). Halk hikâyelerinde yer alan ak sakallı ihtiyarın, Dede Korkut ile bütünleştiği söylenebilir. *Dede Korkut Hikâyeleri*, halk hikâyelerinin kaynaklarından kabul edilmektedir. Ali Berat Alptekin, bu konuda şunları söylemektedir: “Pek çok araştırmacının hem fikir olduğu destandan halk hikâyesine geçişin ilk basamağını teşkil eden eser, *Dede Korkut Hikâyeleri*'dir. On beşinci yüzyılın sonunda yazıya geçmiş olan *Dede Korkut Hikâyeleri*'nin halk hikâyeciliği geleneği içerisinde önemli bir yeri vardır” (74). Pertev Naili Boratav ise *Dede Korkut Hikâyeleri*'nin halk hikâyeleri ve destanlar arasında bir geçiş dönemi eseri olduğu şu cümlelerle ifade eder:

[B]izim halk hikâyelerimiz nasıl destandan romana geçen bir nevin ilk merhalesini teşkil ediyorsa, *Dede Korkut Kitabı* da bu merhalenin ilk basamağını teşkil eden eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kitaptaki, küçük bir hacim içinde tam bir vahdet gösteren, başı sonu belli, masal ve modern hikâye yapısına uygun parçalar artık destandan çok hikâye tekniğini bize veriyor. (62)

Abdülkadir İnan ise “Türk Destanlarına Genel Bakış” adlı makalesinde Dede Korkut Kitabı’nın Oğuz Destanı’nın bir parçası olduğunu şu cümleleriyle ifade eder:

Dede Korkut kitabındaki on iki hikâye de eski Oğuz destanının oniki epizodundan başka bir şey değildir; büyük Oğuz destanının kırıntılarından Akkoyunlu Oğuzlarında Doğu Anadolu ve Azerbaycan’da, XIII. ve XIV. yüzyıllarda elimizdeki son şeklini almış olsa gerektir. Oğuz boylarının daha Moğolistan’da buldukları zaman Korkut adıyla bağlı Oğuz Destanı teşekkül etmiş olsa gerektir.

(39)

Dede Korkut Hikâyeleri, birçok özelliğiyle destana, bazı özellikleriyle de halk hikâyelerine benzemektedir. Temel yapısında destan türünün niteliklerini taşıması ve halk hikâyelerine kaynaklık etmesi nedeniyle *Dede Korkut Hikâyeleri*’ne bu bölümde yer verilecektir.

Dede Korkut, halk hikâyelerinde pir, derviş gibi isimler olarak kahramanlara yardımcı olmaktadır. *A’mâk-ı Hayâl*’de de Raci’nin kendi içinde çıktığı yolculukta, Aynalı Baba aynı işlevi yerine getirerek ona yol göstermekte ve onu manevi yönden eğitmektedir. Bunlardan yola çıkılarak Aynalı Baba’nın yaşlı, bilge bir adam olması, Raci’ye doğru yolu göstermesi, saz çalması ve şiirler okumasıyla Dede Korkut’a benzediği söylenebilir.

Dede Korkut’ta on iki hikâye yer alır. Bu hikâyelerde olayların sonuç bölümünde Dede Korkut gelerek kopuzu eşliğinde şiirler okur. Ayrıca her hikâyenin ardından şu şiiri söyler:

Hani dediğin bey erenler
Dünya benim diyenler
Ecel aldı, yer gizledi

Fâni dünya kime kaldı?

Gelimli gidimli dünya

Ahir son ucu ölümlü dünya. (Ergin 111)

Aynalı Baba da Raci'ye şu mısralarla seslenir:

Yâd-ı mazi bahş eder,

Hayf ü âlâm ü keder,

Olma meşgul-i kader,

Kimse kalmaz hep gider. (42)

İki anlatıda da Dede Korkut ve Aynalı Baba, hayatın gelip geçiciliğini anlatmak istemişler, anlatılardaki kahramanlara yol göstermeye çalışmışlardır. Bu yönleriyle Dede Korkut ile Aynalı Baba'nın birbirlerine benzedikleri söylenebilir.

Dede Korkut Hikâyeleri'nde yer alan iki hikâyede kahramanların rüyalarına yer verilmektedir. Bunlardan “Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı” adlı hikâyede, Salur Kazan ava çıkar. Bunu haber alan düşmanları, Salur Kazan'ın evini yağmalarlar. Salur Kazan, rüyasında kuduz kurtlar, develer görür. Rüya hayra yorulmaz ve Salur kazan evine döndüğünde her yeri yağmalanmış bulur (Ergin 38-56). Aynı hikâyede, Karacık çoban da “kara kaygılı” bir rüya görür. Karacık Çoban'ın rüyası çıkar ve yağma esnasında iki kardeşi ölür (Ergin 40-41). Bu hikâyedeki iki kahramanın rüyaları, kötü anlamlar içermektedir. Bu yönüyle bunların Raci'nin birinci gün Buddha ile beraber çıktığı yolculuğun anlatıldığı ve istediği dağa ulaşamamasıyla sonuçlanan rüyaya benzediği söylenebilir.

Dede Korkut'ta rüya motifine yer verilen bir diğer hikâye, “Kazılık Koca Oğlu Yigenek Destanı”dır. Bu anlatıda Yigenek, esir olan babasını kurtarmaya karar verdiği gün, bir rüya görür ve bunu arkadaşlarına şöyle anlatır: “Ak boz atlar koşturan alplar gördüm. Ak miğferli alpları yanıma aldım. Ak Sakallı Dede

Korkut'tan öğüt aldım. Alaca yatan kara dağları aştım, ileri yatan Karadeniz'e girdim" (Ergin 146).

Yigenek'in rüyasında Dede Korkut'tan öğüt alması ile Raci'nin Aynalı Baba'nın önderliğinde kendini gerçekleştirmesi arasında benzerlik olduğu söylenebilir. İki anlatıda da Aynalı Baba ile Dede Korkut aynı işlevleri yerine getirmektedir. Yigenek, dağları aşp, Dede Korkut'tan öğüt aldıktan sonra babasını kurtarmayı başarmış, böylece rüyasını gerçekleştirmiştir. Raci de rüyalar gördükten sonra aklındaki soruların cevabını bulmuştur. İki anlatıda yer alan rüyaların, Yigenek'in yiğitlikte kendini ispatlamasını, Raci'nin de gerçek kimliğini bulmasını sağlaması yönüyle birbirine benzediği söylenebilir.

Dede Korkut Hikâyeleri'nde yer alan rüya motifine halk hikâyelerinde sıkça rastlanmaktadır. Âşık edebiyatında ve dolayısıyla halk hikâyelerinde rüya, kişinin şiir söyleme yeteneği kazanmasında, dinî bilgiler ile ledün ilmi öğrenmesinde önemli bir etkidir. Ancak kahraman (âşık) rüya görmeden önce bazı olaylar yaşar. Umay Günay, rüya motifinin aşamalarından ilkinin hazırlık evresi olarak adlandırmıştır. Hazırlık aşamasında kahraman, maddi ya da manevi bir sıkıntıyla karşılaşır. Bu ruh hâliyle kutsal sayılan bir yerde uykuya dalar. İkinci aşamada kahraman rüya görmeye başlar. Rüyada manevi öneme sahip yerlerde, kutsal kişilerle karşılaşır. Bu kişilerce eğitilir, gerekli bilgileri öğrenir. Pir elinden bade içer. Sevgiliyle ya da sevgilinin resmiyle karşılaşır. Kahramana mahlas ve dilinin çözülmesi için ruhsat verilir. Uyanış adı verilen son aşamada kahraman üç ayrı şekilde kendine gelir. İlkinde kendi kendine uyanır ve hemen bir saz bulup çalmaya başlar. İkincisinde bir süre baygın kalır ve ağzından burnundan kanlı köpükler saçarak uyanır. Üçüncüsünde ise kendi kendine uyanır ancak bakışları bir acayıptir, dünya ile ilgisi kalmamış gibidir (155-56).

Rüya motifinde kahramanın geçirdiği aşamalar ile Raci'nin yaşadıkları arasında benzerlikler vardır. Raci, romanın başında sıkıntılarını şu cümlelerle dile getirir: “Herkes için pek tabî olan şeyler benim için başka bir şekil alıyordu. Bu ahval saikasıyla aşkta da maişette de bedbahtım. Galiba merdüm-giriz olmuşum” (21). Raci'nin yaşadığı bu ruhsal bunalım, hazırlık aşamasında kahramanın yaşadığı maddi ve manevi sıkıntılarla aynıdır. Bu durumdan kendini kurtaracak birini arayan Raci, bir gün evinin yakınlarında olan bir mezarlığa girer, burada Aynalı Baba ile karşılaşır. Aynalı Baba, Raci'ye kahve ikram eder, ney çalar. Bunun sonucunda Raci, uykuya dalar (29). Halk hikâyelerinin kahramanı da mezarlık gibi kutsal sayılan yerlerde uykuya dalar ancak hazırlık aşamasında kimse tarafından yönlendirilmez, rüyasında pirlle ya da kutsal sayılan kişilerle karşılaşır. Onların ellerinden bade içer. Bu noktada pirlle Aynalı Baba'nın, kahve ile de badenin aynı işleve sahip olduğu görülmektedir. İlginç olan Aynalı Baba'nın rüyada değil gerçek hayatta Raci'nin karşısına çıkması ve ona kahve ikram etmesidir. Oysa halk hikâyesinin kahramanı, kutsal kişilerce sunulan badeyi rüyasında içer. Bu durum, *A'mâk-ı Hayâl*'i geleneksel halk hikâyesinden ayırır.

Raci, gördüğü rüyaların sonucunda kendini akıl hastanesinde bulmuştur. Rüya motifinin son aşamasında da kahraman, uyandığında hareketlerinde acayiplikler görülür, toplumdaki uzaklaşır. İki durumun birbirine benzer olduğu söylenebilir. Buradan yola çıkılarak Raci'nin halk hikâyelerinin kahramanlarıyla manevi bir sıkıntı yaşama, kutsal sayılan bir yerde uyuma, rüya görme, kişiliğin değişmesi yönüyle benzer aşamalardan geçtiği söylenebilir.

Kimi halk hikâyelerinde dikkat çeken özelliklerden biri de kahramanların intihar girişiminde bulunmaları ya da intihar etmeleridir. Bu durumu “Varaka ile Gülşah” (Alptekin 197-98) ve “Latif Şah” (Alptekin 185-87) adlı hikâyelerde

görmek mümkündür. “Latif Şah” hikâyesinde, Mehriban Sultan, sevgilisi Latif Şah’a kavuşamadığı için zehir içip ölmek ister. “Varaka ve Gülşah” hikâyesinde, sevgilisi Varaka’nın öldüğünü haber alan Gülşah, kendisini hançerle öldürür.

Tasavvufi öğelerin ağır bastığı *A’mâk-ı Hayâl*’in ikinci bölümünde yer alan “Leylâsız Mecnunlar” adlı kısımda Raci, sevdiği kızın sorularına cevap verememektense ölmeyi yeğlediğini şu cümlelerle ifade eder: “Ben karar vermiştim. Eğer suallere cevap veremezsem intihar edecektim” (138). Beşerî aşktan ziyade kahramanın içsel yolculuğunun anlatıldığı *A’mâk-ı Hayâl*’de, Raci’nin intihar etmeyi düşünmesi anlatının ana fikrine ters düşmekle beraber “Leylâsız Mecnunlar” adlı rüyayı halk hikâyelerine yaklaştırır.

Sözlü türler içerisinde halk hikâyelerine benzeyen masalın özelliklerine *A’mâk-ı Hayâl*’de yer alan rüyalarda rastlanır. Şükrü Elçin masalı, “Bilinmeyen bir yerde, bilinmeyen şahıslara ve varlıklara ait hadiselerin macerası, hikâyesi” (386) şeklinde tanımlamaktadır. Bu ve buna benzer tanımlarda yer alan “hikâye” teriminin masalı halk hikâyelerine yaklaştırdığı savunulabilir. Birçok halk hikâyesi, nazım parçalarından ve anlatan kişinin olay örgüsüne kattığı öğelerden sıyrıldığında masal türüne benzer.

Halk hikâyesi türünde yazılmış kimi eserlerin masal olarak algılandığına Pertev Naili Boratav dikkat çeker. Boratav, destan ve halk hikâyesi gibi türleri masaldan ayıran en önemli farkın gerçeklik noktasında olduğunu şu cümleleriyle ifade eder:

[M]asal bir sanat mahsulü olarak şekil aldığı andan itibaren, sanatkâr bunları sadece meydana koymak istediği edebî esere malzeme olarak kullanmaktadır. Bu arada tarihi vakalar da belki bu malzeme arasında yer almıştır. Fakat hepsine karşı masalcının tavrı ayındır: Bunların bir

hakikate tevafuk etmediğini bilmesi ve anlatmak istemesi... Destanı masaldan ayıran en mühim vasıflardan biri budur. (71)

Romanda yer alan rüyalar, genellikle Cabülsâ, Cabülkâ gibi hayalî yerlerde geçmektedir. Ayrıca okuyucu, Raci'nin yaşadığı maceraların rüyalarda geçtiğini bilmektedir. Bu durum romanın Raci'nin rüyalarını anlattığı bölümlerini gerçeklikten uzaklaştırır. Böylece romanda yer alan rüya bölümleri, masal türüne yaklaşır.

Bunlardan yola çıkılarak *A'mâk-ı Hayâl*'de yer alan rüyaların şekil ve konu yönünden destan ve halk hikâyelerine benzediği söylenebilir. Ancak Raci'nin yaşadığı maceraların rüyalarda gerçekleşmesi romanda destan ve halk hikâyelerinden daha çok masal türünün özelliklerinin yer aldığını göstermektedir. Bununla birlikte romanın tasavvufi izleklere sahip olması, sözlü kültür ürünü olmaması ve Raci'nin Aynalı Baba ile gerçekçi anlatı düzleminde karşılaşması *A'mâk-ı Hayâl*'i geleneksel türlerden ayırmaktadır.

B. *A'mâk-ı Hayâl*'de Menakıpname Motifleri

A'mâk-ı Hayâl'in, benzer özellikler taşıdığı türlerden biri de menakıpnamedir. Bu sebeple bu bölümde Ahmet Yaşar Ocak'ın *Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Menakıpnameder: Metodolojik Bir Yaklaşım* adlı kitabından yararlanılarak menakıpnameder hakkında bilgi verildikten sonra menakıpname ile *A'mâk-ı Hayâl* arasındaki benzerlikler ortaya konacaktır. Bu benzerliklerin ışığında bu anlatının menakıpname sayılıp sayılmayacağı tartışılacaktır.

“Menkabe yahut menâkıb tasavvuf tarihinde, sûflerin izhar ettikleri hârikulâde olaylar demek olan kerametleri nakleden küçük hikâyeler manasında tahminen IX. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlanmıştır” (27). Menakıpnameder, Türk edebiyatına Türklerin İslamiyet ile tanışmasıyla girmiştir. Bu sebeple tarihte ilk Türk-İslam devletini kurmuş olan Karahanlılar, menakıpnameder de ilk örneğini

meydana getirmiştir. Menakıpnamelerin Türk edebiyatına bu kadar kolay girmesini sağlayan unsur, Türk destan edebiyatıdır. Ahmet Yaşar Ocak bu konuda şunları söyler:

Gerek Anadolu öncesi, gerekse Anadolu'ya yerleştikten sonra meydana getirilmiş evliya menakıpnameleri incelendiği zaman, bunların Türk Destanî geleneği ile ortak bazı özellikler taşıdığı görülür. Bu ortak özellikler bilhassa Bektaşî menakıpnamelerinde ortaya çıkar. Bunların kahramanı olan velilerle, Türk Destan kahramanlarının çizdikleri tipler arasında pek çok benzer nokta olduğu gözden kaçmayacak kadar açıktır. Bu, iki türün de ortak kaynaklardan geliştiğini gösteren en kuvvetli delildir. (42)

Destanlarla benzerlikler gösteren menakıpnamelerin özelliklerinin başında kahramanlarının gerçek ve saygıdeğer kişiler olması gelmektedir (43). *A'mâk-ı Hayâl*'in de kahramanlarının gerçek ve saygıdeğer kişiler olduğuna inanılmaktadır. Günümüzde Manisa'da Aynalı Ali Dede adında birinin yaşadığına dair halk arasında bir inanç vardır. Aynalı Ali Dede'nin özellikleri Manisalı gazeteci A. Haydar Aksakal tarafından şöyle anlatılmaktadır:

Manisa'da, Karaköy semti, Kumlu dere caddesinde, Halil Yurtseven ilkokulunun güney tarafında Ayn-ı Ali olarak isimlendirilen bir türbe vardır. Duvarları beyaz taştan, tek kubbeli olarak yapılmış. Ayn-ı Ali, Osmanlı İmparatorluğu döneminde, muhasebe-i umumiye de görevli olarak gittiği, Mısır'dan Manisa'ya dönünce bugünkü Ali Bey Camisini ve Türbesini yaptırmış olduğu söyleniyor. Kayıtlara geçmeyen Aynalı Ali Dede, bahçedeki büyük çitlembik ağacının altında, Ahmet Raci adlı müridinin yaptırdığı kabirde, ebedi

yolculuğuna çıkmış. Ayn-ı Ali Mezarlığı park haline getirilirken, o da kaybolmuş. Aynalı Ali Dede, şapkasının ve paltosunun etrafına aynalar nakşetmiş. İnsanlara “Benim varlığında, kendi öz benliğinizi seyredin” mesajını vermiş. Meczup görüntüsü ve yalnız yaşaması insanları güldürmüş. Ona deli denilmiş. Gönlü ve kafası dolu olan Aynalı Ali Dede, boş bir mezarlığı ve Manisa’nın kimsesiz sokaklarını kendine mesken seçmiş, günlerini bu kentte dolaşarak geçirmiş. (sy)

Manisalı Aynalı Ali Dede, Aynalı Baba ile aynı özellikleri paylaşmaktadır. Romanda Raci, Manisa Tımarhanesinde kaldığında Aynalı Baba’nın da tımarhaneye hasta kılığında geldiği belirtilmektedir (120). Ayrıca anlatıda Ayn-ı Ali Türbesi şu cümlelerle geçer: “Sami, bu mektupların teatisinden bir ay sonra Manisa’ya gitmişti [...] Raci’yi ‘Ayn-ı Ali Sultan’ mezarlığında buldu” (117). Günümüzde de Manisa’da Aynalı Ali Dede adında birinin mezarının bulunması, bu yerin adının romanda yer alması, Aynalı Baba’nın gerçek hayatta yaşamış olabileceği fikrini doğurmaktadır. Ancak romanda Aynalı Baba’nın Namazgâh kapısı civarındaki kulübesinde yaşadığı (125) ve burada öldüğü (153) belirtilmektedir. Namazgâh kapısı, Karacaahmet mezarlığının yedi kapısından biridir. Bu durum, Aynalı Baba’nın İstanbul’da vefat ettiğini göstermektedir. Buradan hareketle Aynalı Baba ile Aynalı Ali Dede’nin ayrı kişiler olduğu söylenebilir.

Aksakal, bu bilgilerde Aynalı Ali Dede’nin türbesini Ahmet Raci’nin yaptırdığını söylemektedir. Oysa romanda böyle bir bilgi yer almamaktadır (153-54). Bu durum Aksakal’ın bu anlatıyı bildiğini ancak gerçekten yaşanmış bir olay gibi anlattığını düşündürmektedir.

Aynalı Baba’nın gerçekten yaşamış olduğuna dair bir diğer bilgiye Halûk Nurbaki’nin *Veliler Deryasından Katreler* adlı kitabında yer verilmiştir. Bu eserde

Mevlâna, Hacı Bayram-1 Velî, Hacı Bektaş-1 Velî gibi herkes tarafından bilinen velilerin arasında Aynalı Baba'dan da bahsedilmiştir. Bu durum, Aynalı Baba'nın gerçekten yaşamış olabileceğinin göstergesi olarak düşünülebilir. Ne var ki Nurbaki'nin verdiği bilgilerle *A'mâk-ı Hayâl* arasında önemli çelişkiler vardır.

Nurbaki, burada *A'mâk-ı Hayâl*'i menakıpname gibi anlatır. Ona göre Aynalı Baba gerçekten yaşamış bir velidir. Raci'nin adını da Doktor Ahmet olarak değiştirir. Raci ile aynı özellikleri taşıyan Doktor Ahmet, şöyle betimlenmiştir: “Aynalı Baba böyle bir hayat sürerken Karaca Ahmet mezarlığında Doktor Ahmet ile karşılaşır. “Doktor Ahmet, Sorbon'da tahsil yaptıktan sonra memleketine dönmüş, Osmanlı'nın son çağında memleketinde yaşamak istemiştir. Kafası Batı kültürüyle karışmış, Doğu kültürünü iyi anlamamış bir kimsedir” (209). Nurbaki'nin eserinde Doktor Ahmet olarak nitelendirdiği kişinin Ahmed Hilmi olduğu ise şu cümlelerinden anlaşılmaktadır: “Doktor Ahmet, Aynalı Baba'nın m[ü]r[i]di oluyor. Aynalı Baba İstanbul'da Doktor Ahmet kanalıyla ifşa olduktan sonra İstanbul'u terk ediyor. Sonradan Doktor Ahmet[,] Aynalı Baba'yla olan öyküsünü bir kitapta topluyor” (211). Nurbaki'nin bu cümleleri Ahmet Hilmi ile Raci'nin aynı kişiler olduğuna işaret etmektedir. “Ancak Ahmet Hilmi'nin Filibe müftüsünden öğrendiği ilimler ile Galatasaray mektebinde okuması dışında düzenli bir eğitim gördüğü söylenemez” (Halil 3). Dolayısıyla Ahmet Hilmi üzerine yapılan çalışmalarda, Sorbonne'da eğitim aldığına dair bir bilgi bulunmamaktadır. Bu durum, Nurbaki'nin anlattıklarıyla roman arasında bir çelişki olduğunu göstermektedir.

Ayrıca Nurbaki'nin eserinde Doktor Ahmet'in Aynalı Baba ile yaşadıkları, rüya unsuruna yer verilmeden şu şekilde anlatılmaktadır: “Doktor Ahmed'in karşısına ansızın Buddha gelir [...] Doktor Ahmed'in Hristiyanlığa ait bazı soruları varmış. Bu defa da Hz. İsa ile tanışırılır, konuşurur” (210). Bu durum Raci'nin

rüyalarında yaşadığı olayları, Nurbaki'nin, velinin kerametlerinden biriymiş gibi anlattığının göstergesidir.

Nurbaki, Aynalı Baba'nın yaşadığını ispatlamak amacıyla Kütahya'da komiserlik yapan bir arkadaşının Aynalı Baba'yı gördüğünü şu cümlelerle iddia etmektedir: "O zaman Kütahya'da askerlik yapan bir arkadaşım da Aynalı Baba'ya rastlamış. Hatta o zaman komisere bir yazı gelmiş 'Mıntıkınızda Aynalı Baba ismiyle mâruf, fakat ne olduğu anlaşılmayan bir adam intikal etmiştir. İzlenerek bilgi verilmesi' diye o dönemlerde öküz altında buzağı aramak gibi bir gayret vardı" (211). Ne var ki *A'mâk-ı Hayâl* 1910 yılında yazılmıştır. Şehbenderzâde, kendi başından geçmiş bir olayı anlatmışsa bu olay, 1910 yılından daha önce gerçekleşmiş ve Aynalı Baba'nın ölmesiyle son bulmuştur. Haluk Nurbaki ise 1924-1997 yılları arasında yaşamıştır. Bu durum, Nurbaki'nin anlattıklarının gerçek olmadığını ispatlamaktadır.

Buradan yola çıkılarak *A'mâk-ı Hayâl*'in gerçekten yaşanmış bir olay üzerine kurulduğuna dair bir sanının olduğu söylenebilir. Roman ile verilen bilgiler arasındaki çelişkiler, Aksakal ve Nurbaki'nin bu romanı okuduklarını, sonra da gerçek olarak algıladıklarını göstermektedir. Ne var ki verdikleri bilgiler çelişkilerle doludur. Aksakal, Manisa'nın yerel gazetesinde yazan birisidir. Onun verdiği, doğruluğu kanıtlanamayan bu bilgiler, Manisalı okuyucularının Aynalı Ali Dede'nin mezarını türbe hâline getirmesine ve burada dilekte bulunmalarına neden olabilir. Bu ironik durumun benzerini Nurbaki'nin verdiği bilgilerde de görmek mümkündür, Ahmet Hilmi, ne bir doktordur ne de Sorbonne'da eğitim almıştır. Aynalı Baba da tekrar dünyaya gelmediyse Nurbaki'nin yaşadığı dönemde var olması imkânsızdır.

