

GÜLCEMAL'DEN TUHAF BİR YOL HİKÂYESİ YAHUT BİR HUZURSUZUN SEYR Ü SÜLÛKU: al-qalandar

Ali Budak*



Özet: Bu çalışmada, *Mylassiad* isimli romanıyla adını duyuran Gülcemal'in ikinci eseri *al-qalandar* konu edinilmektedir. Biri "gerçek" diğeri "zihinsel/fantastik" diyebileceğimiz iki boyutu bulunan roman, ilk olarak özetlenmiş ve ardından adının yaptığı gönderme dikkate alınarak tasavvufi bir metin olup olmadığı konusunda sorgulanmıştır. Satır aralarında; varoluş nasıl bir durumdur? "tek" olarak yaşamak mümkün müdür?, insan mekanda ve zamanda kaçışlar yaparak başka bir çağın kişisi olabilir mi? gibi çetin sorular okunabilen *al-qalandar*, daha sonra da; anlatıcıları, anlatım teknikleri ve bakış açılarıyla değerlendirilmiştir. İncelemenin üçüncü bölümünde, roman parodik bir yapı olarak ele alınmaktadır. *al-qalandar*'ın, Aristofanes'in *Kurbağalar*'ından çeşitli tarih anlatılarına, menakıbnâme ve velayetnâmelerden *Yedi Uyuyanlar*'a kadar bir dizi metni parodi ettiği belirlenmiştir. Roman, bir yandan da, Mevlânâ, Yunus Emre ve Nasreddin Hoca'yı, dünya ve hayat görüşleriyle yorumlamıştır. Dördüncü bölümde, işte bu, farklı bir bakış açısıyla yapılmış kıyaslamalar üzerinde durulmaktadır. Nihayet, beşinci bölümde, *al-qalandar*'ın dili, üslûbu ve kurgusu incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gülcemal, al-qalandar, Mylassiad, Seyr ü Sülûk, Kalender, Tasavvuf, Odman Baba, Menakıbnâme, Velayetnâme

STORY OF STRANGE WAY FROM GÜLCEMAL OR MYSTICAL JOURNEY OF A RESTLESS: al-qalandar

Abstract: *al-qalandar*, *Gulcemal*'s second novel after *Mylassiad*, is about escaping from one's own self: yet the main character of the text, who believes in the necessity of running away from his life, is unable to determine why; where and how. The novel in the form of a travelogue offers a strange yet deliberate design in which the narrative voices of *al-qalandar* drift away on the routes of ancient mystics. While sliding and unfolding his many-layered narrative, the main character of the narrative presents the reader with questions concerning the possibility of identity, belonging and salvation through attempted spiritual affiliations. Neither affirmed nor exactly rejected, the answers are postponed in mythical time, which proves to be the only outlet available.

Key Words: Gülcemal, al-qalandar, Mylassiad, Seyr ü Sülûk, Kalender, Tasavvuf, Odman Baba, Menakıbnâme, Velayetnâme

* Doç. Dr. Ali Budak, Yeditepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi.

GİRİŞ

İnsan, gün gelir, her şeyi bırakıp kaçıp gitmek ister mi? Eğer, isterse, kaçabileceği bir yer var mıdır?

Gülcemal, *Mylassiad'* dan¹ sonraki romanı *al-qalandar'* da² işte bu soruların izini sürmüş görünmektedir. Romanın ana şahsiyeti de bir gün her şeyi bırakıp gitmeye niyetlenmiştir. En azından böyle bir kaçışın lüzumuna inanmıştır. Bu bellidir. Ama, "kimden", "neden" ve "nasıl" kaçacağı, daha önemlisi "kime" ve "nereye" gideceği sorularının cevapları açıktır. Bunları bulmak elbette binçli okura ve araştırmacıya düşmektedir.

İlk bakışta, sadece, yazarın verdiği belli belirsiz ipuçlarının değerlendirilmesinden, *al-qalandar'*ın, tuhaf bir mistik yol hikâyesi olduğu çıkarsamasını yapmak mümkündür. Fakat, yolculuğun tuhaflığının, hikâyenin hafifliğinden değil, tam aksine ağırlığından, karmaşıklığından ve alışılmamışlığından kaynaklandığını da hemen belirtmek gerekir. Gerçekten, *al-qalandar*, çok fazla sorunsalı olan, son derece katmanlı, dolayısıyla ayrıntılı bir çözümleme uğraşını hak eden bir metin olarak karşımızdadır.

Öyleyse, önce, romanı ana çizgileriyle özetlemeye çalışalım.

1. *al-qalandar'*İN ÖZETİ

*al-qalandar'*ın ana kişisi, çağından, hayatından, yaşantısından memnun değildir. Şiddetle başka diyarlara kaçmak ve bütün bağlarından kurtulmak arzusu içindedir. Çevresini ve arkadaşlarını bırakmaya, her şeyi unutmaya çalışmaktadır. Elbette kendisini yeniden bulabilmek, yeniden var edebilmek için...