Aynalı Baba, Raci'nin hayatında iyiyi, doğruyu gösteren bilge bir kişi olması nedeniyle "Türk veli tipi"ne benzer. Türk veli tipinin ortaya çıkış sürecinde Dede Korkut önemli bir rol oynar. Ocak, bu durumdan şu cümlelerle bahseder:

Biz Türk veli tipinin prototipini meşhur Dede Korkut'un şahsında buluyoruz [...] Aslında gerçekten yaşayıp yaşamadığı, eğer yaşadı ise zamanı belli olmayan bu şahsiyet Oğuz'un yani bütün Oğuz boylarının bilicisidir, söylediği her şey gerçekleşir, gaybdan haber verir, geleceği bilir, Allah'ın ilhamlarına mazhar olmuştur [...] Şu sayılan nitelikler, Dede Korkut ile şamanlar arasındaki büyük benzerliği de ortaya koyuyor. Bilhassa gaybdan ve gelecekte haber veriş, bir iş yapılacağı zaman kendine danışılması bunu pek açık gösteriyor. (13-14)

Buradan yola çıkılarak Türk veli tipinin şamanlara ve Dede Korkut'a dayandığı söylenebilir. Aynalı Baba ile Dede Korkut arasındaki benzerliklere bir önceki bölümde değinilmişti. Bu durum, anlatıyı menakıpnamelere yaklaştıran bir özellik olarak görülebilir. Ne var ki anlatı, Aynalı Baba'nın kerametlerinin gerçek hayatta değil rüyalarda gerçekleşmesi yönüyle menakıpnamelerden ayrılmaktadır. Raci, yaşadığı olağanüstü durumları daldığı uykularda yaşamaktadır. Oysa keramet, velinin en önemli niteliğidir ve menakıpnameler bu kerametleri göstermek maksadıyla yazılmaktadır (Ocak 28).

Ayrıca anlatının ana kahramanı Aynalı Baba değil Raci'dir. Aynalı Baba, Raci'nin doğruyu bulmasına yardımcı bir araç olarak düşünülebilir. Buradan yola çıkarak anlatının yazılış amacı yönünden de menakıpnamelerden ayrıldığı söylenebilir. Anlatıda amaç, Aynalı Baba'nın kerametlerini göstermek değil, Raci'nin kendini gerçekleştirme aşamalarını gözler önüne sermektir.

Menakıpnamelerin özelliklerinden bir diğeri, olayların geçtiği zaman ve mekânın belli olmasıdır (33). *A'mâk-ı Hayâl*'i menakıpnamelere yaklaştıran özelliklerinden biri de anlatının genelinde zaman ve mekânın belli olmasıdır. Anlatıda mekânın adı söylenmemiş ancak özellikleri söylenmiştir. "... şehri Türkiye memleketinin en büyük ve en güzel şehirlerinden biridir" (19) gibi betimlemelerle mekân hakkında ipuçları verilmiş ve mekânı, okuyucunun bulması istenmiştir. Romanda adı doğrudan söylenen mekân, Manisa Tımarhanesidir (113). Anlatının Raci'nin dokuz gün boyunca gördüğü rüyalara ait bölümlerinde de mekânlar bellidir. Rüyalar Hindistan, Belh gibi gerçek mekânların yanında, Cabülsâ, Cabülkâ gibi tasavvufi anlamı olan sembolik yerlerde geçmektedir.

A'mâk-ı Hayâl'in rüyalar dışındaki bölümlerinde zaman bellidir. Anlatıda Raci'nin Aynalı Baba ile karşılaşmasının arkadaşlarıyla gittiği üç günlük bir bahar gezisinin sonrasına rastladığı şu cümlelerden anlaşılmaktadır: "Avdetimizin ikinci günüydü ki kahveye gitmek üzere mezarlığın önünden geçiyordum" (26). Raci, Aynalı Baba ile dokuz gün boyunca buluşmuştur ve dokuz rüya görmüştür. Bu rüyaların zamanı belli değildir. Bu durum, anlatıda yer alan rüyaları zamanın belli olmaması yönüyle menakıpname türünden ayırmaktadır.

A'mâk-ı Hayâl'de, menakıpname türüyle ortak bazı motifler yer almaktadır. Bu motiflerin başında İslam öncesi eski Türk inançlarına dayanan motifler gelmektedir. Bunlardan dağ ve tepe kültü anlatıda oldukça sık tekrarlanmaktadır. Raci, birinci gün gördüğü rüyada Buddha ile beraber Hiçlik Dağı'na ulaşmak amacıyla yola çıkar. Fark Dağı, Nur Dağı, rüyadaki diğer dağ ve tepe motifleridir. İslam öncesi eski Türk inançlarına ait bir diğer motif de ejderha ile mücadeledir. Raci'nin altıncı gün gördüğü rüyada ejderha ile olan mücadelesi bu motifin örneği olarak düşünülebilir.

Menakıpnameler, anonim olup sonradan bir derleyici tarafından yazıya geçirilirler. Menakıpnameleri derleyen kişi nadiren kendi hayal gücünü kullanır, halkın mahsulü olan menakıpnameleri düzenleyerek sunar (Ocak36-37). Anlatının menakıpnamelerden ayrılan en önemli yönlerinden biri de anonim olmamasıdır. Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi, anlatının derleyicisi değil yazarıdır. Ne var ki anlatı, günümüzde menakıpname şeklinde anlaşılmaktadır. Daha önce tartışıldığı gibi Nurbaki'nin Aynalı Baba'dan kerametleriyle bir evliya gibi bahsetmesi, Aksakal'ın Aynalı Ali Dede adında birinin mezarından söz etmesi bunun ispatıdır.

Menakıpnamelerin biçim özelliklerinin başında kısa, sade ve anlaşılır olması gelmektedir. Oysa *A'mâk-ı Hayâl*, 172 sayfadan oluşmaktadır. Bu durum anlatıyı menakıpnamelerden farklı kılmaktadır. Ayrıca anlatı pek çok bölümde birinci tekil kişi ağzından anlatılmıştır. Oysa menakıpnamelerde üçüncü tekil kişi anlatıcıyla beraber hâkim anlatıcı bakış açısı kullanılmaktadır. Ayrıca anlatıda yer alan betimlemeler ve psikolojik tahliller anlatıyı menakıpname türünden uzaklaştırmaktadır.

Bunlardan yola çıkarak *A'mâk-ı Hayâl*'in, kahramanlarının gerçek ve saygıdeğer kişiler olduğuna inanılması, olayların belli bir zamanda ve mekânda gerçekleşmesi, anlatıdaki olayların gerçek olduğuna dair bir inanın bulunması açısından menakıpnamelerle benzer özelliklere sahip olduğu söylenebilir. Bu benzerliklere rağmen anlatı, menakıpname türüne dâhil edilememektedir çünkü anlatıda Aynalı Baba'nın kerametleri gerçek hayatta değil rüyalarda kendini göstermektedir. *A'mâk-ı Hayâl*'de amaç, Aynalı Baba'nın kerametlerini göstermek değil, Raci'nin kendini gerçekleştirmesini sağlamaktır. Ayrıca anlatı, menakıpnamelere göre daha uzun, bol betimlemeli yazılmıştır ve anlatının yazarı bellidir.

C. *A'mâk-ı Hayâl* ve Mesnevi Geleneği

A'mâk-ı Hayâl'in izlerini taşıdığı bir diğer anlatı türü de mesnevilerdir.

A'mâk-ı Hayâl ile mesnevi arasındaki benzerlikler biçim açısından değil, içerik itibariyledir. Bu nedenle bu bölümde mesnevi konuları ve mesnevilerde kullanılan motifler üzerinde durulacaktır. Bu amaçla, İsmail Ünver'in "Mesnevi" adlı makalesinden yararlanılarak mesneviler ile *A'mâk-ı Hayâl* arasındaki benzerlik ve farklılıklar tespit edilmeye çalışılacaktır.

A'mâk-ı Hayâl'in birinci bölümünde yer alan rüyalar, konusu ve kullanılan bazı motifler yönüyle mesnevilere benzemektedir. Ancak mesnevilerle daha çok benzerlik taşıyan kısımlar anlatının ikinci bölümü olan, "Zeyl-i *A'mâk-ı Hayâl*"de yer alan "Leylâlı Mecnun" ve "Leylâsız Mecnunlar" adını taşıyan kısımlardır.

Mesnevileri, konuları bakımından dört grupta incelemek mümkündür. Bunlardan ilki dinî, tasavvufî, ahlaki nitelikler taşır ve okuyucuya bilgi vermeyi amaçlar. İkinci grup, konusunu menkıbelerden ya da tarihten alan mesnevilerdir. Sanat yönü ağır basan, okuyucunun zevkine hitap eden, konusu aşk ve macera olan mesneviler üçüncü grupta yer alır. Dördüncü grup ise şairlerin gördükleri, yaşadıkları, duydukları olayları anlattıkları mesnevilerdir (Ünver 438-43).

A'mâk-ı Hayâl'in birinci bölümünde Raci'nin gördüğü rüyalar, konusu aşk ve macera olan mesnevilere benzemektedir. Bu tür mesnevilerde olaylar, olağanüstü unsurlarla doludur. Kahramanlar genellikle olağanüstü varlıklar, şehzadeler ve padişahlardır. Olayların geçtiği mekânlar, genellikle Çin, Maçın, Hindistan ya da hayalî yerlerdir.

Anlatının birinci bölümünde yer alan birinci, altıncı, yedinci ve sekizinci rüyadaki olayların geçtiği mekânlar, mesnevilerle benzerlik göstermektedir. Birinci ve altıncı rüyada olaylar, Hindistan'da, yedinci rüyada, Cabûlsâ ve Cabûlkâ

şehirlerinde, sekizinci rüyada ise Çin'in Nankin şehrinde geçmektedir. Bu mekânlardan Hindistan, Çin gerçek, Cabülsâ ve Cabülkâ ise hayalî mekânları temsil etmektedir. Buradan yola çıkılarak bu rüyalarda mesnevilerde kullanılan mekânların yer aldığı söylenebilir.

Aşk ve macera mesnevilerinde özellikle tahkiye bölümü masala benzer (Ünver 450-55). Bu tür mesnevilerde savaş tasvirleri abartılı bir dille anlatılır. “[S]avaş tablosu şöyle çizilir: İki tarafın askerleri deniz gibidir. Önce karşı karşıya gelip saf bağlarlar. Bazen bir taraftan bir yiğit çıkıp er diler” (Ünver 453). Aynı durum Raci'nin ikinci rüyasında bulunmaktadır. Bu rüyada Belh şehrinde yapılacak şenliklere katılan Raci, kendini İzid'in askerleri Ehrimen ile Hürmüz'ün savaşında bulur. Ehrimen, hiçbir savaşta yenilmemiş olan Nifak adlı askerini savaş meydanına çıkarır. Nifak, karşısına çıkacak bir yiğidin olup olmadığını karşı tarafın askerlerine sorar (49).

İkinci rüyanın, kahramanlarının gerçek bir karakterden çok, ahlaki nitelikler taşıyan simgeler olması yönüyle dinî-tasavvufi mesnevilere benzediği söylenebilir. Bu rüyada kötülüğü simgeleyen Ehrimen'in kıyamete kadar yaşayacak askerinin adının Nifak olması, Nifak'ı sevginin, dostluğun yani Muhabbet'in yenmesi bu durumun bir göstergesi olarak düşünülebilir. Raci, bu rüyada Hikmet adını alarak savaşa katılır. Hikmet, Gazap'ı yener ancak Nefs-i Emmâre'ye yenilir. Sonunda Hürmüz'ün askeri Aşk gelir; Hikmet'i ve orada bulunan tüm insanları kurtarır. Rüyada Hikmet akı, bilgeliği simgeler. Akıl, öfkeyi (Gazap'ı) yener ancak en aşağı nefse (Nefs-i emmâre) yenilir (53-57). Rüyada aklın yenemediği, çözemediği tüm sorunların üstesinden aşk gelecektir. Bu nedenle ikinci rüyanın romanın genelinin ana düşüncesini yansıttığı söylenebilir.

İkinci rüya, tasavvufun genel düşüncesini yansıtmaktadır. Aynı durumun Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisinde de var olduğu söylenebilir. "*Hüsn ü Aşk*, Şeyh Galib'in Tanrı aşkını anlatan tasavvufi mesnevisidir. Burada kahramanların isimleri ifade ettiği anlamlara uygun olarak seçilmiştir: Hüsn, Aşk, Suhan, Hayret" (Kurnaz 341). Bu nedenle ikinci rüya ile *Hüsn ü Aşk*'ın, tasavvufi yönden ve kahramanlarının simgesel anlamları olması nedeniyle birbirlerine benzedikleri düşünülebilir.

Aşk ve macera mesnevilerinde kahramanlar, sevgiliye ulaşmak için kendi istekleriyle yolculuğa çıkarlar. Bu benzerliğe Raci'nin birinci, üçüncü, beşinci, altıncı, yedinci ve sekizinci rüyalarında rastlanmaktadır. Raci, birinci rüyasında Buddha'nın Hiçlik Dağı'na gitmesi gerektiğini bildirmesiyle, üçüncü rüyasında babasının ona hayatı tanıma vaktinin geldiğini söylemesiyle, beşinci rüyasında ise Anka Kuşu'nun onu kaçırmamasıyla maceraya atılır. Her üç rüyada ortak olan nokta, Raci'nin kendi isteğiyle yola çıkmamasıdır. Altıncı ve yedinci rüyalarda da istenmeyen bir durum söz konusudur. Raci, altıncı rüyasında ejderhadan kurtulmak, yedinci rüyada eski hâline dönmek için yola çıkar. Sekizinci rüya, Raci'nin ebedî bilmeceyi çözmek amacıyla yola çıktığı bir rüyadır. Raci, bu rüyada kişiliğini bütünlemek ister.

Anlaşılabileceği üzere bu rüyalar, mesnevilere kahramanın yolculuğa çıkması motifi yönüyle benzemektedir. Ancak aşk ve macera mesnevilerinde bu yolculuk sevgiliye ulaşmak amacıyla gerçekleştirilmektedir. Oysa Raci, ya istenmeyen bir durumdan kurtulmak için, ya kendini gerçekleştirmek için ya da isteği dışında yolculuğa çıkmaktadır. Bu nedenle rüyalar yolculuğa çıkma amaçları yönünden mesnevilerden uzaklaşmaktadır.

Türk edebiyatında yazılmış aşk ve macera mesnevilerini inceleyen İsmail Ünver, bu tür mesnevilerin ortak bazı özelliklere sahip olduğunu görmüştür. Bu benzerlikler kahramanların doğumu, yetişmeleri ve âşık olmaları, sevgiliye ulaşmak için çıkılan yolculuk, sevgililerin buluşmaları ve ayrı düşmeleri, kavuşmayı engelleyen olaylar, savaşlar, eğlenme ve avlanma, sevgililerin kavuşmaları olarak sıralanabilir (453-54).

Aşk ve macera mesnevilerinde yer alan benzerliklerin pek çoğu anlatının ikinci bölümünde, “Leylâlı Mecnun” ve “Leylâsız Mecnunlar” kısmında yer almaktadır. Bu benzerlikleri incelemeden önce rüyalar hakkında bilgi vermek faydalı olacaktır. *A' mâk-ı Hayâl*'in ikinci bölümünde Raci, Manisa Tımarhanesi'nden çıktıktan sonra Aynalı Baba ile buluşur ve tekrar rüyalar görür. Bu rüyalardan “Leylâlı Mecnun” ve “Leylâsız Mecnunlar”, birbirinin devamı niteliğinde olan, birer gün arayla görülen iki rüyadır.

Leylâlı Mecnun'da Raci, kendini Emel şehrinin ileri gelenlerinden biri olarak bulur. Anne ve babasının tek evladı olan Raci, yakışıklılığı ile de tüm halkın dilindedir. Emel şehrinin tüm kızları ona âşıktır. Günler böyle akıp giderken Raci'nin içine kendisinin de bilmediği bir ateş düşer. Bu durum, onu hasta eder ancak bu hastalığın derdine kimse derman olamaz. Sonunda ilim ve kehanetleriyle meşhur yaşlı bir adam, Raci'nin hastalığının nedenini bulur. Raci, hedefi olmayan bir aşk hastalığına yakalanmıştır ve bunun tedavisi çok zordur. Raci'nin anne ve babası çareyi onu evlendirmekte bulur ancak Raci, kimseyi beğenmez ve hastalığı daha da artar (130-31).

Raci, odasında umutsuzca saz çaldığı bir gün, tellalın sesini duyar. Tellal, kapalı bir sandık satmaktadır. Raci'nin bu sese dikkat kesildiğini gören anne ve babası, sandığı satın alırlar. Sandığın içinden Maksut şehrinin padişahı Sultan

Keramet'in kızı Ayîne-i Aşk Banu'nun resmi çıkar. Raci, bu resmi görür görmez Banu'ya âşık olur ve sevgilisini arayıp bulmaya karar verir. Raci, hastalığının nedenini bulan yaşlı kâhinle beraber yola çıkar. Bir sene kadar süren zorlu yolculuklarının sonunda, sultanın huzuruna varırlar ancak aynı zamanda Banu'nun babası olan sultan işlerinin kolay olmadığını üzülerek Raci'ye bildirir. Banu, taliplerine çeşitli sorular sormakta, talipler cevap veremezse onları istememektedir. Şimdiye kadar hiçbir genç, bu sorulara cevap verememiştir. Sonunda Raci, Banu'nun karşısına çıkar. Banu, Raci'ye elifin mi noktadan, noktanın mı eliften çıktığını sorar ve peçesini açar. Raci, bu güzelliğe dayanamayarak bayılır. Böylece birinci rüya, Raci'nin uyanmasıyla sona erer (132-37).

Ertesi gün, Aynalı Baba'nın yanına giden Raci, rüyaya kaldığı yerden devam eder. Aşk Aynası ile Raci, bayıldıkları için saraya götürülmüşlerdir. Raci, ayıldıktan sonra yaşlı kâhinin sorunun cevabının Cünûn Vadisi'nde olduğunu söylemesiyle bu vadiyi bulmaya karar verir. Bu zorlu yolculukta yaşlı kâhin ona eşlik eder. Üç ay süren çetin bir yolculuğun ardından Cünûn Vadisi'ne ulaşırlar. Bu vadede, mezarlığın üstüne oturmuş yedi deliyle karşılaşılırlar. Bu deliler halka şeklinde oturmuşlardır. Bu halkanın ortasında Mecnun oturmaktadır. Mecnun bir şaşkınlıkla konuşmaktadır. Bu konuşmanın neticesinden elif ve noktanın bir olduğu sonucuna ulaşılır. Böylece Raci, aradığı soruya cevap bulur ancak içinde Banu'ya karşı istek kalmaz. Raci, artık mutlak aşka, hakikate âşıktır (138-44).

Raci, "Leylâlı Mecnun" adlı rüyada yakışıklılığı, zenginliği ve herkesin ona hayran olması yönüyle aşk ve macera mesnevilerinde yer alan kahramanlara benzemektedir. Mesnevilerin kahramanları da şehzade, padişah gibi önde gelen kimselerdir. Aşk ve macera mesnevilerinde kahramanlar, ya rüyada ya da resmini gördüğü bir kıza âşık olur. Bu tür mesnevilerin temel motiflerinden olan bu durum,

Raci'nin rüyasında da gerçekleşir. Raci, Banu'nun resmini görür ve ona âşık olur. Bu nedenle yolculuğa çıkmaya karar verir.

Aşk ve macera mesnevilerinde kahraman, sevgilisinin hangi şehirde yaşadığını öğrendikten sonra yollara düşer. Raci de Banu'nun resmini gördükten sonra onu bulmaya karar verir ve bu amaçla Maksut şehrine doğru yola çıkar.

Raci, Maksut şehrine ulaştıktan sonra Banu'yu bulur ancak onun sorusunu cevaplayamaz. Bunun üzerine soruyu cevaplayabilmek için tekrar yollara düşer. Bu durum aşk ve macera mesnevilerinin sevgililerin buluşmaları ve ayrı düşmeleri motifini karşılamaktadır. Raci'nin Banu'nun sorduğu sorunun cevabını bulmak için Cünûn Vadisi'ne doğru yol alması, bu yolculuğun üç ay kadar sürmesi, aşk ve macera mesnevilerindeki kavuşmayı engelleyen olaylara örnek gösterilebilir.

“Leylâlı Mecnun” ve “Leylâsız Mecnunlar” konu yönüyle Ahmedî'nin *Cemşîd ü Hurşîd*, Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn* adlı mesnevileriyle benzerlik taşımaktadır. Ahmedî, *Cemşîd ü Hurşîd* adlı mesnevisini XIV. yüzyılda kaleme almıştır. Bu mesnevide Cemşîd, Çin hükümdarının biricik oğludur (Banarlı 393). Raci de “Leylâlı Mecnunlar” adlı rüyada Emel şehrinin ileri gelenlerinden birinin tek evladıdır. Cemşîd, Hurşîd'i rüyasında görür ve bu kızı bezirgânı Mihrâb'a tarif eder. Mihrâb, bu tarif doğrultusunda Hurşîd'in resmini çizer. Raci de bu rüyada Banu'nun resmini görür ve ona âşık olur. Her iki anlatıda da resim ve görmeden âşık olma motifi kullanılmıştır.

Cemşîd, sevgilisini bulmak için bezirgânı Mihrâb'la beraber yola çıkar ve binbir türlü zorluk atlattıktan sonra Hurşîd'in yaşadığı şehre ulaşır. Raci de yaşlı kâhinle beraber Banu'yu bulmak için yola çıkar. O da pek çok zorluk atlattıktan sonra Maksut şehrine ulaşır. “Leylâlı Mecnûn” adlı rüya, bu yönleriyle *Cemşîd ü*

Hurşîd'e benzer ancak anlatının ikinci kısmı olan *Leylâsız Mecnûnlar*, anlatıya tasavvufî bir anlam katar ve anlatının farklı özellikler kazanmasına neden olur.

Anlatının “*Leylâsız Mecnûnlar*” adlı kısmında Raci'nin Banu'ya kavuşmak için her şeyi yaptıktan sonra ona karşı olan tüm ilgisini kaybetmesi, mutlak aşkı bulması *Leyla vü Mecnûn* mesnevisini akla getirmektedir. *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisinde Mecnûn'u Leyla'dan ayıran engeller ortadan kalkar; ancak Mecnûn, beşerden hakikate ulaşmıştır. Bu nedenle Leyla'yı tanımaz. Raci de Mecnûn ile bir şaşkınlığın konuşmasından aradığı sorunun cevabını öğrenir ancak Banu'ya kavuşmak isterken kendi benliğiyle bütünleşir ve artık Banu'yu istemez. İki anlatı, kahramanların ilahî aşkı bulmalarıyla sona erdiği için tasavvufî bir anlam kazanır. Leyla ile Banu, Mecnûn ile de Raci birleşmektedir.

Bunlardan yola çıkılarak *A'mâk-ı Hayâl*'de, birinci bölümde yer alan rüyaların aşk ve macera mesnevilerine savaş sahnelerinin canlandırılması, yolculuğa çıkma, olayın geçtiği yerler yönünden benzediği düşünülebilir. Ancak mesneviler, aynı zamanda bir nazım şeklidir ve aruzla yazılırlar. Oysa bu rüyalar, kahraman anlatıcısı tarafından anlatılmaktadır ve nesir şeklinde yazılmıştır. Bu nedenle incelenen rüyaların konu yönünden mesnevilere benzediği ancak onların tüm özelliklerini taşımadığı kabul edilebilir.

Bu bölümde, *A'mâk-ı Hayâl*'in destan, halk hikâyesi, masal, mesnevi ve menakıpname türleriyle ilişkisi üzerinde durulmuştur. *A'mâk-ı Hayâl*, bu türlerin özelliklerini taşımakla beraber bireyin psikolojisinin ön plana çıkarılması, olağanüstü olayların rüyalarda gerçekleşmesi ve basılı olması gibi özellikleriyle bu türlerden hiçbirine dâhil edilemez. Bu durum Ahmet Hilmi'nin geleneksel ve klasik türlerden yararlandığının ancak bireye yönelen tavrıyla farklı bir eser ortaya koyduğunun göstergesidir. Bu farkı netleştirmek amacıyla, sonraki bölümde, *A'mâk-ı Hayâl*'in

Türk edebiyatındaki konumu ve modernizm ile ilişkisi, modernist romanın doğuşu ve özellikleri çerçevesinde tartışılacaktır.

BÖLÜM II

A'MÂK-I HAYÂL VE MODERNİST ROMAN

20. yüzyılın başında roman, farklı bir gerçeklik anlayışına yönelerek pozitivistin akılcı doğasında oluşturduğu kurallarını yıkmıştır. Bu dönemde Batı romanı köklü bir değişime giderken Türk edebiyatında Doğu-Batı çatışması gibi toplumcu konular işlenmiştir. Bu durumun nedenini Yıldız Ecevit, “Yetmiş Sonrası Türk Romanında Estetik Devrim” adlı yazısında şu cümlelerle belirtmektedir:

Tanzimat’la Batı’ya açılan, Cumhuriyet’in getirdiği devrimlerle ise aydınlanmayı köktenci bir temelde yaşayan toplumumuzda edebiyatın, bireyin iç dünyasına ve fantastik / romantik / biçimci eğilimlere sıcak bakmaması anlaşılabilir bir olgudur. Realist / nasyonalist / determinist / pozitivist ilkelere ve toplumun gereksinimlerine sıkı sıkıya sarılmak, Türk edebiyatçısı tarafından uzun süre Batılılaşmanın bir gereği olarak düşünülmüştür. Destanları, mitleri ve masallarıyla bir fantastik kurmaca cenneti olan Anadolu’nun son yüzyılındaki edebiyat, bu özelliklere uzun süre sırt çevirmiştir. (83-84)

Ecevit’in de belirttiği gerçekçiliğin Batılılaşmanın bir gereği olarak görülmesi romanların da bu özelliği taşıdığına değer kazanmasına yol açmıştır. *A’mâk-ı Hayâl* ise 20. yüzyılın başında, Türk romanının gerçekçiliğe sıkı sıkıya bağlı olduğu ve bireyin iç dünyasının yadsındığı bir dönemde yazılmış farklı bir anlatıdır.

A'mâk-ı Hayâl'de halk hikâyesi, menakıpname, mesnevi gibi klasik ve geleneksel türlerin özellikleri kullanılmıştır. Böylece gerçekçi roman çizgisinde ilerleyen pozitivist anlayıştan uzaklaşmıştır. Ayrıca 1910 yılında bireyin iç dünyasına yönelen yazar, kahramanın rüyalar aracılığıyla kendini gerçekleştirmesini sağlayarak Türk romanında o güne kadar işlenmemiş bir konuda anlatısını oluşturmayı başarmıştır.

Ne var ki, *A'mâk-ı Hayâl*'de yer alan bu öncü unsurlar üzerinde bugüne kadar çalışma yapılmamıştır. Oysa *A'mâk-ı Hayâl*, bazı özellikleri nedeniyle modernist roman niteliğindedir. Bu nedenle bu bölümde modernist romanın özelliklerinden bahsedildikten sonra modernist roman ve *A'mâk-ı Hayâl* arasındaki benzerliklere yer verilecektir.

A. Modernist Romanın Doğuşu

Hâlen gelişmeyi sürdüren romana, 19. yüzyılın sonlarına kadar dünyanın betimlenir olduğu, gerçek olanın kopya edilebileceği fikri hâkimdir. Bu dönemin romancıları yansıtmacı bir anlayışla yaşanan ve görülen tüm gerçekleri anlatma gereği duymuşlardır. Balzac ve Tolstoy gibi yazarlarla en üst seviyeye ulaşan klasik gerçekçi romanın, “materyalist, pozitivist ve iyimser bir dünya görüşünün mümkün kıldığı bir anlatı” türü olduğunu Berna Moran, “12 Eylül ve Yenilikçi Roman” adlı makalesinde belirtmektedir (54).

René Decartes'la başlayan, akli ön plana çıkaran, çoğunlukla “modernite” kavramıyla temsil edilen bu dönem, 19. yüzyılın ortaları ve 20. yüzyılın başlarında bilimin tek ve mutlak doğrularının yıkılmasıyla sarsıntıya uğramış ve yerini “modernizm” kavramına bırakmıştır (Erkman 152). Bu dönemde Newtoncu gerçekliğin duyu ve akıl merkezli anlayışını, Albert Einstein'ın “Görecelilik Kuramı” sarsmıştır. Gerçeğin tek ve mutlak olmadığı teorisini geliştiren Einstein'a 20.

yüzyılın başlarında Analitik Psikoloji'nin "kişisel ve kolektif bilinçdışı" gibi kavramlarının katılmasıyla somuttan soyut gerçekliklere yönelim artmıştır (Ertem 94).

Akla dayalı, pozitivist düşüncenin geçirdiği bu sarsıntıdan sonra geleneksel roman anlayışı da değişmeye başlamıştır. Bu durumun ana etkenleri, eski değerlerin, toplumun ve yazarın paylaştığı doğruların ortadan kaybolmaya başlaması, gerçeklik anlayışının parçalanması, ahlaksal normların yıkılması olarak görülebilir (Moran, "12 Eylül ve Yenilikçi Roman" 54-55). Alışılmış olandan vazgeçen modernist roman yazarının, kendisinin de tam olarak kavramakta güçlük çektiği gerçekliği, çeşitli gerçeklik düzlemlerini yan yana, iç içe getirerek, biçimden biçime atlayarak yansıtmaya çalıştığını Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak* adlı eserinde dile getirmektedir (21). Bu anlayışta, çok boyutlu, anlaşılması, kavranması güç bir gerçeklik benimsenir. Bu yeni roman anlayışında gerçeklik, dış dünyada değil, bireyin iç dünyasında aranmaya başlanır.

Ecevit, "Roman Estetiğinde Değişen Değerler" adlı yazısında modernist romanın, klasik roman anlayışından yeni biçimleri denemesiyle ayrıldığını ve bireyin iç dünyasına yönelen romancının, gerçeği baştan yaratmaya başladığını söyler. Bu süreçte roman yazarı, düşlerini, yakaladığı gerçek kırıntılarını, bilinçaltında bulduğu malzemeleri birleştirir. Modernist romancı "geriye dönüş" (İng. *flash back*), "bilinç akışı" gibi tekniklerden yararlanarak yeni anlatım yollarına girer (38-43). Bu yeni uygulamalarla geleneksel zaman sıralamasından yeni bir zaman anlayışına geçilir. Roman, bir ya da birkaç gün gibi çok kısa bir sürede geçmekle beraber geriye dönüş, bilinç akışı gibi tekniklerle çok geniş bir zaman dilimini kapsamaya başlar (Aytaç 45).

20. yüzyılın modern romanında kişiler, somut coğrafyayı bırakarak iç dünyanın kaygan düzleminde yaşarlar (Ecevit, “Roman Estetiğinde Değişen Değerler” 42). Roman kişileri, artık dış dünyayla olan ilişkileriyle değil, iç gerçeklikleriyle ön plana çıkar. Böylece dil, gerçekliğin anlatımında oyun hâline getirilir ve çözümlenmesi zor bir karmaşıklık içinde sunulur. İmge, simge ve alegori, anlatının ana malzemesini oluşturur ve yeni gerçekliği meydana getirir. Anlatı tekniklerini yeni boyutlara taşıyan modernist romanda kronolojik zaman akışına uyan ustaca hesaplanmış olay örgüsüne, her şeyi bilen anlatıcıya, olayların neden-sonuç ilişkisine göre sıralanmasına artık rastlanmaz (Moran, “12 Eylül ve Yenilikçi Türk Romanı” 56).

Modernist anlatılarda sanat yapıtının üretimine yönelik bir öz bilinç oluşturulmaya çalışılır. Okuyucunun ya da izleyicinin, her anlatının kendine has bir yapısı olduğunu hissetmesi istenir. Bu tür anlatılarda üstün kültür ile halk kültürü arasındaki ayırım reddedilir. Anlatı üretilirken gerekli malzemenin seçiminde sanat yapıtının sunumu, dağıtımı ve izlenmesi aşamalarında bu ayrıma yer verilmez (Erkman 220).

1910-1930 arasında modernist roman anlayışı, en üst seviyeye ulaşmış, Virginia Woolf, T. S. Eliot, Marcel Proust, Franz Kafka ve James Joyce gibi 20. yüzyıl modernizminin kurucusu sayılan belli başlı yazarlar bu tarz eserler vermiştir. Bu yüzyılda geleneksel roman anlayışının kırılma noktası olarak Marcel Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eseri gösterilmektedir. Proust’un değişken betimlemeleri ve oluşturduğu ütöpik zaman yeni bir roman anlayışının kapısını aralamıştır (Baldıran 10-11). Buradan yola çıkılarak modernist romanın, bireyin sorunlarını işleyen, anlatıcının figür odaklı olduğu, neden-sonuç ilişkisine dayanmayan, kurguyu zamanda kırılmalar yaratarak oluşturan bir yapıda olduğu söylenebilir (Yürek 194).

20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde İkinci Dünya Savaşı'nın ciddi yıkımlara neden olması, fikir ve sanat hayatında büyük bir kırılmaya yol açmıştır. Bu dönemde modernizm ile beraber postmodernist bir anlayışta eserler yazılmaya başlanmıştır. Postmodernizmin sanat, edebiyat, mimari, resim, moda, teknoloji gibi pek çok alanda ortaya çıkması tanımlanmasını güçleştirmektedir (Erkman 218).

Anlaşılabacağı üzere modernizmin bitiş ve postmodernizmin başlangıç tarihinin belli olmaması, iki anlayışın birlikte varlığını sürdürmesi ve bazı özelliklerinin aynı olması postmodernizmin tanımını yapmayı güçleştirmektedir. Yıldız Ecevit, "Postmodern Anlatı" adlı yazısında bu duruma şu cümlelerle değinir: "Ne modernizm ne de postmodernizm belirli ilkeler altında sistematize edilecek bir edebiyat akımıdır, onların başlangıç ve bitiş tarihlerini paranteze almak olanak dışıdır çünkü estetik düzlemde, modernizmin ne zaman bittiği, postmodernizmin ne zaman başladığı belli değildir" (70).

Sezgin Kızılcelik, *Postmodern Dedikleri* adlı eserinde postmodernizmi "Aydınlanma hareketi ve bu hareketin şekillendirdiği modernlik projesine karşı çıkış veya başkaldırı" olarak tanımlamaktadır (32). Bu tanım modernizm ile postmodernizm arasındaki farkı tam olarak ortaya koyamamakta, iki kavramı birbirinin aynısı hâline getirmektedir.

Postmodernizm her ne kadar modernizme benziyor gibi görünse de ondan farklıdır. Postmodernizm, modernizmin bireyin öznelliğini ve geçmişini bir parçalanmışlıkla trajik bir şeymiş gibi göstermesiyle eğlenir. Modernist anlatılara, çağdaş yaşamın hayatı anlamsız hâle getirdiği, başka kurumların sağlayamadığı bütünlüğün ancak sanat eserleriyle korunacağı anlayışı hâkimken postmodernistler, sanatın dünyayı anlamlı hâle getireceğine inanmazlar (Erkman 220).

Kısaca, yirminci yüzyılın ilk yarısından itibaren romanın, geleneksel gerçekçi anlayıştan sıyrıldığı, soyut bir biçimciliğe yöneldiği görülür. Böylece roman, hayal ile gerçeğin iç içe geçtiği yepyeni bir yapıya bürünür. (Ecevit, “Oyun Olarak Kurmaca” 71-72).

B. *A'mâk-ı Hayâl*'de Modernist Roman Özellikleri

Bu bölümde Türk edebiyatında romanın doğuşu ve gelişiminden kısaca bahsedildikten sonra *A'mâk-ı Hayâl*'in modernist romanın özelliklerini taşıyıp taşımadığı tartışılacaktır. Böylece Millî Edebiyat dönemi içinde değerlendirilen *A'mâk-ı Hayâl*'in hangi konumda irdelenmesi gerektiği sorgulanacaktır.

19. yüzyılda, Osmanlı İmparatorluğu'nda Tanzimat Fermanı'yla beraber sosyal ve kültürel açıdan pek çok yenilik meydana gelir. Bu dönemde Batılılaşma hareketleri hız kazanır ve edebiyat alanında da roman ve tiyatro gibi yeni türler ortaya çıkar. Şemsettin Sami, *Ta'aşşuk-u Tal'at ve Fitnat* adlı eseriyle Osmanlı Türkçesinde roman türünün ilk örneğini 1875 yılında yayımlar.

Avrupa'da romanın ortaya çıkışını oluşturan unsurlar ile Türk edebiyatında romanın doğuş nedenleri birbirinden farklıdır. Avrupa'da feodalizmden kapitalizme geçişin, burjuva sınıfının doğuşunun ve bireye verilen değer artmasının sonucu olarak ortaya çıkan roman, Türk edebiyatına Avrupa'daki roman örneklerinin çevirilerinin okunması ve bunlara benzer eserler kaleme alınması yoluyla girmiştir. Şemsettin Sami, Namık Kemal, Ahmet Mithat gibi roman yazmayı ilk deneyen yazarlar, Avrupa romanını ve edebiyatını ileri bir uygarlığın işareti olarak görmüşler, Türk edebiyatı içindeki geleneksel anlatı türlerini ise gericiliğin işareti saymışlardır. Bu yazarlar, aynı zamanda toplumsal meselelerle yakından ilgilenen kimselerdir ve roman türü onlar için halkı aydınlatmanın bir aracı konumundadır (Moran, “Türk Romanı ve Batılılaşma Sorunsalı” 9-10).

Roman, her ne kadar Avrupa'dan alınmış bir tür olsa da ve ilk roman örneklerini veren yazarlar, geleneksel ve klasik anlatı türlerini küçük görseller de eserlerinde bu türlerin pek çok ögesi yer almıştır. Bu durumun nedenini Moran şu cümlelerle açıklar:

İlk romancılarımızın kişilerini seçerken ve bunlara uygun bir öykü tasarlarken kendi halk hikâyelerine dönmeleri biraz da zorunluydu, çünkü Batı romanlarındakine benzer kadın erkek ilişkilerine oturtulmuş bir aşk serüveni, o dönem Türk toplumunda geçen bir öyküye konu olamazdı. Genç bir kızın bir erkekle görüşmesi, arkadaşlık etmesi ne kadar imkânsız ise evli bir kadının da, Fransız toplumunda olduğu gibi aşk serüvenleri yaşaması o kadar imkânsızdı. Bu koşullar altında, yazarlarımızın, çok iyi bildikleri eski halk hikâyelerinden, bilinçli ya da bilinçsiz yararlanmalarını doğal karşılamak gerekir. Ancak daha önce de söylediğimiz gibi alınan kalıplar ve kişiler yazarın çağındaki kültür çevresinin oluşturduğu bağlama uydurulmuştur. Romanın eski hikâyelerdeki doğa yasalarına aykırı olaylardan ve doğaüstü güçlere sahip kişilerden arınmış olması, ilk yazarlarımız için belki de en önemli noktaydı. (“Âşık Hikâyeleri, Hasan Mellah ve İlk Romanlarımız” 36)

Buradan yola çıkılarak Türk edebiyatında ilk roman örneklerini veren yazarların, geleneksel anlatı türlerinden yararlandıkları ancak bu tür anlatıları gerçekçi bulmadıkları için yadsıdıkları sonucuna ulaşılabilir. Şunu da belirtmek gerekir ki, ilk dönem romanları geleneksel türlerin olay unsuruna yer vermekle beraber onların devamı ya da modernleştirilmiş biçimi değil yepyeni bir türdür.

19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, his ve hayalin romana hâkim olmaması gerektiğine inanan pozitivist görüşe bağlı realist ve natüralist akım, etkisini artırmaya başlar. Rezaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası* (1898) adlı romanı ile ilk realist roman örneğini verir (Akyüz 79-80). Romanın kahramanı Bihruz Bey, alafranga ve züppe bir kişiliktir. Ekrem, Bihruz'un kişiliğini, onun yetişme biçimini neden-sonuç ilişkisi içerisinde ortaya koyar. Jale Parla, "Modernden Postmoderne" adlı makalesinde *Araba Sevdası*'na farklı bir bakış açısıyla yaklaşır. Ona göre Rezaizade Mahmut Ekrem, romanında biçim ve kurguyla ilgili güncel uygulamaları reddettiği, daha eski anlatım biçimlerinin parodisini yaptığı ve ironik bir anlatım biçimini kullandığı için *Araba Sevdası* ilk modern Türk romanıdır (413).

20. yüzyılın başlarında ise Türk romanı milliyetçilik akımının etkisi altına girer. Türk edebiyatı tarihinde 1911-1923 yılları arası Millî Edebiyat dönemi olarak adlandırılmaktadır. "Millî Edebiyat adlandırmasının Türk edebiyatında milliyetçilik akımıyla beraber ortaya çıkan ve milli devletin kuruluşuna kadar olan zaman diliminde devam eden, millî kimliğin ortaya çıkışını sağlayan ve çok yönlü bir edebiyat faaliyetini içerisine alan anlamı karşıladığı görülmektedir" (Argunşah 183).

Millî Edebiyat dönemi romanlarının bütününde geçmiş eleştirilerek yeni bir gelecek fikri oluşturulmaya çalışılır. Bu dönem roman yazarlarının çoğunda Batı'ya benzeme çabası dikkat çeker. Bu durum, Batı ve Doğu medeniyetine ait değerlerin çatışmasına neden olur. Romanlarda, millet hâlinde yaşamak için Batı'nın bilime yaptığı katkıların örnek alınması gerektiği ifade edilir. Doğu-Batı çatışmasının işlendiği romanlarda duygusal ve hayalperest kişilerin karşısında hayatını akli ve mantığıyla düzenleyen Batılı tipler yer alır. Böylece Batılılaşma, akılcı doğasıyla ulaştırılması gereken önemli bir emel olarak tanıtılır (Aktaş 235-39).

A'mâk-ı Hayâl, 1910'da yayımlanmış olması nedeniyle Millî Edebiyat dönemi roman anlayışına göre şu cümlelerle değerlendirilmektedir:

A'mâk-ı Hayâl, bütünüyle tasavvufi duyuş ve düşünce tarzını esas alır. Eser, Batılılaşmaya karşı tavrı üzerine kurulmuştur. Materyalizm karşısında idealizmi savunmaktadır denilebilir. Ancak tasavvufi konulara Batılı bir hassasiyet ve dikkatle yaklaşıldığı, farklı iki medeniyet karşılaşmasının hazırladığı bunalımdan çıkış yolları arandığı gözden uzak tutulmamalıdır. (Aktaş 240).

Daha önce tartışıldığı üzere, 20. yüzyılın başında Türk edebiyatının konusu hâlâ Batılılaşma, Doğu-Batı çatışmasıyken Avrupa'da pozitivistlerin akılcı ilkeleri yıkılmış, bilimin mutlak doğruları sarsılmış, böylece roman yeni bir gerçeklik arayışına gitmiştir. Ne var ki *A'mâk-ı Hayâl*'de yazarın bireyin aklından ziyade ruhunu ön plana çıkaran tavrı romanın Doğu-Batı ekseninde değerlendirilmesi nedeniyle dikkat çekmemiştir. Bu durumun ve Türk romanının o dönemde klasik gerçekçi roman çizgisinde olmasının *A'mâk-ı Hayâl*'deki modernist anlatılara özgü öğelerin fark edilmemesine yol açtığı söylenebilir. Bu öğeleri incelemeye önce Türk edebiyatında modernist romanın ortaya çıkış sürecinden bahsetmek faydalı olacaktır.

Türk edebiyatında roman türünün ilk örneklerinin verilmesinden modernist romanın ortaya çıkmasına kadar geçen sürede geleneksel roman anlayışından sapmalar görülür. 1940'lı yıllara gelindiğinde Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* ile *Çamlıca'daki Eniştemiz*, Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* adlı romanlarında modernist romanın kimi özelliklerine rastlanmaktadır (Yürek 197). Ayrıca Tanpınar'ın *Mahur Beste* adlı romanını değerlendiren Jale Parla, bu anlatının modernist romanın Oğuz Atay'dan önceki havarisini olduğunu belirtmektedir ("Modernden Postmoderne" 415).

Gerçek anlamda modernist romanın Türk edebiyatında 1970’li yıllardan sonra kendini göstermeye başladığı söylenebilir. Bu dönemde Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Bilge Karasu, Ferid Edgü, Adalet Ağaoğlu gibi yazarlar, modernist ve postmodernist tarzda romanlar ortaya koyarlar. 12 Eylül 1980 darbesinden sonra Türk romanında gerçeklik anlayışı sorgulanmaya başlar, böylece modernizm ve postmodernizm etkisini artırır. Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar, Latife Tekin, Mehmet Eroğlu gibi yazarlar, 1980 sonrasında içerik ve kurgu yönünden radikal değişimlere giderler. Berna Moran, 1980 sonrasında Türk romanının ve romancısının yaşadığı değişimi şu cümlelerle ifade eder: “1980’lerin romanında gerçekçi bir yaklaşımla dış dünyayı yansıtmak artık kimi yazarlara ilginç gelmiyordu ve bunun tek nedeni [...] toplumsal ve siyasal değişimler değildi yazınsal nedenleri de vardı” (“12 Eylül ve Yenilikçi Roman” 51).

Moran’ın “yazınsal sorun” kavramıyla ifade ettiği bu durumun 1980 sonrasında dünyayı etkisi altına alan postmodernist dalgalanmalar olduğu söylenebilir. Böylece Türk edebiyatında 1980 sonrasında modernist ve postmodernist romanlar aynı anda görülmeye başlar. Anlaşılacağı üzere, gecikmişlik duygusunun verdiği telaşla başlayan Türk romanı günümüzde geleneksel roman kalıplarını zorlayan, özgüven duygusuna sahip roman yazarlarıyla dünyaya sesini duyurmaktadır.

20. yüzyılın başlarında Batı’da Virginia Woolf gibi yazarların öncülüğünde romanda gerçekliğin dış dünyada değil iç dünyada aranması gerektiği fikri yaygınlık kazanmaya başlamıştır. 1908 yılından sonra Türk romanının dili sadeleşmekle beraber roman yazarı, pozitivist bir anlayışla yazılan klasik gerçekçi roman çizgisinden sıyrılamaz. Dış gerçekliğe yönelmeye devam eden Türk romanında *A’mâk-ı Hayâl*, bireyin iç dünyasına yönelmesiyle farklı bir çizgidedir.

A'mâk-ı Hayâl'in başkarakteri olan Raci, kültürlü, zeki, yaşitlarının örnek aldığı bir gençtir. Ancak bildiği onca şey, Raci'yi mutlu etmeye yetmez. Raci, öğrendikçe artan mutsuzluğunu şu cümlelerle ifade eder: "İşte bu malumat yığınının altında bir gün vicdanımı tahlil ettiğim vakit kemal-i hayretle garip bir halita kesildiğimi fark ettim. Ben küfür ile imandan, ikrar ile inkârdan, tasdik ile reybden mürekkep bir şey olmuşum (20). Bu durum, pozitivizmin dolayısıyla da akılcı, dış gerçekliğe yaslanan roman anlayışının bir eleştirisi olarak yorumlanabilir.

Raci, Türk romanının bir başka mutsuz genci olan *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'i gibi dış dünyanın acı gerçekleri yüzünden boşluğa düşmemiştir. Ahmet Cemil'in pek çok hayali vardır. Ünlü bir yazar olmak, kız kardeşini mutlu görmek ve Lamia ile evlenmek bu hayalleri temsil eder. Ancak babasının ölümüyle annesine ve kız kardeşine bakmak zorunda kalan Ahmet Cemil'in hayalleri birer birer yıkılır.

Kısaca, Ahmet Cemil'in hayallerinin gerçekleşmeme nedenleri bellidir ve dışsaldır. Raci ise kendisinin de nedenini bilmediği bir mutsuzluğun içindedir. Romanda kendini anlatırken işinden, hayallerinden, dış dünyaya ait sorunlarından bahsetmez. Onun problemi, yıllarca ihmal ettiği ruhuyladır. Bu nedenle derin bir boşluğa düşer. Bu durum, natüralizm ve realizmin etkisinde kalan Türk romanı açısından oldukça dikkate değerdir. Raci, ne *Aşk-ı Memnu*'nun Bihter'i gibi annesine benzemeye mahkûm ne de Ahmet Cemil gibi hayalleri gerçekleştirmediği için mutsuz olan bir gençtir. Onun problemi dış dünyayla değil kendisiyledir. Raci'nin yaşadığı, dış dünyanın gideremediği boşluk duygusu, klasik yansıtmacı romanının bireyi, basit neden-sonuç ilişkileri içine hapseden ve görüneni anlatmayı yeğleyen tavrının bir eleştirisi olarak düşünülebilir.

20. yüzyılın başlarında Albert Einstein'ın Görecelilik Kuramı ve Carl Gustav Jung'un kişisel ve kolektif bilinçdışı kavramları Avrupa'da somuttan soyuta, insan

ruhuna yönelişi artırmıştır. Ayrıca Sigmund Freud ve Jung gibi psikiyatristler, rüyaların insan psikolojisi üzerindeki etkileri üzerine önemli çalışmalar yapmışlardır. *A'mâk-ı Hayâl*'in olay örgüsünün rüyalar üzerine kurulmuş olması bu açıdan bakıldığında modernist bir anlam kazanmaktadır: Raci, Aynalı Baba ile karşılaştıktan sonra her biri olağanüstü maceralarla örülü dokuz rüya görmüş, sembollerle dolu olan bu rüyalar sayesinde Raci, kendini gerçekleştirmeyi başarmıştır. Ayrıca romanda arayış içinde olan ve bilimin mutlak gerçeklerinin mutlu etmediği bireyi, Raci'nin Manisa Tımarhanesi'nde kaldığı günlerde arkadaşına yazdığı mektuptaki şu cümlelerinde görmek mümkündür:

Hakayık-ı fenniyeye hiçbir şey denilemez, lakin bir hakikatin vücudu diğer birinin vücuduna mani olamaz. Bazı vicdanlar var ki gaye ile mebde arasında, bir hatt-ı fasıl vazifesi görmek isteyen hakayıkın önünde kalıp duramıyor. Ben niyet ettim ki bu hayatı, dünyaya neye geldiğimizi, ne olacağımızı, biz göndereni anlamadan, terk etmeyeyim. (115)

Bu durum ve Raci'nin kendini rüyalar yoluyla gerçekleştirmesi anlatının kendi döneminde yazılan eserlerden çok farklı bir çizgide olduğunun bir göstergesidir. Ayrıca Raci'nin delirme, kendini sorgulama, yaşadığı boşluk duyguları ve rüyalarla tedavi olma sürecinin modernist romanın özelliklerine uygun olduğu söylenebilir.

A'mâk-ı Hayâl'in dikkate değer özelliklerinden biri de geleneksel ve klasik türlerden kopmak isteyen gerçekçi roman anlayışından farklı olmasıdır. Daha önce gösterildiği üzere, Raci'nin gördüğü dokuz rüyada yazar, menakıpname, halk hikâyesi, mesnevi gibi türlerin özelliklerini kullanmıştır. Modernist metinlerde geleneksel anlatı türlerinden yararlanıldığını belirten Tahsin Yücel'e göre "bugün

birer yenilik olarak değerlendirilen nice anlatı yöntemleri, bizim halk anlatılarımızda yüzyıllarca bol bol, hem de yalnızca biçimsel değil, işlevsel olarak kullanılmış, birer anlamsal öge biçiminde geliştirilmiştir” (38). Buradan yola çıkılarak Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi'nin, geleneksel ve klasik türlerden kopma gayreti içinde olan dönemindeki roman anlayışına yepyeni bir bakış açısı getirdiği söylenebilir. Bu farklı kurgulanış tarzı, birçok araştırmacının gözünden kaçmış olmakla beraber gelenekle yeninin farklı biçimlerle bütünlenebileceğini göstermesi açısından son derece dikkate değerdir.

Romanın ilginç noktalarından biri de zaman ve mekân anlayışıdır. Raci, bir yanıyla dış dünyayı yaşarken diğer yanıyla belirsiz bir zamanda yolculuklar yapar. Bu durum modernist romanın, farklı mekân ve zaman ögelerini bir araya getirmesinin, gerçekliği iç dünyada aramasının bir göstergesi olarak düşünülebilir.

Modernist romanı geleneksel roman çizgisinden ayıran özelliklerinden biri de gösterme yönteminin kullanılmasıdır. Gösterme yönteminde yazar, ortadan kaybolur. Böylece roman, daha gerçekçi ve canlı hâle gelir. Bunu sağlamanın en kolay yolu da romanın birinci kişi ağzından yazılmasıdır. Böylece olup bitenleri anlatmak için yazarın araya girmesine gerek kalmaz (Moran, “Matmazel Noraliya'nın Koltuğu” 237-41).

A'mâk-ı Hayâl'de de olanları aktaran yazar değil Raci'dir. Bu durum romanda gösterme tekniğinin bu yönden kullanıldığına işaret eder. Nitekim bu teknik, romanda yazarın felsefesini, hayata bakış açısını yansıtmak amacıyla kullanılmıştır. Yazar, varlığını bazı yerlerde hissettirmek için üçüncü tekil kişi anlatımına dönmüştür. Mesela Raci'nin Sami ile mezarlıkta görüşmesinin ardından Raci'nin sesi birden yok olmuş, yazar şu cümlelerle araya girmiştir: “Biçare

kadıncağz hüngür hüngür ağlıyordu. Raci'nin vechinde hiçbir alâmet-i teessür görülmüyordu. Sami pek mütehayyirdi” (118).

Bu durum, romanın genelinin Raci'nin ağzından anlatıldığını göstermekle beraber kimi yerlerde yazarın araya girdiğine işaret etmektedir. Romanda Raci, yazarın ideal gencini temsil eden sembolik bir kahraman durumundadır. Bu nedenle okuyucu, Raci'nin kimliğinde yazarı bulur. Gerçekçi roman anlayışına göre tutarsızlık olarak değerlendirilebilecek bu durum, modernist romanın okuyucuyu olay örgüsüne davet eden, düşündürülen yapısıyla örtüşür.

Ayrıca *A'mâk-ı Hayâl*'de yazarın vermek istediği bir mesaj vardır. Bu nedenle romanda merak ögesi ikinci planda kalır. Raci, kişisel bir değişim yaşadığını romanın ilk sayfalarında şöyle dile getirir: “İşte ben de o vakit, vaktimi malayani ile imrar eder bir gençtim. “Söylediğim gibi bu mezarlığın her gün önünden geçtiğim hâlde yalnız duvarımın intizam ve metanetini tahsine bir dakika feda ederdim” (20). Bu, okuyucunun romanın sonunu baştan öğrenmesi demektir. Artık okuyucu romanı, yalnız Raci'nin nasıl değiştiğini öğrenmek için okuyacaktır. Öyleyse yazarın amacı Raci'nin değişim sürecine dikkat çekmektir. Yazarın okuyucuyu sonuçtan ziyade sürece odaklandıran bu tavrı, metne modernist roman özelliği kazandırır.

Buradan yola çıkarak *A'mâk-ı Hayâl*'in bireyi ve onun kişisel sorunlarını merkeze alması, gerçekliği iç dünyada araması, geleneksel ve klasik anlatı türlerine yer vermesi, bunları farklı bir kurgulanışla sunması gibi yönlerden modernist romanın özelliklerini taşıdığı söylenebilir. Ancak roman, geriye dönüş, bilinç akışı gibi tekniklerin kullanılmaması gibi yönlerden modernist romandan sıyrılır. Bu nedenle tam olarak modernist sayılamasa da *A'mâk-ı Hayâl*'in klasik gerçekçi roman ile modernist roman arasında bir geçiş eseri olduğunu söylemek mümkündür.

BÖLÜM III

KOLEKTİF BİLİNÇDİŞİNİN YANSIMASI OLARAK *A'MÂK-I HAYÂL*

Önceki bölümde modernist romanla paylaştığı özelliklerine vurgu yapılan *A'mâk-ı Hayâl*'in ana kahramanı Raci'nin aklıyla çözemediği sorulara gördüğü dokuz rüyanın sonunda cevap bulmasının; başka deyişle, anlatıcının akıldan çok sezgiye önem veren tavrının anlatıyı modernizmden uzaklaştırdığı düşünülebilir. Bu durum da içinde akla dayanmayan unsurlar bulunduran bir anlatının modern sayılıp sayılamayacağı tartışmasını ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle modern olan ile akıl arasındaki ilişkiyi kavramak, bir anlatının hangi unsurları barındırırsa modern sayılabileceğini göstermek için bu bölümde Carl Gustav Jung'un arketip kavramından yararlanılarak romanın modernizmle olan ilişkisi ortaya konulacaktır. Böylece romanın epikle olan bağı bir kez daha tartışılmış olacaktır. Bu amaçla öncelikle Analitik Psikoloji'nin genel özellikleri ve kavramları hakkında bilgi verilecek daha sonra *A'mâk-ı Hayâl*, Arketipçi Eleştiri bağlamında çözümlenecektir.

A. Jung ve Arketipçi Eleştiri

Arketipçi Eleştiri'ye göre insan yalnızca akla değil bir de ruha sahiptir. Bu fikir temelinde kişiliğin tümü "psişe" terimiyle adlandırılır. Psişe, bilinçli ya da bilinçdışı tüm duygu ve düşünceleri içermektedir. Jung, psişe kavramıyla insanı bir bütün olarak ele alır ve kişiliğin birbirinden ayrı parçaların bir araya gelmesinden

oluştugu fikrini kabul etmez. Arketipçi Eleştiri'ye göre insan bütünleşmek için çaba göstermez, bütünleşme duygusuna zaten doğuştan sahiptir. Psişe, birbirinden farklı çalışan ancak birbiriyle etkileşim durumunda olan sistemlerden oluşmaktadır. Bu sistemlerin başında bilinç gelmektedir.

Bilinç, kişinin doğrudan tanıdığı ve farkında olduğu bir zihin parçasıdır. Doğum öncesinden başlayarak birey, bilinç alanını sürekli genişletir. Bir insanın bilincinin diğer insanlardan farklılaşma sürecine ise bireyleşme denir. Bireyleşmenin amacı da bireyin kendini gerçekleştirmesini sağlamaktır. Bilincin bireyleşme süreci "ego"yu oluşturmaktadır. Bilinçli zihnin örgütü olan ego, bilinç düzeyindeki anıları, algıları, düşünce ve duyguları içerir. Psişe içinde çok küçük bir yer kaplayan ego, bir damıtma aygıtı gibi çalışarak kendisine ulaşan ruhsal olayları seçer ve bunların pek azını bilinç düzeyine çıkarır. Egonun geri çevirdiği yaşantılar ise psişe içinde yok olmaz, kişisel bilinçdışının içinde saklanır (Geçtan 171-72).

Bilinçdışı, kişisel bilinçdışının yanında tüm insanlarda ortak olan bazı özelliklere sahiptir. Arketipçi Eleştiri'ye göre kalıtım, bedensel yapıda iz bıraktığı kadar ruhsal yapıda da iz bırakmaktadır. Bu da tüm insanlarda evrensel olan "kolektif bilinçdışı"ni oluşturmaktadır. Kişisel bilinçdışı, bilince hiç ulaşmamış ya da bilince ulaştıktan sonra çatışma yarattığı için bastırılmış ve geri gönderilmiş yaşantılardan oluşur. Bu sebeple kişiye özgüdür. Kolektif bilinçdışı ise kalıtımın insanın ruh yapısında yarattığı etkilerden oluşur. Kolektif bilinçdışı, kişisel bilinçdışının aksine evrenseldir. Her yerde ve her insanda görülebilecek davranışları kapsar (Geçtan 172-76).

Jung, kolektif bilinçdışının içeriğini "arketip" terimiyle tanımlar. Arketipler çok uzun bir zamandan beri var olan, evrensel imgelerle ilgilidir; özellikle mitlerde, destan ve masallarda kendini gösterir. Arketipler, bir insanın geçmiş yaşantılarının

ürünü olan bellek imgeleri gibi canlı görüntüler değildir. Gerçek dünyada bir karşılığı bulunduğunda bu belirsiz imgeler canlı varlıklara dönüşür ve kişiliği etkiler (Geçtan 177).

Jung, ilkel insanın doğada olup bitenleri kendine göre anlamlandırıldığını söyler. İnsan, iç dünyasında olup bitenleri doğada görmektedir. Jung'a göre arketipler, ilkel kabilelere ve onların ritüellerine kadar uzanmakta, mitler, efsane ve destanlardaki belli motifler, günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Başka bir ifadeyle insan, kolektif bilinçdışından gelen kimi dürtüleri davranışlarına, geleneklerine, ortaya koyduğu sanat eserlerine yansıtmaktadır.

Jung, yeryüzündeki olay ve nesnelere sayısıyla eşit düzeyde olan bu arketiplerden bazılarının tanımını yapmıştır. Bunlar arasında “doğum, yeniden dünyaya geliş, ölüm, güçlülük, sihir, kahraman, çocuk, uçkağaç, akıllı ihtiyar, toprak ana, dev gibi imgeler, ağaçlar, güneş, ay, rüzgar, ırmak, ateş ve hayvanlar gibi doğal objeler, yüzük ve silah gibi insan yapısı objeler sayılabilir” (Geçtan 177).

Arketipler, insanın yaşam evrelerini düzenler. Her bir evre, kişiliğimizde ve davranışlarımızda yerine getirilmesi istenen bir takım arketipsel zorunluluklar doğurur. Arketipsel program, temelde akran grubuna dâhil olmayı, ergenlik çağının sorunlarının üstesinden gelmeyi, evlilik yapmayı, ölüme hazırlanmayı öngörür. Bütün toplumlarda ortak olan bu aşamaları gerçekleştirmede rol oynayan bazı arketipler vardır. Bunları persona, anima ile animus, gölge ve kendilik olarak sıralamak mümkündür (Stevens 61-62).

Kelime anlamı olarak tiyatro oyuncularının rol yaparken taktıkları maske anlamına gelen “persona”, Analitik Psikoloji’de insanın kendisi olmayan bir karakteri yaşaması anlamında kullanılmaktadır (Geçtan 177). Kısaca persona, kişinin dış dünyaya uyum sağlamak amacıyla yarattığı kimlikleridir. Persona, kişinin

toplumu oluşturan bireylerle iyi geçinmesini sağlayarak başarıya ulaşmasına yardımcı olmaktadır (Stevens 65).

Personanın kişiye sağladığı yararların yanı sıra zararları da olabilmektedir. Birey oynadığı rolle özdeşleşirse, kişiliğin diğer bölümü geride kalmaktadır. Böylece birey kendine yabancılaşmakta ve aşırı gelişmiş personayla kişiliğin az gelişmiş bölümleri arasındaki çatışmadan dolayı sürekli bir gerilim yaşamaktadır. Bu duruma “ego şişmesi” (İng. *inflation*) adı verilmektedir. Ego şişmesi, bireyin amaçlarına ulaşamadığında kendini yetersiz hissetmesine ve aşağılık kompleksine kapılmasına neden olmaktadır (Geçtan 178).

İnsanın dışa dönük yüzünü oluşturan personanın içe dönük yüzünü ise “anima” ve “animus” oluşturmaktadır (Jacobi 160). Anima, erkek psişesinin kadın yönü, animus ise kadın psişesinin erkek yönü olarak tanımlanabilir. Nesiller boyu bir arada yaşayan kadın ve erkek zamanla birbirlerine ait bazı özelliklere sahip olmuşlardır. Böylece birbirlerini anlamayı başarmışlardır. Jung’a göre erkekte doğuştan var olan anima, o erkeğin bilinçdışında bazı değerlerin oluşmasına neden olmaktadır. Erkek bu değerlere göre bir kadına istek duymakta ya da duymamaktadır. Erkek çocukta animanın kendini ilk gösterdiği kişi anne, kız çocukta ise babadır (Geçtan 179).

Anima ve animus arasındaki dengenin bozulması anima ve animusun başkaldırması sonucunu doğurabilir. Erkeğin animasının başkaldırması sonucu erkekte dişil özellikler ön plana çıkabilir (Geçtan 180). Anima ve animusun sönmesi de kişiliği olumsuz etkilemekte ve aşırı erkeksi ya da kadınsı davranışlara neden olabilmektedir (Stevens 73). Animanın dost yanı bireyi, kendini gerçekleştirme için aşamalara iterken korkunç yanı onu tehlikelere sürükleyebilir (Jacobi 158).

Jung'a göre, insan psişesinin karanlık, vahşi yönünü "gölge" temsil eder. Gölge, arketiplerin en güçlü ve en tehlikelidir. İnsanın toplumla uyum içinde yaşayabilmesi için gölgesindeki hayvani eğilimleri eğitmesi gerekir. Bu eğilimleri bastırmayı başarmış kişi toplumla uzlaşma içindedir. Gölge, tamamen yok edilemeyeceği için kişinin bu karanlık yönünü kabul etmesi, kişide yaşam enerjisinin oluşmasını sağlar. "Gölgeden yoksun bir yaşam cılız ve ruhsuzdur" (Geçtan 180).

Gölge, personanın baskılarına boyun eğmeyecek kadar inatçıdır. Gölgenin bu yönü kişiyi kendisine yararlı olabilecek bazı isteklere götürebilir. Bu sebeple gölgenin yaratıcı etkinliklerin güçlenmesini sağlayan değerli bir arketip olduğu söylenebilir. Gölge, kişinin kendisiyle aynı cinsten kişilerle ilişkisinden sorumludur. Bu ilişkilerin dostça ya da düşmanca olması gölgenin ego tarafından kabul edilip edilmemesine bağlıdır. Kişinin egosu gölgeyi reddetmişse hemcinsleriyle ilişkileri bozuk olabilir. Gölge arketipi rüyalarda ve sanat eserlerinde ilkel bir biçimde yer alabilir ve kahramanla eş cinsiyete sahip uğursuz veya tehditkâr bir figür, çoğu zaman farklı bir ırka, millete sahip bir düşman, yırtıcı bir hayvan olarak ortaya çıkar (Stevens 65-66).

Jung'a göre "benlik", çocukluğun ilk gelişim evresinde "kendilik"ten ayrılır. Benlik, bundan sonra "benlik-kendilik eksenini" doğrultusunda varlığını sürdürür. Benlik, bilincin merkezidir ve insanların süreklilik gösteren kimlik bilincinin sorumlusudur. Böylece insan seksen yaşına gelse de kendini sekiz yaşındaymış gibi hisseder. Jung, benlik ve bilinç kavramları arasında kesin bir ayırım yapmamış, bunları dönüşümlü olarak kullanmayı tercih etmiştir. Yaşamın ilk yarısında kuvvetli bir benlik geliştirme ihtiyacı hissedilir çünkü insan, bir meslek edinme, evlenme gibi bu döneme has niteliklerin üstesinden gelmek zorundadır. Yaşamın ikinci yarısında benlik kendiliğe göre önemsiz konumunun farkına varır. Bundan sonra benlik

kendilikle, kendilik de benlikle yüzleşmeye başlar. Bu durum bireyleşme sürecinin kaçınılmaz bir evresidir (Stevens 63-64).

Kolektif bilinçdışının merkez arketipini oluşturan “kendilik” bilinçdışındaki diğer arketiplerin bilinç düzeyine çıkmasını düzenler ve onların bir bütünlük içerisinde var olmasını ve bireyin kendini gerçekleştirmesini sağlar. İnsan davranışının temel yöneticisi konumundaki kendini gerçekleştirme kavramına ilk olarak Jung’un görüşlerinde rastlanır. Bu görüşe göre biyolojik ihtiyaçlar hayatın ilk yıllarında önemli iseler de zamanla kendilerini manevi doyum sağlayan yüksek düzeydeki amaçlara bırakırlar. Kendini gerçekleştirmek isteyen birey için bu amaçlar, zorlu bir mücadeleyi de beraberinde getirmektedir. İnsanın kendini gerçekleştirebilmesi için benliğin kendiliğin çağrılarına cevap vermesi gerekir. Kendilik, benlikten cevap bulduğunda birey kendini tanıma şansı elde edebilir. “Jung, insanın kendini tanımasına, kendini gerçekleştirmesinden daha çok önem vermektedir. Çünkü insanın kendini gerçekleştirebilmesi için önce kendini tanıması gerekir” (Geçtan 182). Kendilik arketipi insan, eşya, hayvan gibi figürlerle sembolize edilir. Bu arketip insan olarak ortaya çıktığında Yaşlı Bilge Adam, yüce bir birey gibi sembollerle karşılanabilmektedir. Anlaşılacağı üzere arketipler, kolektif bilinçdışının derinliklerine gömülü olduklarından ancak semboller yoluyla ortaya çıkabilmektedir.

20. yüzyılın ilk yarısında Jung gibi bilim insanlarının çalışmalarıyla Batı, aklın egemenliğinde bir kenara ittiği iç dünyasının farkına varmıştır. Ne var ki Türk aydını, hâlen akılcı ve pozitivist bir çizgide nasıl Batılılaşacağının hesabını yapmaktadır. Bu durum Millî Edebiyat dönemi roman anlayışına da sirayet etmiş, Türk romanı, akılcı Batılı tiplerle hayalperest Doğulu karşılaştırması içine girmiştir.

Millî Edebiyat dönemi roman anlayışı içinde “Batılılaşmaya karşı tavrı” üzerine kurulu bir eser olarak beliren *A'mâk-ı Hayâl*, bireyin rüyalar aracılığıyla

kendini gerçekleştirmesini sağlayan özgün bir romandır. Romanın epikle dolayısıyla geleneksel ve klasik türlerle ve modernizmle olan ilişkisi, yazarın bireyin ruhunu esas alan tavrı ve kahramanın rüyalar aracılığıyla kendini gerçekleştirmesi metnin Arketipçi Eleştiri doğrultusunda incelenmesine imkân tanımaktadır. Bu nedenle bu bölümde Raci'nin gördüğü dokuz rüya, Arketipçi Eleştiri bağlamında mit, epik, dinler, tasavvuf gibi kavramlar doğrultusunda incelenecek, böylelikle romanın evrenselliği de vurgulanmış olacaktır.

B. *A'mâk-ı Hayâl*, Arketipçi Eleştiri ve Tasavvuf

Carl Gustav Jung'un mitler ve rüyalar üzerine incelemeler yaparak Arketipçi Eleştiri Kuramı'nı geliştirirken incelediği metinler arasında ruh hastalarının itirafları, mitler, Hıristiyanlık gibi pek çok malzeme vardır. “Ancak İslamî literatürün önemli bir köşetaşı olan tasavvufi birikim yoktur” (Özcan 31). Bu nedenle, bu bölümde romanda saptanan tasavvufi kavramlar, Arketipçi Eleştiri ışığında yorumlanacaktır.

A'mâk-ı Hayâl, Raci'nin arayışlarını anlatmasıyla başlamaktadır. Raci'yi Aynalı Baba'ya yaklaştıran bu arayışlar, romanın oluşum nedenini meydana getirir. Raci, ruhunu kemiren, onu şüpheyeye düşüren bu arayışlardan kurtulmak için bir gün evinin yakınında bulunan bir mezarlığa girer. Burada Aynalı Baba ile karşılaşır ve onun neyinin sesini dinlerken uykuya dalar ve rüyalar görür. Bu rüyaların her biri Raci'nin kendi özünü tanımasını sağlayan ruhsal bir yolculuk olarak yorumlanabilir. Epiğin, halk hikâyesinin, mesnevinin, menakıpnamenin ve romanın temel motifi olan yolculuk, *A'mâk-ı Hayâl*'de somut değil, soyut bir dünyada gerçekleşir. Bu, Raci'nin kendi içine doğru yaptığı bir yolculuktur. Bireyin özünü kavramak için çıktığı bu yolculukta, benlik ikinci plana itilir ve kendilik harekete geçer. Kendilik arketipi, bilinç ve bilinçdışının tam orta noktasında bulunur. Bu nedenle psişenin bu iki

bölümünü de kapsar. Birey, benlik ve kendiliğini bütünleştirdiğinde bireyleşme sürecini de tamamlamış olur (Kısa 121).

Joseph Campbell, mitler üzerine yaptığı araştırmalarda kahramanların somut coğrafyada gerçekleştirdikleri yolculukların aslında yaratılışın özünü kavramak ve kendini tanımak amacıyla yapıldığı fikrini savunur. Ona göre, tüm mitlerde bulunduğu yolculuk motifi, kendilik arketipini ortaya çıkarmakta ve “ayrılma, erginlenme, dönüş” kavramlarıyla formüleştirmektedir (41). Ayrılma, kahramanın yola çıkmasıyla başlar. Erginlenmede kahraman türlü maceralar yaşar ve bunların sonucunda değişir. Dönüş ise kahramanın geldiği noktayı, yaşadığı değişimi simgeler. Bu durum Raci'nin rüyalarına yaptığı yolculukta da gerçekleşir. Raci, önce manevi bir sıkıntı duymuş, mezarlıktan içeri girmiş ve rüyalara dalmıştır. Bu, ayrılma aşamasına denk gelir. Sonra rüyalarında türlü maceralar yaşadığı erginlenme aşaması gelmiştir. Dönüş aşamasındaysa Raci, artık içindeki şüpheleri yener, huzurlu biri hâline gelir. Bu aşamalara bireyleşme veya kişisel dönüşüm süreci adı da verilebilir.

Jung, *Dört Arketip* adlı kitabında kişisel dönüşüm süreçlerinden ve bunun biçimlerinden bahsetmektedir. Bu değişim süreçlerinden biri “çoğalma anlamında dönüşüm” kavramıdır. Bu dönüşüm sürecinde kişinin başlangıçtaki kişiliği ile sonraki kişiliği arasında fark olur. Jung, bu dönüşümü Nietzsche'nin Zerdüş'te, Paulus'un İsa'yla, Musa'nın Hızır'la karşılaşmasıyla ifade etmektedir (*Dört Arketip* 53). Raci'nin de dünyadan zevk alamaması onu arayışa itmekte ve çoğalma anlamında bir dönüşüm yaşamasına neden olmaktadır. Bu dönüşüm sürecinin mesnevi, menakıpname gibi türlerin de konusunu oluşturan fenâfillâh inancıyla örtüştüğü söylenebilir. Fenâfillâh, kulun beşerî ve aşağı arzulardan sıyrılıp ilahi vasıflarla donanması (Uludağ 134) anlamında kullanılmaktadır. Raci de gördüğü

dokuz rüyanın sonucunda nefsi isteklerini eğiterek fenafillâh seviyesine ulaşmayı başarır.

Bu duruma İslamiyet öncesi Türk topluluklarında da rastlanır: Eski Türklerle ve Kuzey Türklerine göre göğün dokuz katı vardır. Türk hakanlarının davul ve tuğları da dokuz tanedir. Her tuğ ve davul bir bölgeyi temsil eder. Ayrıca eski Türklerde hakan, göğün dokuz katını aşmak ve Tanrı'dan kutluğunu almak amacıyla, bir keçenin üzerine oturtulup doğudan batıya doğru dokuz kez döndürülür (Ögel 163-64). Gök Tanrı inancına sahip olan eski Türkler için göğün kat sayısının dokuz olması, hakanların bu kata ulaşarak yöneticilik hakkı kazanması ve Tanrının dokuzuncu katta yer alması, fenafillâh inancıyla ilişkilendirilebilir. Raci de dokuz rüyanın sonunda nefsinin öldürerek yaratıcı ile bir olmayı başarmış ve kendini gerçekleştirmiştir.

Fenafillâha giden yolda nefsin basamakları yedi tanedir. Oysa Raci'nin gördüğü rüya sayısı dokuzdur. Dokuz sayısı, Arketipçi Eleştiri bağlamında yorumlanmamıştır. Bu durum da araştırmacının yorumuna ve donanımına bağlı bir açıklamayı gerektirmektedir. Raci'nin dokuz rüyanın sonunda kendini gerçekleştirmesi çocuğun anne karnında dokuz ay beklemesiyle ilişkilendirilebilir. Bebeğin anne karnında dokuz ay bekledikten sonra dünyaya gözlerini açması gibi Raci de dokuz rüyanın sonunda kişisel gelişimini tamamlar, benlik kendilikle bütünleşir ve dönüşüm gerçekleşir.

Romanda Raci'nin kişilik çoğalmasını gerçekleştiren Aynalı Baba, Yaşlı Bilge Adam arketipinin bir örneği olarak düşünülebilir. "Yaşlı Bilge Adam, [bir yanda] bilgiyi, düşünce ve tefekkürü, anlayış, beceriklilik, akıl ve sezgiyi[;] öte yanda iyi niyet, yardıma hazır olmak gibi ruhsal karakterini sade ve şatafatsız kılan moral değerleri temsil eder" (Jung, *Dört Arketip* 22).

Aynalı Baba, Raci'nin sorularına cevap bulmasına yardım eden bilge bir kişidir. Jung, Yaşlı Bilge Adam arketipinin özelliklerinden bir diğerini kişiyi uykuya davet olarak nitelendirir: “Yaşlı adamın kişiyi düşünmeye sevk etme eğilimi, insanlara ‘önce bir uyku çekmeyi’ tavsiye etmesinde de görülür” (*Dört Arketip* 90). Aynalı Baba da anlatıda bu tip bir işlevi yerine getirir. Raci ile sohbeta başlarken ona kahve ikram eder, ney eşliğinde gazeller okur ve onun çeşitli rüyalar görmesini sağlar. Bu rüyaların her biri bir çeşit sınamadır. Raci, dokuzuncu rüyanın sonunda kişisel dönüşümünü gerçekleştirir. “Kahraman dışsal ya da içsel nedenlerden ötürü gerekeni yapamadığı için, gerekli bilgi, kişileştirilmiş bir düşünce yani öğüt verip yardım eden yaşlı adam kılığında ortaya çıkar” (Jung, *Dört Arketip* 87). Başka deyişle, Aynalı Baba, Raci'nin karşısına çıkarak ona yardımcı olur.

Neyin sesinden, Aynalı Baba'nın okuduğu gazellerden etkilenen Raci, bilinçten bilinçdışına yönelerek rüyalar görmeye başlar. Kahve ve ney burada kendilik arketipinin oluşumuna yardımcı semboller olarak düşünülebilir. Kahve tasavvuf terminolojisinde şu şekilde yer alır:

Kahve X. / XVI. asırdan itibaren Habeşistan ve Yemen Sufileri arasında gece ibadet ederken uykuyu defetmek, zihni açmak ve kalbe feyz ve bereketin gelmesini sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Kahveyi ilk defa Yemen'e Şazeli tarikatı şeyhlerinden Ali b. Osman getirmiştir ancak Ayderûsiye şeyhlerinden Ebûbekir b. Abdullah'ın da getirdiği söylenir. Bazı tarikatlar kahveli ayinler ve zikir toplantıları yapılırdı. Buna el-kahvetu's sufiyye veya el-kahvetu'l maneviye denirdi. Allah'ın isimlerinden olan el Kavî ile kahve kelimesinin ebced hesabıyla 116 etmeleri kahveye zemzeme ait bir kutsiyetin atfedilmesine sebep olmuştur. (Uludağ 201)

İslamiyet'te tarikat mensupları kahveyi “uykuyu defetmek” amacıyla kullanmaktadır ama romanda Raci, kahveyi içtikten sonra uyumuştur. Bu durumun anlatımın tasavvufi yönüyle çeliştiği düşünülebilir. Ancak Raci, kahve içtikten sonra kendini gerçekleştirme sürecine girer ve hayatı sorgular. Bu durum yazarın, Raci'nin yaşadığı kişisel deneyimin gerçekliğini vurgulamak amacıyla kahveyi kullandığına işaret etmektedir. Bu açıdan bakıldığında kahvenin tasavvuftaki anlamına ters düşülmediği söylenebilir.

Ney de tasavvufta sıkça kullanılan araçlardan biridir. Ney, hüznün veren sesiyle bağı yanık âşığın sembolüdür. Ney tasavvuf geleneğinde şu anlamlarda kullanılmaktadır: “1.Üflenerek çalınan nefesli bir çalgı. 2. tas. a. İnce bir perde içindeki sevgilinin makamı. b. Sevgiden haber vermek. c. Sevgilinin sunduğu kadeh d. Mürşit-i kâmil. e. Esas vatanı olan ruhlar ve kutsiler âleminden ayrılarak bu dünyaya gelen insan ruhu; gurbet ellerindeki beşer ruhu” (Uludağ 273-74).

Ney, tasavvufta vahdetten kesrete düşmüş olmanın getirdiği hüznün, İsrail'in suruyla her şeyin aslına dönmesinin ve yeniden doğuşun sembolüdür (Yavuz 176). Aynalı Baba, ney çalarak ve neyin sevgiliden haber verme işlevine uygun gazeller okuyarak Raci'yi farklı bir dünyaya şu mısralarla çağırır:

Yürü, ey sayyah-ı avare yürü, durma yürü,
Koymasın rah-ı visalden seni ezvak-ı misal,
Bu bedayi, bu letaif heme rüya vü hayal
Yürü ey zair-i biçare yürü, durma yürü,
Yürü ki nüzhet-i vuslatta teâli göresin
Yürü, aslında fena bul; budur etvar-ı kemal,
Yürü alâyişi terk et; içesin ke's-i visal,
Yürü ki saha-i hiçîde teselli göresin! (33-34)

Burada Aynalı Baba, neyin, yanık sesi eşliğinde Raci'ye "sayyah-ı avare" (avare yolcu), "zair-i biçare" (çaresiz ziyaretçi) diye hitap ederek bu dünyada bir misafir olduğunu hatırlatır. Ney, esas vatanı olan kamışlıktan koparıldığı için inlemektedir, bu dünyada gurbette olduğunu farkındadır. Bu nedenle ney ile Aynalı Baba'nın okuduğu şiir aynı işleve sahiptir. Buradan yola çıkılarak anlatıda neyin, bu dünyada gurbette olduğunu bilen insanın sembolü olduğu söylenebilir. Raci, rüyaların dünyasında aklındaki sorulara çözümler bulacak ve kendini gerçekleştirecektir. Böylece aynı beden içinde hayata bambaşka gözlerle bakan yeni bir insan olacaktır. Ney gibi bu dünyada bir misafir olduğunu anlayacaktır. Bu durum anlatıda neyin, yeniden doğuşun, benlik ile kendiliğin bütünleşmesinin sembolü olduğunun göstergesidir.

Romanda yer alan sembollerden biri de aynadır. Aynalı Baba'nın dış görüntüsü anlatıda şu cümlelerle betimlenir: "Elli yaşlarında zannedilen bu adamın başında yeşil bir takke vardı ki kırk elli kadar ayna parçaları yapıştırılarak tezyin edilmişti. Birçok kumaş parçaları yamanarak elvan-ı alâimü's- semayı irae eden yırtık cübbesinde dahi ayna, teneke kabilinden şeyler dikilmiş, yapıştırılmıştı" (26). Ayna, suyun çağrıştırdığı kavramlarla benzerlik göstermektedir. Su, bilinçdışının bir sembolüdür. Ayna da personayı ortadan kaldırır, kişiyi gerçek kimliğiyle baş başa bırakır, en derindeki düşüncenin kavranmasını sağlar (Uysal 88). Tasavvuf inancında da çok önemli bir yeri olan ayna, "İnsan-ı kâmilin kalbi" (Uludağ 58) olarak nitelendirilir. Bu nedenle aynanın kendilik arketipini, kendini gerçekleştirmiş bireyi yansıttığı söylenebilir.

Önemli arketiplerden biri olan anne arketipi de Raci'nin zihninde seven, koruyucu anne biçimindedir. Raci annesini dindar, iyi bir kadın olarak niteler. Öyle ki Raci, birçok yanlış yola girmesine rağmen içindeki manevi duyguların varlığını

annesiyle özdeşleştirir: “Mütedeyyine ve pek iyi bir validenin ihtimam-ı tamıyla geçen çocukluğum bende sökülmez bir hiss-i dinî ve yıkılmaz bir düstur-ı ahlakî bırakmıştı” (20). Bu durum Jung’un anne arketipinin önemli sembollerinden biri olarak gördüğü “Ata ve bilge kadın, tanrıça, Tanrı’nın anası, Bakire Meryem” ile ilişkilendirilebilir (*Dört Arketip* 21). Raci’nin zihninde Hz. Meryem ile özdeşleşen anne arketipinin bu temeli Alevi ve Bektaşî inançlarında da yer alır. Ahmet Yaşar Ocak *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri* adlı eserinde bu duruma değinir:

Bunun esası görünüşe göre nefes kelimesinden de anlaşılacağı üzere İslamî inanıştaki Hz. İsa’nın dünyaya geliş olayına dayanır gibidir. Bilindiği gibi İslamî telakkiye göre Allah’ın emriyle Cebrail Aleyhisselam Hz. Meryem’in inzivaya çekildiği yere gelerek bir erkek çocuk dünyaya getireceğini müjdelemiş ve nefesinden üflemesi suretiyle, hiçbir erkekle teması olmadan Hz. Meryem’in hamile kalmasına sebep olmuştur. İşte görünüşte bu telakkiden hareketle Bektaşilik ve Kızılbaşlık’ta bir velînin nazarıyla veya onun kullandığı sudan içmekle bir kadının gebe kalıp çocuk doğuracağına inanılmıştır ki bu çocuk o velînin nefes evladı yahut nefes oğlu kabul edilmektedir. (268)

Romanda Raci’nin babasına dair hiçbir bilginin bulunmaması, annenin yüceltilmesi bu durumun ispatı olarak kabul edilebilir. Raci’nin hayatındaki baba otoritesinin boşluğunu da Aynalı Baba’nın doldurduğunu iddia etmek akla yatkındır. Roman içinde yüceltilen anne ise Hz. Meryem sembolünü ortaya çıkarmaktadır. Bu durum *Kitab-ı Mukaddes*’te yer alan İlyâ ve Elişa peygamberlerin hayatıyla da benzerlikler göstermektedir:

Ve günün birinde vaki oldu ki, Elişa Şunem'e geçiyordu ve orada büyük bir kadın vardı ve kadın onu ekmek yemeye zorladı. Ve öyle oldu ki, her geçtikçe ekmek yemek için oraya uğradı. Ve kadın kocasına dedi: İşte daima yanımızdan geçen bu adamın mukaddes bir Allah adamı olduğunu anladım. Haydi onun için duvar üzerinde küçük bir yukarı kat odası yapalım... Ve günün birinde vaki oldu ki oraya geldi ve yukarı kattaki odaya girip orada yattı. (Elişa kadına iyilik yapmak ister. Uşaktan oğlu olmadığını öğrenir). Ve Gehazi (uşak) dedi. Gerçek onun oğlu yoktur ve kocası da yaşlıdır. Ve dedi: Kadını çağır. Ve onu çağırdı ve kadın kapıda durdu. Ve dedi: Bir yıl sonra bu mevsimde kucağında bir oğlun olacak... Ve kadın gebe kaldı ve Elişa'nın kendine söylemiş olduğu gibi bir yıl sonra o mevsimde bir oğul doğurdu. (Ocak, "Ek: IV" sy)

Burada Elişa peygamber, Hacı Bektaş-ı Veli ile aynı kerameti göstermektedir. Ayrıca Raci'nin anlatıda kişilik özelliklerini "Muahharen mükemmel bir tahsil gördüm. Fevk al had zeki olduğumdan bize mütedair malûmatta akranıma faiktim" (20) şeklinde anlatması kendini diğer insanlardan farklı gördüğünün kanıtı olarak düşünülebilir. Yaşlılarından daha zeki ve daha bilgili olan ve annesinden de manevi özelliklerini alan Raci, Aynalı Baba'nın nefes evladı olarak düşünülebilir.

C. Raci'nin Rüyalarına Arketipçi Eleştiri Işığında Bir Yolculuk

A'mâk-ı Hayâl'de Raci'nin gördüğü dokuz rüya, geleneksel ve klasik edebî türlerin özelliklerini barındırır. Raci, bu rüyalarda bir ejderha ile savaşır, bilinmeyen şehirlere gider. Ne var ki bu rüyalar bir olaylar silsilesinden çok, Raci'nin kendini gerçekleştirmesini sağlayan araçlardır. Bu durum, romanda yer alan dokuz rüyanın Arketipçi Eleştiri doğrultusunda irdelenmesini gerekli kılmaktadır. Bu nedenle, bu

bölümde Raci'nin gördüğü dokuz rüya, Arketipçi Eleştiri çerçevesinde ve tasavvufta yer alan kavramlar ışığında incelenecektir.

Kolektif bilinçdışına ait bilgilere ancak sembollerin ve rüyaların yorumlanmasıyla ulaşılabilmektedir. "Jung'a göre semboller, kişilik gelişimini mümkün kılan çatışmaları çözümlen ve zıt kutupların aşkınlığına imkân tanıyan doğal bir gelişim faktörüdür" (Stevens 109). Sembollerin kendilerini gösterdikleri alanların başında ise rüyalar gelmektedir. Jung'a göre rüyalar, kolektif bilinçdışını yansıtan en açık biçimdir ancak bu durum tüm rüyalar için geçerli değildir. Rüyaların kolektif bilinçdışını gösterebilmesi için psişenin derinliklerini yansıtmaları gerekmektedir. Egonun dış dünyayla ilişkilerinde başarısız olması bu tür rüyaların görülmesini kolaylaştırmaktadır (*İnsan Ruhuna Yöneliş* 173-204).

Jung, Freud'un rüyaların kişinin bastırıldığı isteklerinin yansıması olduğunu savunan görüşlerini kabul etmez. Ona göre rüya ve semboller, arketiplerin bütünleşmesini sağlamaya yardımcı öğelerdir. Rüyalarda yer alan semboller çatışmaların çözümlerini de içerebilmektedir. Jung, tek bir rüyanın yorumundan ziyade dizi hâlinde görülen rüyalara önem vermektedir. Bu diziler bir araya geldiğinde kişiliğin bütünü hakkında önemli ipuçlarına ulaşılabilmektedir. Jung, rüyaları yorumlarken mitlerden de yararlanmıştır. Ona göre mit, kolektif bilinçdışındaki süreçlerin dış dünyaya yansıtılmasıdır ve tamamen sembollerden oluşmaktadır (Kısa 75).

Bu açıdan *A'mâk-ı Hayâl*'e baktığımızda, Raci'nin Aynalı Baba ile beraberken gördüğü ana anlatımın içine yerleştirilmiş dokuz rüyada, Hint, Türk, Yunan, Doğu ve Uzakdoğu mitolojilerinden izler görmek mümkündür. Bu nedenle rüyalar Arketipçi Eleştiri bağlamında çözümlenirken bu kültürlerin mitolojilerinden de yararlanılacaktır.

1. Birinci Rüyâ

Birinci rüyâda Raci, kendisini Hindistan'da yırtıcı hayvanların arasında bulur. Görünmese de kendisini koruyan ve kendisiyle konuşan bir varlığı yanında hissettiği için bu hayvanlardan korkmaz: "Sazlıklarımızı andıran uzun otlar arasında türlü türlü hayvanat geziniyor, bunların bazısı yırtıcı canavarlardı. Lakin korkmuyordum. Bî-muhaba yoluma devam ediyordum. Ara sıra bana söz söyleyen bir de refikim vardı. Lakin cismini göremiyordum fakat bir şey sormak icap etse, soruyor ve cevabını alıyordum" (30-31). Buradaki görünmeyen dostun koruyucu bir ruh olduğu söylenebilir. Bu dost ruh, Aynalı Baba'yı akla getirmektedir.

Koruyucu ruhla beraber yoluna devam eden ve nereye gittiğini bilmeyen Raci bir kulübe görür. Hindistan'a gelme amacının farkında olmayan Raci'yi görünmeyen dost, kulübedeki adama tanıtır. Kulübedeki adam, Budizm'in kurucusu Buddha'dır. Buddha, tıpkı Aynalı Baba gibi Yaşlı Bilge Adam arketipinin temsilcisidir. O da Raci'yi uykuya davet eder (38). Ertesi gün Raci, Hiçlik Dağı'nın zirvesine erişmek amacıyla Buddha ile beraber yola çıkar.

Yolculukları sırasında Buddha'nın koruyuculuğuyla minik bir köşke ulaşan Raci, bir hayli acıkmıştır ancak bilinçten bilinçdışına doğru yaptığı bu yolculukta dünyevi ihtiyaçlarını bastırması gerekmektedir. Buddha'nın sembolize ettiği Yaşlı Bilge Adam arketipiyle kendine hâkim olmayı başaran Raci, sarayın kapısından çıkarken cennetteki gılmanları andıran bir delikanlıyla karşılaşır. Delikanlının elinde altın bir tepsi, bu tepsinin içinde de içlerinde su, şarap ve şerbet olan üç kadeh vardır. Delikanlı, bunları Raci'ye sunar. Raci, gılmanın eşsiz güzelliğine ve tebessümlerine dayanamaz, içinde şarap olan kadehi alır. Şarabı sunan kişinin erkek olması ve Raci'nin onda etkilenmesi anima arketipine göre şöyle yorumlanabilir: Animanın karanlık ve aydınlık iki temel formu vardır. Kişi yaşamı boyunca, karşı cinsten olan

kişiyile daha yakın ilişki kurduğunda anima başkaldırır ve homoseksüel eğilimler ortaya çıkabilir (Stevens 80). Anlatıda Raci'nin babasından bahsedilmemesinin ve annesiyle olan ilişkisine yer verilmesinin bu durumu desteklediği söylenebilir.

Raci, şarabı içeceği sırada Buddha'nın eline vurmasıyla kadeh yere düşer. Raci'nin şarabı içme eğilimi Yaşlı Bilge Adam Buddha'nın engellemesiyle karşılaşır. Yaşlı Bilge Adam'ın kendilik arketipinin göstergesi olduğu göz önüne alınırsa Raci'nin kişilik bütünlüğünü etkileyen gölgenin karanlık yönünün kendilik arketipi tarafından susturulduğu düşünülebilir.

Burada şarap, insanın karanlık yönünü simgeleyen gölgenin egoya galip gelerek Raci'nin eski alışkanlığı olan içkiye dönmesine neden olacaktır. Ancak gölgenin bu üstünlüğü Buddha'nın müdahalesiyle yok olur. Bu müdahale, kahramanın sahip olması gereken olağanüstü gücü kazanmasına yardımcı bir ögedir. Arketiplerin bu tür müdahalelerine sadece masallarda, hikâyelerde değil gerçek yaşamda da, terapi süreçlerinde olduğu gibi, ihtiyaç duyulmaktadır. Bu arketipler duygusal tepkileri, farkına vardırma ve yüzleştirme yoluyla kontrol etmektedir.

Burada ilginç olan noktalardan biri tasavvuf geleneğinde olumlu anlamlar atfedilen şarabın ve şarabı sunan delikanlının (sâkî) olumsuz şekilde kullanılmasıdır. Tasavvuf geleneğinde şarap “aşkı, mahabbeti, şevki ve vecdi temsil eder (Uludağ 323). Sâkî ise “Feyyâz-ı mutlak, bütün feyz ve sevginin kaynağı olan Allah, mürşid-i kâmil, pir-i tarikat” (301) anlamlarında kullanılır. Bu durumun anlatımın tasavvufi yönü ile ters düşen bir özellik olduğu söylenebilir. Şarap ve onu sunan delikanlıya tasavvuf dışı anlamlarıyla bakıldığında, Raci'nin eşcinsel eğiliminden ve şaraptan vazgeçmesi nefsin bir üst basamağına geçtiğinin göstergesi olarak kabul edilebilir.

Bu minik saraydan çıkan Raci'ye Buddha ile beraber onu koruyan ses eşlik eder. Bu ses ona gazeller okur, onun yolculuğuna odaklanmasını sağlar. Gece olunca

Buddha ile Raci çimenlerin üzerine uzanıp uyurlar. Sabah olduğunda yola çıkan ikili, öğle üzeri bir saraya rast gelirler. Bu saray rüyalarda görülemeyecek kadar mükemmel, hayallere sığmayacak kadar kusursuzdur. Buddha, saraya yaklaştıklarında Raci'yi uyarır, ona amacını hatırlatır. Böylece koruyucu dost işlevini yerine getirir. Ancak ilk saraydan daha gösterişli olan bu saraya Buddha girmez. Raci'ye kendisini kapıda bekleyeceğini söyler. Bu sarayın Raci'nin aşması gereken bir basamağın sembolü olduğu Buddha'nın şu sözleriyle ortaya konulmaktadır: “Bu saray mezlaka-i akdam-ı ricaldir. Bu saray sırat-ı imtihandır. Habl-i metin-i sebat ve merdiye yapışanlar bu sıratı geçerler” (34). Raci'nin Hiçlik Dağı'na ulaşması için bu saraydan nefesine hâkim olarak çıkması gerekmektedir.

Dağ, Türk mitolojisinin de önemli unsurlarından biridir. Bu mitolojide dağ, göğün direği, yeri bastıran ve Tanrı'ya giden en yakın yol gibi anlamları karşılar. Bu nedenle Orta Asya'daki dağların çoğu, Tanrı ile ilgili adlar almışlardır. Türk halk hikâyelerinde ve masallarında bu ulaşılmaz dağın adı Kaf Dağı, tasavvuf edebiyatında ise Tur Dağı'dır (Ögel 423-64). Âdem ile Havva, Arafat adlı dağda buluşmuşlardır. Ayrıca Hz. Muhammed'e Nur Dağı'nın eteklerinde yer alan Hıra Mağarası'nda ilk defa vahiy geldiği düşünüldüğünde dağın bireyin kendini tanıdığını, dolayısıyla gerçekleştirdiğini gösteren ve benlik arketipini yansıtan bir sembol olduğu söylenebilir. Romandaki dağın adının “Hiçlik” olması, buraya varan kişinin tüm nefî isteklerini eğittiğinin ve kendini gerçekleştirdiğinin göstergesi olarak düşünülebilir. Budizm'de Nirvana adı ile anılan bu basamağa çok az insan ulaşabilmektedir.

Raci, çıktığı bu zorlu yolculukta karşılaştığı ikinci saraya yalnız girer, hepsi çıplak olan birçok cariyeye tarafından karşılanır. Bu cariyeler, melekleri bile şehvet ateşine düşürecek kadar kusursuz bir vücuda sahiptirler. Bu güzellerden biri Raci'ye

şarap sunar. Raci, bu kez şarabı içerek şehvetin son noktasına gelir. Yanında yol göstericisi Buddha olmadan tek başına girdiği bu sınavı başaramaması, Raci'nin henüz kendini gerçekleştirilmeye hazır olmadığını ortaya koymaktadır.

Saraydaki güzellerin melekleri baştan çıkartacak kadar çekici olması ve Raci'nin şarabı içmesiyle “Harut ve Marut” adlı iki melek arasında benzerlik vardır. İnsanlara sihri öğretmek amacıyla yeryüzüne indirildiği söylenen bu iki melek, *Kur'an-ı Kerim*'de Bakara Suresinin 102. ayetinde şöyle anlatılmaktadır:

Fakat şeytanlar insanlara, sihri ve Babil şehrindeki iki meleğe, Harut ve Marut'a indirilen şeyleri öğretmekle kâfir oldular. Ve oysa onlar, “Biz sadece bir fitneyiz (sizin için bir imtihanız). O halde (sakın sihir ilmini öğrenerek) kâfir olmayın.” demedikçe hiç kimseye bunu öğretmezlerdi. Fakat o ikisinden, bir erkek ile onun karısının arasını açacak şeyler öğreniyorlardı [...] Elbette onunla (sihre karşılık) nefislerini sattıkları şey ne kötü, keşke bilselerdi. (17-18)

Aynı kıssa, Mevlana'nın *Mesnevî-i Şerif* adlı eserinde de geçmektedir. Burada bu iki meleğin nefsin ağırlığına dayanamayarak Zühre adındaki güzel bir kadına âşık oldukları, içki içtikleri ve bir insanı öldürdükleri anlatılmaktadır (801- 09). Raci de rüyasında muhteşem güzellikteki bir kadına dayanamayarak onunla birlikte olur. Böylece şehvetin ortaya çıkması, gölge arketipinin benliği yenerek üstün duruma geçmesi biçiminde yorumlanabilir.

Bu birleşmeden kısa bir süre sonra kadın cadıya dönüşür. Masallarda da sık rastlanan cadının, anne arketipinin olumsuz yansımaları olduğu söylenebilir. Ayrıca kadının günahla özdeşleşmesi Âdem ve Havva'nın cennetten kovulma kıssasını hatırlatmaktadır.

Yunan mitolojisine göre başlangıçta kadınlar yoktur. Toplumda sadece erkekler vardır. Tanrı Zeus, ateşi çalıp insanlara veren Prometheus'u cezalandırmak için kadını yaratmıştır. Yaratılan bu ilk kadının ismi Pandora'dır. Pandora elinde bir kutuyla Dünya'ya gönderilir. Zeus'un açmamasını söylediği kutuyu açar ve etrafa kötülük, ihanet, kıskançlık saçılır. Böylece Pandora kötülük ve günahla özdeşleştirilir ve kadın cezalandırılma aracı olarak görülür (Erat 236). Buna karşılık, Yunan mitolojisindeki on iki tanrıdan beşi kadındır ve soylu özelliklere sahiptirler.

Kadınlar hakkında birbirine tezat olan bu nitelermelerin Raci'nin bilinçdışında da yansımasını bulduğu gözlemlenebilir. Bir yanda tanrıça özelliklerini verdiği annesi diğer yanda baştan çıkarıcı günahkâr kadınlar, Raci'nin bilinçdışındaki çift kutuplu anne arketipini temsil eder.

2. İkinci Rüya

Birinci rüyanın sonunda nefesine yenik düşen Raci, ertesi gün Aynalı Baba'nın yanına yeniden gider. Ney eşliğinde ikinci rüyasına dalar. Bu sefer kendini Belh şehrinde yaşayan bir İranlı olarak bulur. Belh'te kırk gün kırk gece yapılacak olan bayram şenliklerini izlemek için yola çıkar.

Masallarda sık rastlanan ve kırk gün kırk gece yapılan düğün ve şenlikleri anlatmak için kullanılan kırk sayısı tasavvufta "kırk makam" kavramıyla şu anlama gelmektedir: "Şeriat, tarikat, marifet, hakikat dört kapıdır. Bu dört kapıda onardan kırk makam vardır" (Uludağ 213). İslam dininde Hz. Muhammed'e peygamberlik kırk yaşında gelmiştir. Hz. Musa, Tur Dağı'nda Allah ile görüşmek için kırk gün beklemiş, bekleyişin sonunda kendisine *Tevrat* indirilmiştir. Bunlardan yola çıkılarak kırk sayısının bekleyişi, mücadelenin süresini, olgunlaşmayı ifade ettiği, dolayısıyla da benlik ve kendiliğin bütünleşme sürecinin sembolü olduğu söylenebilir.

Raci, yolculuğu sonunda cennet ve cehennemliklerin belirlendiği bayram şenliğine ulaşır. Şenlikleri düzenleyen kişi Zerdüştlük dininin kurucusu Zerdüşt yani İzid'dir. Zerdüşt'ün sorduğu soruları doğru yanıtlayarak sınava girmeye hak kazanan Raci'ye bir rehber verilir. Raci, rehberle beraber Fark Dağı'na gelir. Bu dağın bir yarısı aydınlık diğer yarısı karanlıktır. Karanlığın sahibi Ehrimen, aydınlığın sahibi ise Hürmüz'dür. Hürmüz ile Ehrimen, birbirine düşman iki savaşıdır. Temaşa Bayramı adı verilen bu kırk günlük süreçte Ehrimen ile Hürmüz'ün askerleri savaşmaya başlarlar (41-49).

Burada Ehrimen'in, kişiliğin ayrılmaz bir parçası olan gölgenin sembolü olduğu söylenebilir. Hürmüz ise aydınlığın sembolü olarak kendiliği temsil etmekte ve gölgeyle savaşmaktadır. Süzgeç görevi yapan ego, gölgenin isteklerini bastırarak bunların bilinç düzeyine çıkmasını engeller ancak gölge asla yok olmaz. Ehrimen ile Hürmüz, bu özellikleriyle psişenin iki temel arketipini sembolize etmektedir. Bu açıdan bakıldığında dağın karanlık ve aydınlığı kapsamıyla psişeyi, Zerdüşt'ün ise psişesinin karanlık ve aydınlık yönlerini eğitmeyi başarmış, benlik ile bütünleşmiş kendilik arketipini yansıttığı söylenebilir.

Bu rüyada Raci, Hürmüz'ün Hikmet adındaki askeri olmuştur. Hikmet "felsefe, düşünme melekesinin itidal halinde olması" (Uludağ 169) gibi anlamlara gelmektedir. Ehrimen ile Hürmüz arasındaki savaş Hürmüz'ün üstünlüğü ile devam ederken Ehrimen, Nifak adlı çok güçlü bir askerini savaş meydanına çıkarır. Nifak karşısında kimse duramaz. Bunun üzerine Hürmüz'ün en iyi savaşçılarından Muhabbet, Nifak'ın karşısına çıkar ve onu yener (50).

Romanda yer alan savaş sahneleri kişinin bireyleşme sürecine benzetilebilir. Birey kırklı yaşlara gelene kadar uygun bir persona geliştirmek, iş ve meslek sahibi olmakla uğraşır. Orta yaşlı yıllar ise bireyin kendini tanıma eyleminin başladığı bir

dönemdir. Birey, bu dönemde psişesinde bastırıldığı yönlerini tekrar keşfeder. Çok az insanın ulaşabildiği kendini gerçekleştirme eylemi, son derece zorlu bir süreç olması nedeniyle savaşı hatırlatmaktadır.

İkinci rüyada Muhabbet'in sevgiyi, Nifak'ın da bozgunculuğu temsil ettiği söylenebilir. Muhabbet'in Nifak'ı yenmesiyle, egonun gölgenin karanlık ve vahşi yönünü bastırıldığı düşünülebilir. Buradan yola çıkılarak Nifak'ın gölgeyi Muhabbet'in ise egoyu sembolize ettiği söylenebilir. Muhabbet, Nifak'ı yenmeyi başarır ancak Ehrimen, boş durmaz ve en güçlü savaşçılarından biri olan Gazap'ı savaş meydanına çıkarır. Gazap, Hürmüz'ün pek çok askerini öldürür, onun karşısında kimse duramaz. Bunun üzerine Gazap ile başa çıkacak tek kişinin Hikmet yani Raci olduğuna karar verilir. Hikmet, Gazap'ı yenmeyi başarır ancak Ehrimen'in Nefs-i Emmare adlı askerine yenilir (51-55).

Savaşın ikinci kısmında Hikmet'in Gazap'ı yenmesi aklın öfkeye galip gelmesi olarak düşünülebilir. Burada Hikmet benliği, Gazap ise gölgeyi temsil etmektedir. Benlik, gölgeyi bastırmayı başarmıştır ancak gölge Nefs-i Emmare adı altında daha da korkunçlaşarak ortaya çıkmıştır. Birey, benliği yok saydığı ve bastırıldığı sürece psişe içindeki bu savaş devam edecektir. "Bu durumda izlenebilecek tek bir yol bulunmaktadır: Saf ve önyargısız bir şekilde karanlığa (gölgeye) yaklaşmak ve onun gizli amacını ve ne istediğini keşfetmeye çalışmak" (Kısa 105).

Mücadelenin sonunda Ehrimen'in Nefs-i Emmare adını verdiği askerini Hürmüz'ün en güçlü savaşçısı Aşk yener ve karanlıklar aydınlığa boğulur (57). Rüyada Aşk, "Dört ayaklı ve alnı boynuzlu ve kanatlı neftî yeşil renkte bir ejderhaya binmiş olan bu pehlivan timsal-i cemel yahut menba-ı hüsn denecek kadar güzeldi" (56) şeklinde betimlenmektedir. Ejderha, yılan gibi varlıkların, Antik Çağ'da şeytanı sembolize ettiğini Jung, *İnsan Ruhuna Yöneliş* adlı eserinde belirtmektedir (263).

Buradan yola çıkılarak Aşk'ın bindiği ejderhanın, gölgeyi temsil ettiği söylenebilir. Ancak rüyada Aşk, yeşil renkli bir ejderhaya binmiştir ve ona hükmetmektedir. Kanaatimce bu durum, Aşk'ın gölgesini eğitmeyi başarmış bireyi yansıttığını göstermektedir.

Nefs-i Emmare, tasavvuf terminolojisinde yer alan en önemli kavramlardan biridir. Nefsin en alt basamağını ifade etmek amacıyla kullanılmaktadır. “İnsanı kötülüğe sürükleyen nefis (öfke, hırs, şehvet ve benzeri hâller)” anlamındadır (Devellioğlu 818). Aşk ise tasavvufun en önemli kavramlarından. Tasavvufta “Sevginin son mertebesi, sevginin insanı tam olarak hükmü altına alması, varlığın aslı ve yaratılış sebebi” gibi anlamları vardır (Uludağ 50). Anlatıda Aşk savaşmadan, Nefs-i Emmare’yi hükmü altına almaktadır.

Bu bilgiler ışığında Nefs-i Emmare’nin, gölgenin ego ile bütünlenememiş, en ilkel ve tehlikeli hâli olduğu söylenebilir. Aşk’ın ise gölgenin eğitilmesini sağlayan, yaratılışın özünü kavrayan benlik arketipini yansıttığı düşünülebilir. Kişi, egonun bastırıldığı davranışları içinde barındıran gölgesini tanıdığı anda kendini gerçekleştirmektedir.

3. Üçüncü Rüya

Raci, Aynalı Baba’nın yanına üçüncü gün gittiğinde yeni bir rüyanın içine girer ve kendini on iki yaşına basmış bir çocuk olarak bulur. Babası ise yüz on yaşında bir brahmandır. Raci, on iki yaşına girdiği için üç gün üç gece şenlikler düzenlenir. Bu şenliklerin sonunda babası ona hayatı tanıma vaktinin geldiği söyler ve bir rehber tayin eder.

Rüyanın buraya kadar olan bölümünde rakamlar bir hayli dikkat çekicidir. Raci’nin yaşını ifade eden on iki rakamı ile Hz. Yusuf arasında bağlantı vardır. Hz. Yakup’un on iki oğlu vardır. Bunlardan Hz. Yusuf’a peygamber olacağı bilgisi on iki

yaşında gördüğü bir rüyanın sonucunda verilmiştir. Ayrıca Hz. Yusuf doğduğunda babası Hz. Yakup doksan bir yaşındadır. Oğlu on iki yaşına bastığındaysa yüz üç yaşına gelmiştir (Ahmet Cevdet 13). Bu durum, Raci'nin rüyasında gördüğü babanın yaşıyla paralellik göstermektedir. Hz. Yusuf'un peygamberlik yaşı ile Raci'nin rüyadaki yaşı aynıdır. Hz. Yusuf, bu rüyayı gördükten sonra kardeşleri tarafından kuyuya atılmıştır ve pek çok zorlu imtihandan geçerek kendini gerçekleştirmeyi başarmıştır.

Ayrıca Alevi ve Bektaşî inançlarında önemli bir yer tutan ehl-i beyt soyundan gelen imamların sayısı on ikidir. Bunlardan on ikincisi olan Muhammed Mehdi'nin dünyaya tekrar geleceğine dair Şiiler arasında da bir inanış vardır. *Kur'an-ı Kerim*'de Tevbe suresinin 36. ayetinde de ayların sayısının on iki olduğu şöyle zikredilmektedir: “Şüphesiz Allah'ın gökleri ve yeri yarattığı günkü yazısında, Allah katında ayların sayısı on ikidir” (202). Araf suresinin 160. ayetinde de on iki rakamı geçmektedir: “Biz onları on iki kabile halinde topluluklara ayırdık. (Tih sahrasında susuzluktan sıkılan) kavmi Mûsâ'dan su istediğinde biz ona 'Asanı taşa vur' diye vahyettik. (Vurunca) taştan on iki pınar fişkırdı. Herkes (kendi) su içeceği yeri bildi”. Bunlardan yola çıkarak on ikinin kendini gerçekleştirmeye adım atışın sembolü olduğu söylenebilir. Ayrıca her on ikinci ayın sonunda yeni bir yılın başlamasıyla buradaki on ikinin de yeni bir başlangıcı, değişimi ifade ettiği düşünülebilir ve on ikinin kendilik arketipini ortaya koyan bir sembol olduğu söylenebilir.

Rüyada geçen diğer bir sayı ise üçtür. Raci'nin on iki yaş kutlamaları üç gün sürer. Üç rakamı Türk mitolojisinde ve inancında önemli bir sayıdır. Örneğin Şamanizm inancına göre yeryüzü, yer altındaki karanlık dünya ve gökteki nur âlemi olarak üç bölüm âlemi meydana getirir (Ögel 244-45). “Allah'ın hakkı üçtür” gibi Türk diline yerleşen deyimlerde de üçün kutsallığını görmek mümkündür. Üçün

kutsallığı Hristiyan inancında baba-oğul-kutsal ruh üçlemesine dönüşmüştür. Hint felsefesine göre Koruyucu Vişnu, Yaratıcı Brahma ve Yok Edici Şiva olarak Tanrının üç yüzü vardır. Semavi dinler, üç tanedir. Tüm bunlardan yola çıkılarak için, bireyin kişisel gelişimini tamamlama sürecine başlayacağını işaret eden bir sayı olduğu söylenebilir.

Üç günün sonunda Raci, Yaşlı Bilge Adam arketipinin diğer bir yansıması olan rehberiyle beraber yola çıkar. Yolun sonunda ulaştıkları kulübede içi suyla dolu bir kâse vardır. Raci, rehberinin isteğiyle bu suya dikkatlice bakar. Bu süreç sonunda bulunduğu mekânı, zamanı ve bedenini hissetmemeye başlayan Raci, gözlerini açtığında içinde milyonlarca canlı olan bir âlem görür. Raci, önce suya hapsediği için acı çeker, daha sonra bundan zevk almaya başlar. Burada yaşayan canlıların içine hapsolan Raci, suyun içindeki bedenlerin arasında koşar. Kendinde kadın ve erkeğin özelliklerini aynı anda bulur.

Rüyanın buraya kadar olan bölümünde Raci'nin suya baktıktan sonra farklı bir dünyanın içine girmesi dikkat çekmektedir. Burada su, Raci'nin bilinçten bilinçdışına doğru yolculuğa çıkmasını sağlayan bir araç olarak düşünülebilir. Dolayısıyla, suyun bilinçdışını sembolize ettiği söylenebilir.

Birey, gölge ve animasıyla uzlaştıktan sonra kendini gerçekleştirilmeye biraz daha yaklaşır. Ancak bilincin bilinçdışındaki bu öğelerle karşı karşıya gelmesi bireyde dengesizlik durumuna neden olur. Bilinçdışı, dengesizlik durumunu kişiliğin geliştirilmesi için yapay olarak üretir. Bilinç, bilinçdışından gelen bu öğeleri özümlediğinde denge durumu gerçekleşir (Kısa 119-20). Burada da Raci, bilinçdışında (su), animasıyla şu cümlelerle bütünleşir: “Her ne kadar henüz yalnız ne erkek ne yalnız dişi bir cesedim yoksa her cesedim hem dişi hem erkek sıfatını haiz olmakla her biri kah baba, kah ana hem baba hem anaydı” (63). Bu bütünlük

Raci'ye önce acı verir. Bu durum, kendini gerçekleştirme yolundaki bireyin önce bir dengesizlik yaşadığı şeklinde yorumlanabilir. Raci'nin suya alışması ve artık animasıyla bütünleşmesi ise bilincin bilinçdışına uyum sağladığını göstermektedir.

Rüya'nın sonunda Raci, animasıyla bütünleşmiştir ancak içindeki canlılardan ona secde etmeyen şeytan kalmıştır. Şeytan burada bilinçle bütünleşmeyi reddeden gölge olarak yorumlanabilir. Raci'nin, bu rüyada, kendini gerçekleştirme yolunda ilerlediği ancak gölgenin buna engel olduğu anlaşılmaktadır.

4. Dördüncü Rüya

Raci, dördüncü gün Aynalı Baba'nın yanına gittiğinde onu yine mezarlıkta bulur. Aynalı Baba ondan bir âlimin mezarına uzanmasını ister. Raci, mezara uzanmış bir durumdayken ney sesi ile kendinden geçer ve yeni bir rüya görür. Rüyasında babası olduğunu iddia eden birisinin sesiyle uyanır.

Raci'nin rüyasında ilginç olan nokta, babasının onu uyandırmasıdır. Üçüncü rüyasında da on iki yaşına girdiğini ve yolculuğa çıkması gerektiğini babası ona bildirmişti. Her iki rüyada da baba uyanışın, yeniliğin sembolü konumundadır. Ne var ki, bu rüyadaki babanın göz yerinde arpacık soğanı vardır ve baba dört ayaklıdır. Baba oğluna "Sarı Şeytan" diye hitap eder ve ona şeytan olduğu için secde eder (67-69). Babanın göz yerinde arpacık soğanı olması, Bakara suresinin 61. ayetini akla getirmektedir. Bu ayette elindekilerle yetinmeyip Hz. Musa'dan soğan, mercimek gibi yiyecekler istedikleri için cezalandırılan bir topluluktan şöyle bahsedilir:

Hani, "Ey Mûsâ! Biz bir çeşit yemeğe asla katlanamayız. O hâlde bizim için Rabbine yalvar da, O bize yerden biten sebze, kabak, sarımsak, mercimek, soğan versin" demiştiniz. O da size, "İyi olanı düşük olanla değiştirmek mi istiyorsunuz? Öyle ise inin şehre!

İstedikleriniz orada var” demişti. Böylece yoksulluk onları kapladı.

Onlar, Allah’ın gazabına uğradılar. (10)

Hz. Musa’nın kavmi elindekilerin kıymetini bilmemiş ve daha fazlasını istemiştir. Raci’nin babası da şeytana iman etmektedir. Bu noktada soğanın hakikati göremeyen, kendini gerçekleştirmeyi başaramamış insanları sembolize ettiği söylenebilir.

Bu rüyada babanın dört ayaklı olarak betimlenmesi, insan ruhunun hayvani yönü olan gölgeyi çağrıştırır. Raci, karanlıklar içindeki bir odada gölgenin korkunç yüzüyle babası şeklinde karşılaşır. Bu noktada, gölge tarafından Raci’nin şeytan olarak nitelenmesi ve babasının ona bu özelliğinden dolayı iman etmesi dikkat çekicidir. Buradan yola çıkılarak Raci’nin bilinçdışında, tıpkı anne arketipi gibi, ona doğru yolu gösteren baba ile onun şeytan olduğunu kabul eden ve bu nedenle gölgeyi temsil eden baba olarak çift kutuplu bir baba arketipinin olduğu söylenebilir.

Rüyada dikkat çeken yönlerden biri de sarı renktir. Raci, bu rüyada “sarı şeytan” olarak nitelenir. Sarı psikolojide şu gibi anlamları barındırır: “[Sarı] iki yönlü bir çağrışıma neden olduğu için manik-depresif hastaların rengidir. Bu insanlar, bir gün neşeli, kabına sığmayan diğer gün mutsuz ve içine kapanıktır. Tıpkı Van Gogh’un iç dünyasını sarı ağırlıklı renklerle yansıttığı tabloları gibi” (Çitoğlu 50). Sarının aşırı uçlarda yaşayan kişileri yansıtması, Raci’nin ruhunda bir yandan gölgenin etkisinde kalan diğer taraftan kendini gerçekleştirmek isteyen iki farklı bireyin var olduğu şeklinde yorumlanabilir.

Şehir halkı da Raci’ye bin yıldır beklenen Sarı Şeytan olduğu için saygı duyar, bu nedenle onu İlahiyat Fakültesinin mezuniyet sınavlarına davet ederler. Raci, mezuniyet sınavlarında öğrencilerin, Beyaz İfrit’in yanındaki şeytanların ne renk olduğunu tartıştıklarını işitir. Kimi öğrenciler, güneşe gökyüzü kazanı adını

verip onun nefesle kaynadığını iddia ederler. Bu durum, Raci'yi güldürür çünkü Raci'ye göre yaratıcının sonsuz ilmi karşısında insanın madde bilgisi küçük bir zerredir (70-73).

Gölge arketipinin şeytan, yılan gibi sembollerle ortaya çıktığı düşünüldüğünde bu rüyada Raci'nin şeytan olarak gölgeyi yansıttığı söylenebilir. Raci'nin şeytan olması, ruhundaki gölgesiyle tanıştığı şeklinde yorumlanabilir. Bununla birlikte Raci, babasının sözleriyle şeytan olduğunun farkına varmıştır. Dolayısıyla Raci'nin, benliğin bastırıldığı gölgenin farkına vardığı ancak onu kabullenmediği sonucuna ulaşılabilir.

5. Beşinci Rüya

Raci, beşinci gün daldığı rüyada kendisini Ayasofya Camisinin müezzini olarak bulur. Sabah ezanını okuyacağı sırada Anka Kuşu tarafından kaçırılır ve onunla bir yolculuğa çıkar. Buradaki sembollerden biri Anka Kuşu'dur. Anka, "Kaf Dağı'nda yaşadığına inanılan, renkli ve gösterişli tüyleri olan, yüzü insaninkine benzeyen, uzun boyunlu, iri vücudunda her hayvandan bir belirti taşıyan, ismi var cismi yok bir kuş" (Uludağ 43) olarak bilinmektedir. İran mitolojisinde Simurg adı verilen, Zümrüdüanka adıyla da bilinen bu kuşun Türk mitolojisindeki adı Tuğrul Kuşu'dur.

Ali Duymaz, "Anadolu ve Balkan Türklerinin Halk Anlatmalarında Mitolojik Bir Kuş: Zümrüdü Anka" adlı makalesinde tüm kültürlerde ortak, efsanevi bir kuşun olduğuna şu cümlelerle dikkat çekmiştir: "Bütün milletlerin mitolojisinde olağanüstü ve büyük bir kuş dikkat çeker. Yunanlılarda Phoneix, Hintlilerde Garuda, Araplarda Anka, İrânlılarda Simurg bu kuşlardan ilk hatıra gelenlerdir" (91). Bu efsanevi kuşlar, erişilmez bir yerde ya da Kaf Dağı'nda yaşarlar. İran mitolojisinde Simurg, Firdevsi'nin *Şahname* adlı eserinde en tanınmış hâlini almıştır. Simurg, burada Prens

Zal'ı kötülüklerden kurtaran bir kuş olarak anlatılmıştır. Bu kurtarıcı kuş, Feridüddin Attar'ın *Mantıku't-Tayr* adlı eseriyle beraber tasavvufi bir anlam kazanmıştır.

Tüm milletlerde olağanüstü özelliklere sahip bir kuşun olduğundan yola çıkılarak Anka'nın insanlara yol gösterici, onları zorluklardan kurtarıcı gibi işlevlere sahip, dolayısıyla kendilik arketipini ortaya çıkarmaya yardımcı bir sembol olduğu söylenebilir. Anlatıda da Anka, bu işlevi yerine getirmektedir. Anka Kuşu'nun şu sözleri Raci'ye evrenin sonsuzluğunu, yaratıcının azametini anlatmak istediğinin bir göstergesi olarak düşünülebilir: “Hey çocuk! Âlimlerimizin keşfettiği binlerce avalimden henüz bir tanesini bile seyretmedik” (80). Buradan yola çıkılarak Anka Kuşu'nun Yaşlı Bilge Adam arketipiyle aynı işleve sahip olduğu söylenebilir. Raci, Anka Kuşu ile çıktığı yolculukta Mars'a ulaşır. Anka, Raci'ye Mars'ı şu cümlelerle betimler:

Burada peyda olan sahib-i idrak bir mahlûk, yani bu seyyarenin insanı karaların bu suretle ada şekline irca'ı sayesinde hayvanat-ı vahşiye ve muzırira ile uzun bir mücadeleye girişti. Neticesinde galip geldi. Yalnız nafi birkaç nevi hayvan bırakıldı. Bunlar da ıslah sayesinde tekessür ve tenevvü etti. Ve pek mükemmel hale geldi. Bu seyyarede cesim şehirler, hükûmet vesaire gibi kürre-i arza mahsus şeyler yoktur. Bura insanların idraki be-gayet kuvvetli olduğundan size lazım olan çok şeyin onlara hiçbir lüzumu yoktur. (78-79)

Mars, dünyaya en çok benzeyen gezegendir. Bu nedenle Mars'ta hayat olduğunu iddia eden bilim insanları vardır. Nitekim rüya, bu varsayım doğru kabul edilerek yazılmıştır. Mars'ta yaşayan canlılar, zeki olduklarından insanların aşamadığı pek çok problemi aşmışlardır. Ancak burada yaşayan bir canlının vahşi hayvanları öldürmesinin, böylece bazı canlılara yaşam hakkı tanımamasının kendini

gerçekleştirmiş birey, dolayısıyla toplum ile uyduğu söylenemez. Anlatılanların rüya olduğu düşünüldüğünde buradaki vahşi hayvanların gölgeyi temsil ettiği söylenebilir. Mars'taki bir insanın bu hayvanları yok etmesi, gölgenin karanlık yönünü bastırmasının göstergesi olarak düşünülebilir.

Mars'tan sonra pek çok âlemi gezen Raci, Sidretü'l Müntehâ'ya ulaşmak ister. Ancak Anka Kuşu, Raci'ye bu noktaya ulaşmanın zorluğundan bahseder ve Raci'yi oraya götürmez. Beşinci rüya, Raci'nin Anka Kuşu ile Güneş'in etrafında dolaşırken uyanmasıyla sona erer. Sidretü'l Müntehâ, insanın ulaşabileceği en son, Allah'a en yakın nokta olarak bilinmektedir (Uludağ 315). Sidretü'l Müntehâ, kendini gerçekleştirmiş bireyin ulaştığı nokta şeklinde yorumlanabilir. Bu açıdan bakıldığında Raci'nin Sidretü'l Müntehâ'ya ulaşamaması benlik ile kendiliğin henüz bütünleşmediğinin göstergesidir.

6. Altıncı Rüya

Arketipler bakımından zengin bir diğer rüya, Raci'nin altıncı gün gördüğüdür. Bu rüyada Raci, on sekiz yaşındadır ve Hint padişahının oğludur. Raci'nin ülkesine yedi yılda bir gelen bir ejderha vardır. Bu ejderha, halka soru sormakta, cevap alamayınca da yedi delikanlı ile yedi bakire kızı alarak öldürmektedir. Sorduğu sorunun cevabını ancak Kaf Dağı'nda yaşayan Anka Kuşu bilmektedir.

Yunan mitolojisinde yer alan Minotor'un kızı Ariadne'nin anlatıldığı efsanede de bakire kız ve erkeklerin öldürülmesine rastlanır. Efsaneye göre yarı boğa, yarı insan olan Minotor, oğlunu öldürdükleri için Atina halkına savaş açar. Atina halkı barış istediğinde Minotor, her dokuz yılda bir, yedi erkek ve yedi bakire kızın kurban edilmesini şart koşar. İki anlatıda da bakire sayılarının yedi olması ve Minotor'un yarı insan yarı canavar bir varlık olarak insandan ziyade ejderha gibi bir yaratığa benzemesi bu anlatıları birbirine bağlayan bir özelliktir.

Rüyanın buraya kadar olan bölümünde “ejderha”, “Kaf Dağı” ve “Anka Kuşu” dikkat çekmektedir. Burada, bakire kız ve erkeklerin bireyin masumiyetinin göstergesi olduğu düşünülebilir. Gölgenin karanlık yönü olan ejderha, masumiyete zarar vermektedir. Ejderha, Jung’un arketiplerinden biridir. Jung, canavar arketipinin öneminden şu cümlelerle bahseder: “Eğer yaşamım boyunca içimdeki canavarla karşılaşmıyorsam, bu karşılaşmadan yoksun bir yaşam sürüyorsam sonunda kendimi pek iyi hissetmem” (*İnsan Ruhuna Yöneliş* 256). Raci’nin ejderha ile karşı karşıya gelmesi, kendini gerçekleştirme sürecinde olduğunu gösterir. Kaf Dağı, bilinmezliği ve ulaşılmak istenen yer olması nedeniyle benlik ile kendilik arketipinin bütünleşmesinin sembolü olarak düşünülebilir.

Raci, yanına lalasının oğlu Bahadır’ı alarak ejderhanın sorusunun cevabını bulmak için Kaf Dağı’nı aramaya karar verir. Yıllar süren zorlu bir yolculuğun ardından Raci, ejderhanın sorusunun cevabını bulur ve ülkesine döner. Ejderha, rüyanın sonunda genç bir kıza dönüşür ve masumiyetini şu cümlelerle ifade eder: “Ben dest-i kudretin yarattığı mahlûkatın en güzeliyim ve daima on altı yaşındayım. Lakin cilve-i temşiyet beni evvelce gördüğünüz ejderha şekline temsil etti ve halasımı soracağım suallere verilecek doğru cevaplara talik eyledi” (91).

Ejderha, mitlerde karanlık ve aydınlık yönleriyle yer almaktadır (Jung, *İnsan Ruhuna Yöneliş* 263-64). Acı veren ve acıdan kurtaran ejderha, İbrani mitolojisinde de bir motif olarak yer alır. Bu mitolojide, krallar ejder olarak tasvir edilir. İbraniler, ejderi Mesih adını verdikleri kurtarıcılarının yeneceğine inanırlar. *Oğuz Kağan Destanı*’nda ejderhalar şu şekilde yer almaktadır:

O zamanlar Dev Kayası adında yüksek bir dağın eteğinde ejderha vardı. Gayet geniş bir bozkırın kenarında olan bu dağın eteğinde üç tane büyük ağaç vardı. Her biri bir akar çeşmenin ayağında olup, her

ağacın altında iki mavi ejderha vardı. Birinin suçlu olduğu iddia edilip itham edilirse, sanığın vücudu yaralanıp ejderhalara gönderilirdi. Bu kişi gerçekten suçlu ise ejderha onu hemen yedi. Yok, eğer suçsuz ise yaralının vücudu iyileşirdi. İnsanların iyi veya kötü oldukları orada kesinlikle belli olurdu. (Yılbır 98).

Oğuz Kağan Destanı'nda ejderhalar yargıç işlevi görmekte ve ancak suçlu insanlara zarar vermektedirler. Rüyadaki ejderha da sebepsiz yere insanları yememekte önce onlara “bu kervan nereye gidiyor” sorusunu sormaktadır (83). Anadolu masallarında da yedi başlı ejderhadan bahsedilmiştir. Kaşgarlı Mahmud, on birinci yüzyılda yedi başlı ejderin varlığından “Yel Büke” ismiyle bahsetmektedir. Yedi başlı ejder, *Dede Korkut* kitabında da yedi katlı evren anlamında kullanılmaktadır (Ögel 567). Yedi başlı ejderha motifi, *Menakıbnâme-i Hacı Bektaş-ı Veli*'de şöyle geçmektedir:

(Hacı Bektaş'ın Rumeli'ni irşad için gönderdiği Sarı Saltık, Kaligra kalesi denilen bir yere gelir): Kale Lazoğullarından bir kale beyinindi. Ansızın o kalede bir ejderha belirmişti. Onun korkusundan bey ile halk orayı bırakıp uzak bir kaleye gitmişlerdi. Sarı Saltık doğru o ejderhanın üstüne vardı... Hemen tahta kılıcını çekip ejderhanın birer birer yedi başını da kesti. (Sonra Sarı Saltık kalenin beyine haber gönderip tehlikeyi bertaraf ettiğini bildirir). Durumu öğrenen bey, halkı da alıp tekrar kaleye gelir ve hep birlikte Müslüman olup Sarı Saltık'ın müritliğine geçerler. (Ocak, “EK: VIII” sy)

Bu menakıbnâmenin kahramanı Sarı Saltuk ile rüyadaki Raci arasında benzerlikler vardır. Raci de Sarı Saltuk gibi halkı ejderhadan kurtarmıştır. Sarı Saltuk'un verdiği savaşın, gölgesiyle olduğu söylenebilir. Raci, bu rüyada diğer

rüyalarının aksine gölgeyle savaşmamış, onun aydınlık yönünü ortaya çıkarmıştır. Rüyanın sonunda ejderhanın güzel bir kıza dönüşmesi bunun ispatı olarak düşünülebilir.

7. Yedinci Rüya

Raci, yedinci gün Aynalı Baba'nın yanına geldiğinde onu bir kedi dünyaya geldiği için sevinç içinde bulur. Kediye düşünülen ismin ardından yeni bir uykuya dalan Raci, kendini aynada göğsünden kolu fişkırmış, alnının ortasında tek bir göz ve bacakla görür. Bu durumdan kurtulmak için Cabülkâ şehrinden Cabülsâ'ya ulaşması gereken Raci, ak sakallı bir ihtiyarın gözetiminde yola çıkar.

Bu rüyada Raci tek bir göze sahip olmasıyla *Dede Korkut Kitabı* içinde yer alan Tepegöz adlı canavarı hatırlatmaktadır. Orhan Şaik Gökyay, *Dedem Korkudun Kitabı* adlı eserinde Tepegöz'ü, "Oğuz çobanı ile peri kızının oğlu. Doymak bilmeyen iştahı yüzünden Oğuz'un başına bela kesilir ve sonunda kardeşliği Basat tarafından öldürülür" cümleleriyle betimlemektedir (468).

Tepegöz'e benzeyen bir diğer yaratığa Yunan destanlarından *Odyseia*'da "Kiklop" adıyla rastlanır. Bu destanda Odysseus, on adamıyla keşfe çıkar ve bir mağaraya girer. Buraya bir kiklop sürüsü gelir. Sürünün başında tek gözlü dev Kiklop Polyphemos vardır. Polyphemos, Odysseus'un adamlarından bir kısmını yer. Sonunda Odysseus, onu yener (Gökyay 1269- 70). İki anlatıda da var olan tek gözlü bu canavarın insanın hayvani yönünü yani gölgeyi yansıttığı söylenebilir. Kahramanın bu canavarları yenmesi ise gölgeden kurtulma ve kendini gerçekleştirme sürecinin bir göstergesi olarak düşünülebilir.

Arketipçi Eleştiri'ye göre kişi, bireyleşme sürecine girdiğinde bilinç ve bilinçdışı öğeleri uzlaşma yoluna gider. Ancak bu süreçte birey, gölgesiyle karşılaştığı için önce şaşkınlığa düşer ve bu durumu yadsır (Kısa 110). Raci de

karşısında bulunan aynada tek kollu, ayaklı, gözlü hâlini görünce şu cümlelerle acısını dile getirir: “Karşıma tesadüf eden aynada kendimi gördüm. Bu defa çıkardığım nida, yalnız bir sayha-ı hiddet değil, hayretle hiddet, teessürle zucretten mürekkep bir vaveyla-yı cangâhtı” (95-96). Burada ayna, kendiliğin sembolü olarak düşünülebilir. Raci, bastırıldığı gölgesini tanımış, benlik arketipinden sıyrılarak kendiliği yani özünü bulmuştur. Buradan yola çıkarak Raci'nin bireyleşme sürecine girdiği söylenebilir.

Ayrıca, Cabülkâ ve Cabülsâ tasavvuf terminolojisinde yer alan efsanevi şehirlerdir. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*'nde bu iki şehir şöyle tanıtılmaktadır:

Efsanevi iki şehir. Birinin şarkta diğèrinin garpta olduğu kabul edilir [...]. Bu iki şehir misal âlemindedir. Sâlikin hakikate ulaşmak için harekete geçtiği ilk menzil Cabülkâ, son menzil Cabülsâ'dır. Cabülkâ ulûhiyet, Cabülsâ insaniyet mertebesidir. Tasavvufta manevi eğitime başlayan talibin başlangıç noktası Cabülkâ'dır ve doğu tarafındadır. Cabülsâ ise ulaşmak istediği son duraktır ve batı tarafındadır. (Uludağ 83)

Bu şehirlerden Cabülkâ, iyilik yapanların öldükten sonra gelip mükâfatlandırılacağı, Cabülsâ ise kötülükte bulunanların cezalandırılacağı yerdir. Burada ilginç olan Raci'nin iyiliklerin mekânından kötülüklerin mekânına doğru seyahat etmesidir. Bu durum Raci'nin gölgesiyle yüzleşeceğinin göstergesi olarak düşünülebilir. Buradan yola çıkıldığında Cabülsâ'nın gölge arketipini yansıttığı kabul edilebilir. Bireyleşme sürecini, Campbell kahramanın yolculuğa çıkması ile sembolize eder. Burada da Raci, Cabülkâ'dan Cabülsâ'ya gitmek isteyerek bireyleşme sürecinin ayrılma aşamasını yerine getirir.

Raci ve onun gibi uzuvlarını kaybetmiş kimseler, ak sakallı bir ihtiyarın gözetimi altında çıktıkları yolculukta Cabülsâ'ya varırlar. Daha sonra kendileri için hazırlanan şenliği görmek için Cabülsâ'ya beş kilometre uzaklıktaki “İrfan Cenneti” adlı yere ulaşırlar. Burası kelimelerle anlatılamayacak kadar güzel ve eşsiz bir yerdir. Raci, burada oldukça güzel günler geçirdikten sonra Tecelli Şelalesi'ne ulaşmak için yola çıkar. Tecelli Şelalesi de Raci'nin aklını başından alacak kadar görkemlidir. Raci, buranın hayret verici manzarasını seyrederken bir gürültü işitir. Bu sesin şiddetiyle orada bulunan herkes ölü gibi yere serilir ve uyandıklarında iki göze, ele ve ayağa sahip olduklarını görürler (97-98).

Raci'nin ak sakallı bir rehberin öncülüğünde çıktığı bu yolculuk, kahramanlık mitosunun erginlenme aşamasına denk gelmektedir. Erginlenme aşamasında, kahraman pek çok zorluk atlatır. Ne var ki bu rüyada Raci, dev, ejderha, cadı gibi yoluna çıkacak bir engelle karşılaşmaz. Bu durum, olgunlaşma aşamasına ters görünebilir ancak Raci'nin diğer rüyalarında pek çok zorluk atlattığı ve belirli bir seviyeye geldiği düşünüldüğünde bu rüyada herhangi bir mücadele sürecine girmemesi normal karşılanabilir.

Bu yolculuk esnasında Raci'nin ulaştığı yerin adının İrfan Cenneti olması dikkat çekmektedir. İrfan, ruhi tecrübeyle elde edilen bilgi, sezgi (Uludağ 188) gibi anlamlara gelmektedir. Cennet ise benlik ile kendiliğin bütünleşme aşamasında mitlerde sık kullanılan sembollerden biridir (Kısa 101). Bu durum, Raci'nin aklıyla çözemediği soruların cevabını sezgileriyle bulmaya başladığının ve benlik ile kendiliğin bütünleşme aşamasına geldiğinin göstergesi olarak kabul edilebilir.

Raci'nin İrfan Cenneti'nden sonra geldiği ikinci mekân, Tecelli Şelalesi'dir. Tecelli, görünmeyen kalpte görünür hâle gelmesi anlamında kullanılmakla beraber

bu kavramda, karanlıktan aydınlığa, bilinmezlikten bilinirliğe geçiş söz konusudur (Uludağ 341). Şelalenin de burada benlikle uzlaşmış kendiliği yansıttığı söylenebilir.

Bu şelalede, insan aklının alamayacağı olağanüstü durumlar yaşanmakta, şelale bir fındık kabuğunun içine girerek orada yok olmaktadır. Bu olayı Raci, “Yarabbi! Bu ne hal? Bu umman-ı bî payan bir fındık kabuğuna sığıyor ve onu doldurmuyor! Bu ne Yarabbi!” (98) cümleleriyle anlamaya çalışır. Yaşanan bu şaşkınlık verici olay, Raci’nin bilinçdışının derinliklerine indiğinin göstergesi olarak kabul edilebilir. Raci, Tecelli Şelalesi’nde kulakları sağır edecek bir ses işittikten sonra eski hâline geldiğini fark etmekte ve rüya burada sona ermektedir. Bu rüyada kahramanlık mitosunun dönüş aşamasına yer verilmemesi Raci’nin henüz kendini gerçekleştiremediğinin göstergesi olarak kabul edilebilir.

8. Sekizinci Rüya

Sekizinci rüyada Raci, Çin’in Nankin şehrinde oturan ve ebedî bilmeceyi çözmeye çalışan bir gençtir. Kafasındaki sorulara bir türlü cevap bulamadığı için Hindistan’a gider. Orada bilgili Brahman, Raci’nin sorularına cevap bulmasının yolunun yedi sene, aç susuz bir şekilde, hapisane gibi bir odada kalmak olduğunu söyler. Raci bunu kabul eder. Bu rüyada, altıncı ve yedinci rüyada olduğu gibi yedi rakamı kullanılmıştır. Ejderha’nın yedi yılda bir gelmesi, yedi erkek ve yedi bakire kızı yemesi, Cabülkâ’dan Cabülsâ’ya yolculuğun yedi yıl sürmesi ve Raci’nin yedi yıl bir odada kalması bunun örneğidir. Üç rüyada da istenmeyen bir durum söz konusudur. Yedi sayısı, bu istenmeyen durumdan kurtuluşun sembolü olarak düşünülebilir. Bu, tasavvuf inancında yer alan nefsin yedi basamağını hatırlatmaktadır:

Nefsin yedi makamı şöyle sıralanır: nefs-i emmare, üzeri yoğun ve kalın perdelerle örtülü nefis; nefs-i levvame, üzeri hafif ve ince

perdelerle kaplı nefis; nefis-i mülhime üzeri nur zulmet karışımı
perdelerle kaplı nefis; nefis-i mutmainne, bir öncekine göre nurlu
perdelerin ağırlıkta olduğu nefis; nefis-i raziye, bir öncekine göre nurun
daha fazla karanlığın daha az olduğu nefis; nefis-i merdiye, bir
öncekine göre nurun daha fazla karanlığın daha az olduğu nefis; nefis-i
kâmile (nefis-i zekiye) perdelerin tamamen kalktığı, zulmetin
kalmadığı nefis makamı. (Uludağ 271)

Bu inanca göre insan, nefsin yedinci basamağına ulaştığında kendini tam olarak bütünleyebilmektedir. Bu nedenle yedi rakamının rüyalarda sık kullanılması, insanın kendini gerçekleştirme yolculuğunun en üst basamağını vurguladığı söylenebilir.

Raci, yedi yıl sonra odadan çıktığında sorularının cevabını bilme hakkı elde eder. Bu cevaplar Nur Dağı'ndadır. Nur Dağı'na vardığında Raci, yeni doğmuş bir bebekle karşılaşır. Bu bebek konuşur ve Raci'ye adının "Marifet" olduğunu söyler (104). Marifet tasavvufta şu anlamlarda kullanılır: "Sufilerin ruhani halleri yaşayarak, manevi ve ilahi hakikatleri tadarak (iç tecrübeyle vasıtasız olarak) elde ettikleri bilgi, irfan" (Uludağ 234). Bebeğin adının Marifet olması, ebedî bilmececin cevabını Raci'ye göstermesi, Hz. İsa'nın dünyaya geliş kıssasını hatırlatmaktadır:

Altı ay sonra da Meryem'den İsa doğdu. Hz. Meryem onu sardı, beşiğe koydu ve alıp kavminin yanına götürdü. Onlar ise "Meryem sen ne yaptın? Baban kötü bir adam değildi ve annen de fahişe değildi. Sen kötü bir iş yapmışsın" deyip hemen onu taşlamak için ellerine taş aldılar. Hz. Meryem, "Ondan sorunuz" diye eliyle İsa'ya işaret etti. "Biz beşikteki çocukla nasıl konuşalım" dediler. Hz. İsa konuşmaya başladı. "Ben Allah'ın kuluyum. Bana kitap verdi, beni peygamber

yaptı ve nerede olursam olayım beni mübarek kıldı. Doğduğum gün, öldüğüm gün ve sonra dirildiğim gün bana selamet versin” dedi.

(Ahmet Cevdet 39-40)

Hz. İsa, ölüleri diriltme, âmâların gözlerini açma, su üzerinde yürüme gibi mucizeler göstermiştir. Bu mucizeler onun marifet bilgisine sahip olduğunun işaretidir. Bebeğin ismi ve konuşmasıyla Hz İsa’yı hatırlatması kendilik arketipini yansıttığı şeklinde yorumlanabilir. Raci, pek çok zorluğu atlattıktan sonra bu basamağa ulaşabilmiştir. Raci’nin son rüyasından önce bebek görmesi onun kişisel dönüşümünü gerçekleştireceğinin işareti kabul edilebilir. Raci’nin sorularına Nur Dağı’nda cevap bulması da dikkat çekicidir. İslamiyet’te, Hz. Muhammed’e Kur’an-ı Kerim, Nur Dağı’nda yer alan Hıra Mağarası’nda inmiştir. Hz. Muhammed, Allah’ın bilgisine burada ulaşmıştır.

9. Dokuzuncu Rüya

Raci, son rüyaya başlamadan önce Aynalı Baba ona ney yerine saz çalar. Bunun üzerine Raci, kendini bir sarayda, büyük bir pencerenin önünde bulur. Bu sarayın her yerinde küçük pencereler ve kürsüler vardır. Bu kürsülerin her birinde birer kişi oturmaktadır. Kürsülerden sadece en büyük olan boştur. Raci, burada oturan insanları seyrederken bir insan, derdini anlatmak ve mutluluğun ne olduğunu sormak için kürsülere yanaşır. Her zat, sırasıyla söz almaya başlar. İlk söz alan kişi Hz. İbrahim’dir. Daha sonra sırasıyla Hz. Musa, Hz. Âdem, Konfüçyüs, Eflatun, Aristo, Zerdüşt, Brahma, Hz. İsa, Hz. Lokman, Hızır ve Buddha mutluluğun ne olduğunu ve nerede aranması gerektiğini söylerler. İnsan, hiçbirinden tatmin olmaz. O vakit en büyük kürsünün sahibi olan Hz. Muhammed gelir ve mutluluğun nerede aranması gerektiğini söyler. Böylece insan tatmin olur, Raci de uyanır.

Romanda Hz. Musa'dan sonra söz alan Hz. Âdem'in mutluluğu tarifi, eserin Şûle Yayınları baskısında "Saadet şeytana uymamak ve Havva'ya aldanmamaktır" (118) şeklinde, Akçağ Yayınları baskısında ise "Saadet şeytana uymamak ve hevaya aldanmamaktır" (110) şeklinde geçmektedir. Baskılardaki anlam farkı "Havva" ve "hevâ" kelimelerinden kaynaklanır. Hevâ, "heves, istek, arzu; sevgi; hoşlanma" anlamındadır (Devellioğlu 359). Bu nedenle Akçağ baskısında Hz. Âdem'in sözleri, heveslere kanmamak anlamı taşır. Şûle Yayınevi baskısında ise Hz. Âdem'in Hz. Havva'ya aldandığı anlamı çıkmaktadır. Akçağ baskısının metnin orijinalini, Şule Yayınevinin ise sadeleştirilmiş hâlini yayımladığı göz önüne alındığında "Havva" kelimesinin aslında "hevâ" olduğu sonucuna ulaşılır. Bu roman, Şûle baskısından okunduğunda Hz. Âdem'in Hz. Havva'ya kandığı için cennetten kovulduğu, bu nedenle mutluluğa ulaşamadığı anlaşılır. Oysa Kuran-ı Kerîm'de Araf suresinde Hz. Âdem ve Hz. Havva'dan şöyle bahsedilir:

Derken şeytan, kendilerinden gizlenmiş olan avret yerlerini onlara açmak için vesvese verdi ve dedi ki: (Öyle ise yasak ağacın meyvesinden yiyin ki melek olasınız yahut cennette ebediyyen kalasınız.) "Rabbiniz size bu ağacı ancak melek olmayasınız ya da (cennette) ebedî kalacaklardan olmayasınız diye yasakladı [...] bu sûretle onları kandırarak yasağa sürükledi. (161)

Bu ayetler, Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın şeytana beraber kandıklarını göstermektedir. Hz. Havva'nın Hz. Âdem'i kandırmasına dair Kuran-ı Kerîm'de bilgi bulunmaz. Şule Yayınevi metni sadeleştirirken aslına sadık kalmamıştır. Bunun sonucunda kadın yoldan çıkararak, cennette bile erkeğin aldanmasına neden olan kişi konumuna düşmüştür. Günümüzde genellikle gençlerin sadeleştirilmiş metinleri

okumayı tercih ettikleri düşünülürken kadının aşağılanmasına neden olan bu kelime hatası daha da düşündürücü bir tablo oluşturmaktadır.

Bu rüyanın ilginç noktalarından biri peygamberler ile filozofların aynı sarayı paylaşmaları ve aynı soruya cevap bulmaya çalışmalarıdır. Anlatıcı, millet, din gibi farkları gözetmeksizin her bir düşünürün ve peygamberin düşüncelerine yer vermiştir. Herkül Millas, *Türk Romanı ve Öteki* adlı kitabında bu duruma değinerek, *A'mâk-ı Hayâl*'de hayalî bir dünyada, bütün dinlerin ileri gelenlerinin bir araya getirildiğini, eşit bir konumda mutluluk, kibir gibi insanların kişisel sorunlarının tartışıldığını söylemektedir (96).

Bu rüyalarda Hz. Muhammed'e kadar konuşanların sayısının on iki olması dikkat çekmektedir. Her bir filozof ve peygamber mutluluğun ne olduğuna dair düşüncesini söyledikten sonra insanı rahatlatacak en doğru cevabı Hz. Muhammed'in vermesi Raci'nin kendini gerçekleştirdiğinin göstergesi olarak düşünülebilir. Ayrıca Hz Muhammed ile beraber yanındakilerin on üç kişi olması, Hz. İsa ve on iki havarisini hatırlatır. Hz. İsa'nın peygamber olarak kendilik arketipini sembolize ettiği düşünülürken on üçün olumlu bir anlamı olduğuna ulaşılır. Ne var ki Hristiyan inanışında on üç, uğursuz kabul edilir. Bu inanişaya göre Hz. İsa, son akşam yemeğini on iki havarisiyle yemiş, daha sonra içlerinden birinin onu düşmanlarına ihbar etmesi sonucu çarmıha gerilerek öldürülmüştür.

Arketipçi Eleştiri ışığında on üç, araştırabildiğimiz kadarıyla, bugüne dek yorumlanmamıştır. Burada, kolektif bilinçdışının evrensel olduğu kabul edilerek on üç sayısına farklı bir bakış açısıyla yaklaşılacaktır. Bu noktada, Hz İsa ve on iki havarisinin kolektif bilinçdışının arketiplerini yansıttığı söylenebilir. Buna göre Hz. İsa'nın kendilik arketipini sembolize ettiği söylenebilir. Gölge, yok edilemez ama eğitilebilir. Bu eğitim sürecinde ego, gölgenin isteklerini bastırır. Ne var ki gölge,

zararlı olduğu kadar bireye yararı da olan bir arketiptir. Bireyin yaratıcılığını, öngörüsünü artırır (Geçtan 180). Yehuda, Hz. İsa'nın hem öğretilerini yayan hem de ona ihanet eden havarisidir. Bu nedenle Yehuda'nın gölge arketipini temsil ettiği söylenebilir.

Özetlemek gerekirse anlatıda yer alan dokuz rüya pek çok arketipi içinde barındırır. Bu arketiplerin başında kendilik arketipi gelir. Bunlardan üç, yedi, dokuz, on iki rakamları ile yaşlı bilge adam, dağlar, kendilik arketipini ortaya çıkaran başlıca sembollerdir. Raci, ejderha, cadı, içki gibi gölge arketipini yansıtan pek çok sembolü yenerek gölgesini eğitmeyi başarır ve kendilik arketipine ulaşır. Böylece kişisel dönüşümünü gerçekleştirir.

SONUÇ

Bu tezin amacı başlangıçta felsefe, din bilimleri, temel İslam bilimleri gibi alanlara konu olan *A'mâk-ı Hayâl*'in hangi tür içerisinde değerlendirilebileceğini tespit etmektir. Bu yolla daha önce sorgulanmadan kabul edilen tür ve alan ayrımlarına da dikkat çekilerek *A'mâk-ı Hayâl*'in edebî alana dâhil edilmesi amaçlanıyordu.

Ne var ki yapıtta kahramanın yaşadıklarının soyut bir dünyada geçmesi, anlatıcının bireyin iç dünyasına yönelen tavrı bugüne kadar 19. yüzyılın roman anlayışıyla, “roman demek dahi zordur” gibi cümlelerle nitelenen *A'mâk-ı Hayâl*'in modernizmle olan ilişkisini sorgulamayı gerekli kıldı. Bu amaçlar doğrultusunda hazırlanan tezin her bir bölümünde, edebiyat araştırmacısı için Raci'nin rüyaları kadar ilginç olan sonuçlara ulaşıldı.

Anlatı içinde anlatı gibi bir teknikle yazılmış olan ve birden fazla türün özelliğini barındıran *A'mâk-ı Hayâl*, her şeyden önce kurmaca bir metindir. Ayrıca eserin konusunun bireyin kendini gerçekleştirme olması, geleneksel ve klasik türleri barındıran yapısı, yazarının epik niyeti, anlatıya roman özelliği kazandırmaktadır. Anlatının roman olduğunu kanıtlamak ve edebiyat araştırmacılarına romanın ne olduğu ile ilgili farklı görüşleri bir arada sunmak amacıyla tezin giriş kısmında epik ile roman arasındaki ilişki sorgulanmıştır. Bu doğrultuda Aristoteles, Mihail Bahtin, Georg Lukacs, Franco Moretti ve Jacques Derrida'nın görüşlerine yer verilmiştir. Bunlardan yola çıkılarak romanın tüm

türlerden yararlanan ancak hiçbirine dâhil edilemeyen bir yapıda kurulduğu ve edebî türlerin kaynağının epik olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Roman, basılı, belli bir yazarı olan ve değiştirilemeyen modern bir türdür. Geleneksel ve klasik türler ile roman arasındaki bu ayrım, türler arasında etkileşime engel olamaz. *A'mâk-ı Hayâl*'de Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi, geleneksel sözlü edebiyattan aldığı bazı anlatı tekniklerini her şeyden önce yazılı ve modern bir tür olan romanla yeniden yorumlamıştır. Romanda Raci'nin kendini gerçekleştirmesini sağlayan rüyalar destan, halk hikâyesi, masal gibi türlerin özelliklerini barındırır.

A'mâk-ı Hayâl'de Raci destan kahramanları gibi diğer insanlardan farklı ve üstün özellikleriyle tanıtılmıştır. Ancak destanlarda kahramanın başından geçenler, gerçek dünya düzleminde anlatılır. Raci ise maceralarını soyut bir dünyayı yansıtan rüyalarında yaşar. Destanlar, olay merkezli anlatılardır. *A'mâk-ı Hayâl*'de ise öncelikli olan, Raci'nin ruhsal çıkmazlarıdır. Bu nedenle *Amâk-ı Hayâl*, birey psikolojisini temel alan yaklaşımıyla destan türünden uzaklaşır.

A'mâk-ı Hayâl'de Raci'nin gördüğü rüyalar, nazım nesir karışık yazılmıştır. Bu özellik, romanda yer alan rüyaları destan ve halk hikâyelerine yaklaştırır. Sözlü kültürün temel özelliklerini taşıyan halk hikâyelerinde anlatıcı, genellikle saz eşliğinde şiirler söyler. Raci'nin rüyalarında ise Aynalı Baba, dokuzuncu rüyaya kadar çalgı aleti olarak ney kullanır. Bu durum rüyalara tasavvufî nitelikler katmakla beraber dokuzuncu rüyada Aynalı Baba saz çalmayı bildiğinden bahseder. Aynalı Baba'nın bu özelliği Dede Korkut'u akla getirir.

Dede Korkut Hikâyeleri, birçok özelliğiyle destana, bazı özellikleriyle de halk hikâyelerine benzer. Aynalı Baba da Raci'ye yol gösteren, bilge bir kişi olması ve sazı eşliğinde şiirler okuması nedeniyle Dede Korkut'a benzer. Dede Korkut,

Yigenek adlı kahramana rüyasında yol gösterir. Bu durum, Aynalı Baba ile Dede Korkut'u birbirine bağlayan bir diğer özelliktir.

Rüya motifine halk hikâyelerinde sıkça rastlanır. Halk hikâyelerinde kahramanlar, şiir söyleme yeteneği kazanmadan önce manevi bir sıkıntı yaşarlar. Daha sonra kutsal sayılan bir yerde uyuyakalır ve rüya görürler. Bu rüyada pir elinden bade içerler. Uyandıklarında kendilerinde saz çalma yeteneğini bulurlar. Raci de halk hikâyelerindeki kahramanlar gibi rüyalar aracılığıyla değişir. Ne var ki Raci, rüyalarının sonucunda şiir söyleyebilme, saz çalma gibi bir yetenek kazanmaz. O, modern çağda bireyin büyük çıkmazlarından olan ruhsal problemlerini onarmayı başarır. Bu durum, roman içinde yer alan rüyaları halk hikâyelerinden uzaklaştırır.

Amâk-ı Hayâl'in özelliklerini taşıdığı bir diğer sözlü tür, masaldır. *Amâk-ı Hayâl*'de de Raci, masal kahramanları gibi Kaf Dağı'nı bulmak için yollara düşer, ejderha ile savaşır. Bununla birlikte bu özelliklerin yalnızca rüya bölümlerinde yer alması, romanın aslında gerçekçi bir düzleme oturtulduğunu gösterir.

Amâk-ı Hayâl, destanlar ile benzerlikler gösteren menakıpnamelerin de özelliklerini taşır. Romanın kahramanlarından Aynalı Baba, Haluk Nurbaki adlı bir yazarın kitabında gerçekten yaşamış evliyaların arasında yer alır, Manisalı gazeteci Haydar Aksakal da Manisa'da bulunan Ayn-ı Ali Dede mezarlığını Raci'nin yaptırdığını iddia etmektedir. Bu durum, *A'mâk-ı Hayâl*'in kahramanlarının günümüzde gerçekten yaşamış kimseler olduğuna dair bir inancın var olduğunu göstermektedir. Ne var ki Nurbaki ve Aksakal'ın verdiği bilgilerin çelişkilerle dolu olması, eserdeki olayların yaşanmış bir hayat hikâyesinden alınmadığına, sonradan gerçek olarak algılandığına işaret etmektedir. Bu durum romanı menakıpname türünden uzaklaştırmaktadır.

Amâk-ı Hayâl'de yer alan rüyalar, mesnevi türüyle de benzer özellikler taşır. Bu benzerliklerin başında savaş sahnelerinin mesnevilerde olduğu gibi canlandırılması, yolculuk motifi ve olayların geçtiği yerler gösterilebilir. Nitekim roman, kahraman anlatıcı tarafından nesir şeklinde anlatılmıştır. Oysa mesneviler, manzum tarzda yazılırlar.

Görüldüğü gibi *A'mâk-ı Hayâl*'de Filibeli Ahmet Hilmi, gelenekten yararlanarak modern bir yapıt ortaya koymuştur. Bu durum, modernist romanı klasik gerçekçi romandan ayıran özelliklerdendir. Modernist roman, Avrupa'da 20. yüzyılın başında bilimin mutlak doğrularının yıkılmasıyla ortaya çıkmıştır. Modernist roman, klasik gerçekçi romandan yeni biçimler denemesiyle ayrılır. *Amâk-ı Hayâl*'de de yazar, geleneksel ve klasik türlerden yararlanır. *A'mâk-ı Hayâl*'in "acemice yazılmış" ve "geleneksel hikâyelerin dünyasına" ait olarak algılanmasına neden olan bu durum, eseri roman türünden uzaklaştıran bir öge olarak değil, modernist anlatıların bir özelliği olarak algılanmalıdır.

Modernist romanların kişileri soyut bir dünya içinde yaşarlar. Somut gerçekliğin yerini, bireyin iç dünyası ile sorunları alır. *A'mâk-ı Hayâl*'de de Raci somut gerçeklikten soyuta rüyalar yoluyla ulaşır. Ne var ki, romanın bu öncü öğelerine bugüne kadar dikkat edilmemiş ve eser Millî Edebiyat döneminde yazılan romanların ortak özelliklerine göre değerlendirilmiştir. Bu durum romanın "Batılılaşmaya karşı tavır üzerine kurulu" bir yapıt olarak algılanmasına neden olmuştur.

Oysa *A'mâk-ı Hayal*, Türk edebiyatında roman 1910'da klasik gerçekçi bir çizgide ilerlerken bireyin rüyalar yoluyla kendini gerçekleştirmesini sağlayan özgün bir eserdir. Ne yazık ki bugüne dek romanın bu ayırt edici yapısına dikkat edilmemiş ve yapıt, Avrupa merkezli bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir.

İnsan hangi milletten dinden, renkten olursa olsun aynı duyguları yaşar. Edebiyatta tüm insanlığın ortak duygularının ifadesidir. 20. yüzyılın ilk yarısında Carl Gustav Jung'un mitler ve rüyalar üzerine incelemeler yaparak ortaya koyduğu kolektif bilinçdışı kavramı bu evrenselliğin bir göstergesidir. Bu nedenle edebiyatın evrenselliğini vurgulamak, Doğu- Batı geleneği gibi kavramların çok da doğru olmadığını sergilemek, akla dayanmayan öğeler barındıran kimi anlatıların modern olabileceğini göstermek, böylelikle modern ve aklın bir arada tutulduğu tanımları sorgulamak amacıyla Raci'nin Aynalı Baba eşliğinde gördüğü dokuz rüya, tezin son bölümünde Arketipçi Eleştiri'nin kavramları doğrultusunda çözümlenmiştir.

Bu çözümleme boyunca arketipler ile tasavvufi anlamları olan semboller arasında derin bağlantılar olduğu görülmüştür. Nitekim Jung, Arketipçi Eleştiri Kuramı'nı oluştururken Hristiyanlık, mitler, rüyalar gibi pek çok öğeden faydalanmış ancak tasavvufi sembolere yer vermemiştir. Kolektif bilinçdışının evrenselliği göz önüne alındığında Jung'un tasavvufun zengin semboller dünyasından yararlanmamasının ciddi bir eksiklik olduğu ortadadır.

Bu amaçlar doğrultusunda hazırlanan çözümlemelerde ney, kahve gibi tasavvufi sembollerin kendilik arketipini ortaya çıkardığı tespit edilmiştir. Ayrıca bugüne dek Arketipçi Eleştiri Kuramı çerçevesinde değerlendirilmemiş olan dokuz ve on üç sayılarının kendilik arketipini ortaya çıkararak semboller olduğu ortaya konmuştur.

Bu incelemeler doğrultusunda *A'mâk-ı Hayâl*'de yazarın insanın iç dünyasına yönelen tavrı, olay örgüsü içinde bireyin rüyalar yoluyla kendini tanıması ve gerçekleştirilmesi gibi yönlerden modernist romana açılan bir kapı niteliği taşıdığı görülmüştür. Ne var ki, romanda modernist anlatılarda kullanılan bilinç akışı, geriye dönüş gibi tekniklere rastlanmaz. Bu durum, *A'mâk-ı Hayâl*'in klasik gerçekçi roman ile modernist roman arasında geçiş eseri olduğunu ispatlamaktadır. Bu sonuç, Türk

edebiyatındaki ilk modernist kırılmanın Cumhuriyet döneminden daha önce *A'mâk-ı Hayâl*'de ortaya çıktığını kanıtlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Ahmed, Cevdet. *Peygamber Kıssaları ve İslam Tarihi I*. Haz. İsmail Şen. Ankara: Gündüz Gazetesi, 1996.
- Aksakal, A. Haydar. “Aynalı Ali Dede (Ayn-ı Ali)”. 29 Kasım 2004. *Manisa Haber Portalı*. İnternet. 11 Ocak 2012. <<http://www.e-manisa.com>>.
- Aktaş, Şerif. “Milli Edebiyat Dönemi (1911-1923)”. *Türk Edebiyatı Tarihi*. Cilt 3. Ed. Talât Sait Halman ve diğer. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006. 187-72.
- Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1995.
- Alptekin, Ali Berat. *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2009.
- Argunşah, Hülya. “Milli Edebiyat”. *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ed. Ramazan Korkmaz. Ankara: Grafiker Yayıncılık, 2009. 183-36.
- Arık, Şahmurat. “Şehbenderzâde’nin Hayatına Dair Yeni Bilgiler ve Osmanlı Sultanına İthaf Edilen Tek Türk Romanı”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 11.1 (2008): 93-101.
- Aristoteles. *Poetika*. Çev. Hasan İlhan. Ankara: Alter Yayıncılık, 2010.
- Aslantürk, Fatma. “Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi’ye göre Dinî Tecrübe”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, 2010.
- Aytaç, Gürsel. *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1999.

- Bakhtin, Mikhail. *Karnaval dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Der. Sibel Irzık. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Baldıran, Galip. *Alain Robbe-Grillet ve Yeni Roman*. İzmir: Çizgi Kitabevi Yayınları, 2002.
- Banarlı, Nihad Sami. *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. Cilt 1. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2004.
- Bolay, Süleyman Hayri. *Türkiye’de Ruhçu ve Maddeci Görüşün Mücadelesi*. Ankara: Töre Devlet Yayınları, 1979.
- Boratav, Pertev Naili. *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1946.
- Campbell, Joseph. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Çev. Sabri Gürsel. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2000.
- Çitoğlu, Sema. “1945 Yılı Sonrası Afişlerdeki Renklerin Psikolojik Boyutları”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Enstitüsü Uygulamalı Sanatlar Anabilim Dalı, 2008.
- Derrida, Jacques. “The Law of Genre” *Act of Literature*. Ed. Derek Altridge. New York: Routledge, 1992: 221-52.
- Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. 19. Baskı. Ankara: Aydın Kitabevi, 2002.
- Doğan, Zuhâl. “Demirciler Çarşısı Cinayeti ve Leopar Adlı Romanların Karnaval Yöntemiyle Karşılaştırılmalı Olarak İncelenmesi”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Programı, 2008.
- Duymaz, Ali. “Anadolu ve Balkan Türklerinin Halk Anlatmalarında Mitolojik Bir Kuş Zümrüdü Anka”. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 1.1 1998. 91-97.

- . “Dede Korkut Kitabı’nda Alplığa Geçiş ve Toplum Katılma Törenleri Üzerine Bir Değerlendirme”. *İslamiyet Öncesi Türk Destanları: İncelemeler-Metinler*. Haz. Saim Sakaoğlu ve Ali Duymaz. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002.
- Ecevit, Yıldız. *Orhan Pamuk’u Okumak*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- . “Modernist Roman”. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- . “Oyun Olarak Kurmaca”. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- . “Postmodern Anlatı”. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006. 67-71.
- . “Roman Estetiğinde Değişen Değerler”. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006. 33-40.
- . “Yetmiş Sonrası Türk Toplumunda Estetik Devrim”. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006. 83-94.
- Ekici, Mehmet Zeki. “II. Meşrutiyet Devri Fikir Adamı Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi, Hayatı ve Eserleri”. Yayımlanmamış doktora tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997.
- Elçin, Şükrü. *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2001.
- Erat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2010.
- Ergin, Muharrem. *Dede Korkut Kitabı*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 2003.
- Erkman Akerson, Fatma. *Edebiyat ve Kuramlar*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2010.
- Ertem, Cengiz. “Türk Romanında Modern Arayışlar ve Postmodernizm”. *2000 Yılında Türk Öykü ve Romanı Sempozyum Bildirileri*. (16-17 Aralık 1999). Ankara: Ankara Üniversitesi Tömer Yayınları, 92-111.
- Geçtan, Engin. *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.

- Gökyay, Orhan Şaik. *Dedem Korkudun Kitabı: Kitab-ı Dedem Korkut âlâ Lisan-ı Taiife-i Oğuzan*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006.
- Gülçiçek, Meral. “Şehbenderzade Filibeli Ahmet Hilmi’nin Hikmet Gazetesindeki İctimaiyyat Yazıları Üzerine Bir Tahlil Denemesi”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, 2010.
- Günay, Umay. “Âşık edebiyatında Rüya Motifinin Tipleri ve Tahlili”. *Mehmet Kaplan’a Armağan*. İstanbul: 1984. 155-56.
- Gündüz, Osman. “Geleneksel Anlatma Formlarından Çağdaş Romana”. *Turkish Studies* 4.1 (Winter 2009): 763-98.
- Halil, Ali Nasuf. “Şehbenderzade Filibeli Ahmed Hilmi’nin Düşünce Hayatı”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslam Bilimleri Ana Bilim Dalı, 2008.
- İnan, Abdülkadir. “Türk Destanlarına Genel Bakış”. *İslamiyet Öncesi Türk Destanları: İncelemeler-Metinler*. Haz. Saim Sakaoglu ve Ali Duymaz. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002.
- Jacobi, Jolande. *C. G. Jung Psikolojisi (C.G. Jung’un Ön sözüyle)* Çev. Mehmet Arap. İstanbul: İlhan Yayınevi. 2002.
- Jung, Carl Gustav. *Dört Arketip*. Çev. Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Metis Yayınevi, 2009.
- . *İnsan Ruhuna Yöneliş*. Çev. Engin Büyükinal. İstanbul: Say Yayınları, 2012.
- Kantar, Dilek. “Tür Üzerine Kavramsal Bir Tanımlama Denemesi”. *Ankara Üniversitesi Dil Dergisi Yayınları* 123 (2004): 221-52.
- Kısa, Cihad. *Carl Gustav Jung’da Din ve Bireyleşme Süreci*. İzmir: İzmir İlahiyat Vakfı Yayınları, 2005.
- Kızılcılık, Sezgin. *Postmodern Dedikleri*. İzmir: Saray Kitabevi Yayınları, 2002.

- Kur'an-ı Kerim Meâli*. Haz. Halil Altuntaş ve Muzaffer Şahin. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2008.
- Kurnaz, Cemal. *Eski Türk Edebiyatı*. Ankara: Gazi Kitabevi Yayınları, 2004.
- Lukacs, Georg. *Roman Kuramı*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Mevlânâ. *Mesnevî-i Şerîf I: Aslı ve Sadeleştirilmişiyile Manzum Nahifî Tercümesi*. Haz. Âmil Çelebioğlu . İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2000.
- Millas, Herkül. *Türk Romanı ve Öteki (Ulusal Kimlikte Yunan İmajı)*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları, 2000.
- Moran, Berna. “Âşık Hikâyeleri, Hasan Mellah ve İlk Romanlarımız” *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983. 25-46
- . “Matmazel Noraliya'nın Koltuğu”. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983. 237-58.
- . “12 Eylül ve Yenilikçi Roman”. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010. 49-55.
- . “Türk Romanı ve Batılılaşma Sorunsalı”. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983. 9-24.
- Moretti, Franco. *Modern Epik: Goethe'den Garcia Marquez'e Dünya Sistemi*. Çev. Nurçin İleri ve Mehmet Murat Şahin. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005.
- Nurbaki, Haluk. *Veliler Deryasından Katreler*. İstanbul: Damla Yayınevi, 2005.
- Ocak, Ahmet Yaşar. *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- . *Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Menakıpnameler: Metodolojik Bir Yaklaşım*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1997.
- Ong, Walter J. *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüün Teknolojileşmesi*. Çev. Sema Postacıoğlu Banon İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

- Ögel, Bahaeddin. *Türk Mitolojisi II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1995.
- Özcan, Tarık. “Arketipsel Eleştiri ve Edebiyat”. *Bizim Külliye* 51 (2012): 30-33.
- Parla, Jale. *Don Kişot’tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- . “Modernizmden Postmodernizme Türk Romanı”. Çev. Yurdanur Salman. *Türk Edebiyatı Tarihi*. Cilt 4. Ankara: Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006: 411-19.
- Stevens, Anthony. *Jung*. Çev. Ayda Çayır. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999.
- Şehbenderzâde, Filibeli Ahmet Hilmi. *A’mak-ı Hayal*. Haz. Osman Gündüz. Ankara: Akçağ Yayınları, 2011.
- Şehbenderzâde, Filibeli Ahmet Hilmi. *A’mâk-ı Hayâl: Hayâlin Derinlikleri*. Çev. Esra Keskinılıç. İstanbul: Şûle Yayınları, 2011.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1982.
- Töre, Enver. “Türk Tiyatrosunun Kaynakları”. *Turkish Studies* 4.1 (Winter 2009): 2181-348.
- Uludağ, Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2001.
- Uyanık, Seda. “19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Romanında Gayrimüslim İmgeleri”.
Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, 2007.
- Uysal, Zeynep. *Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlattıya: Muhayyelât-ı Aziz Efendi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006.
- Ünver, İsmail. “Mesnevi” *Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı II: Dîvân Şiiri* (1986). 438-55.
- Yavuz, Hilmi. *Okuma Biçimleri (Varlığın ve Sanatın Dili)*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2010.
- Yılbr, Serkan. “Türk Destanlarında İnanç ve İnanışlar”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi.
Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.

Yıldırım, Dursun. “Türk Kahramanlık Destanları”. *İslamiyet Öncesi Türk Destanları: İncelemeler-Metinler*. Haz. Saim Sakaolu ve Ali Duymaz. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002.

Yücel, Tahsin. “Anlatı Geleneği”. *Çağdaş Eleştiri* 3 (1982): 36-39.

Yürek Hasan. “Türk Romanında Modernist Etkinin Boyutları”. *Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* 28.1 (2008): 187-202.

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı, Soyadı: Damla SAĞDIÇ

Doğum Tarihi ve Yeri: 1985, Nevşehir

Eğitim Durumu

Derece	Kurum	Mezuniyet Yılı
--------	-------	----------------

Lisans:	Gazi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği	2008
---------	---	------

Lise:	Nevşehir Anadolu Öğretmen Lisesi	2005
-------	----------------------------------	------

Bildiği Yabancı Diller: İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri:

12.04.2011’de gerçekleştirilen *Yeni Türk Edebiyatında Genç Yaklaşımlar* adlı sempozyumda “İhsan Oktay’ın Postmodern Atlasındaki Puslu Kıtalar” adlı bildiri sundu.

İş Deneyimi

Stajlar: Uğurludağ Lisesi stajyer öğretmenlik

Çalıştığı Kurumlar: Uğurludağ Lisesi, Yenikent Lisesi, Nevşehir Lisesi, Nevşehir

Endüstri Meslek Lisesi.

İletişim

Yazışma Adresi: Güzelyurt Mah. 80. Yıl Bulvarı. No:31 Nevşehir.

E-posta Adresi: damlasagdic50@gmail.com.