Roman, çerçeve içinde çerçeve tekniğiyle oluşturulmuş bir yolculuklar metnidir. En geniş çerçeveye, bütünüyle İstanbul'da geçmiş iki kısa yolculuğun resimleri yerleştirilmiştir. Birinci yolculukta, kahramanımız Kadıköy'den Taksim'e gitmiş, oradan Cihangir'e uzanmış ve geri dönmüştür. Bu sırada, Cihangir'de iri yapılı, yarı çıplak bir dilenci adamın hâl ve hareketlerini izlemiş, Kadıköy İskelesi'ndeki Karadeniz'in yerel ürünleri fuarını ince dikkatlerle dolaşmış, Yoğurtçu Parkı'ndan evine doğru yürürken, yine bir sokak adamının kedileri ve köpekleriyle koyun koyuna bir ağaç kovuğunda uykuya çekilişine tanık olmuştur. İkinci yolculuk doğrudan İstiklal Caddesi'nde başlamıştır. Caddedeki kalabalığı dev bir ırmağın akışına benzeten roman kahramanı Tünel'e kadar yürümüş, sonra aynı yolu tramvayla geriye kat etmiş ve nihayet gezisini Taksim Meydanı'nın yanı başındaki parkta bir ağacın dibinde noktalamıştır.

Sonraki çerçevelerde, sırasıyla İstanbul'dan Anadolu'ya, Anadolu'dan Irak, Suriye ve İran'a uzanan yolculukların hikâyeleri; yöresel renkleri, otel-

leri, resepsiyonistleri, camileri, türbeleri, mezarları, şeyhleri ve yemekleriyle ayrıntılı bir biçimde anlatılmış ve aktarılmıştır.

Ancak, kabaca çizilen bu olay örgüsünde “gerçek” ile “zihinsel / fantastik” diyebileceğimiz boyutlar iç içe geçmiştir. Yazar, “gerçek” olay anlatılarının içine, “zihinde geçen” fantastik anlatıları serpiştirirken, denilebilir ki, bir tür perdeleme taktiği uygulamıştır. Yani, “gerçek” anlatılar, metne “gömülmüş” ya da “gizlenmiş”, böylece, okuyucunun hikayenin bütününe, ancak “fantastik” anlatı unsurları aracılığıyla zihninde “kurgulaması” ve “keşfetmesi” istenmiştir. Aynı gerekçeyle, “zihinsel / fantastik” anlatıların kişileri de daha fazla öne çıkarılmıştır.

Roman, teknik olarak ise, kahramanın geçmişindeki unutamadığı bir sahneyi hatırlamasıyla başlamaktadır. Bu sahnede kahramanımız bir Boğaziçi vapurunun üst güvertesindedir. Karşısındaki kanepede iki genç adam oturmaktadır. Kahramanımız genç adamların gülen gözlerle kendisine bakmalarından çok etkilenmiştir. Karşılık olarak elindeki gazetesini okumaları için onlara uzatmıştır. Gençler gazeteyi almamışlar, fakat aynı sıcacık ilgilerini sürdürmüşlerdir. Hatta birisi, elindeki naylon torbadan çıkardığı çikolatadan bir parçayı da ona uzatmıştır:

“Aldım ve yedim.

Sonra Üsküdar açıklarındaydık; adamlardan birinin diğerine bir camii işaret ettiğini gördüm.

Ve içimi rahatlatan cümlesini duydum: “Bu camide namaz kılmak nasip olmadı bana.”

Gülümsemem gözlerime yayıldı sanırım.

Daha yakınlarında olmak istedim. Bir şeyler sormak istedim. Öğrenci ‘değil’lerdi, hayır. *Çalışıyorlar mıydı?* Ve sonra yine susmak. Şeffaf bir zarf ve içindeki belgeler. Genç ve ince yapılı adamlar. Duru gözler. Evet, ancak bunu söyleyebiliyorum. Zayıf sayılabilecek bedenlerinin üzerinde kemiğe yapışık yüzler. İfade tenin gerginliğini yumuşatmış. Ve onlara yakın olma isteği. İsteğin kavuruculuğu bu mudur?

Çikolata belki dudaklarıma bulaştı.

Onları kaybetmeyi göze alamam. Otobüsteyim. Yürüyorlar. Kabataş İskelesi’ne doğru. Onlardan önce vardım. Yapmayacağımı sandım ama yapıyorum. İskelede bekleyeceğim. Uzaktan. Geldiler; ada ya da Yalova vapurunun kalkacağı iskeleye. Bu muydu? Heybeliada’ya. Bu bir seçenek. Zayıf benizler. Ya da Yalova’ya, Gökçedere’ye. Belki bir şeyhin çevresinde bir yaz topluluğu. Bu seçeneği istiyorum. Sonra fünikülere gittim. Bitti. Bir daha görmedim onları.”(al-qalandar, s.7)³.

Bu anı parçasında, kahramanı bu kadar çarpan nedir? Genç adamların fiziki özellikleri mi, sıcacık ilgi ve gülümsemeleri mi, paylaşımcılıkları mı, yoksa “cami ve namaz” kelimeleriyle ortaya koydukları manevi derinlikleri mi?

Kahramanımızın yeni arayışlara doğru uzun zihinsel / fantastik” yolculuğunun, İstanbul Beykoz’da Yuşa Tepesi’nden başlayıp eski “derviş yolları”nı takip ederek, Yalova Gökçedere, Bursa, Seyitgazi, Konya, Sulucakarahöyük, Sivas, Halep, Şam, Tebriz, Save ve Dergezin’e uzanması, çok açık bir şekilde son ihtimali öne çıkarmaktadır. Zaten, onların “bir şeyhin çevresinde bir yaz topluluğu” olmalarını dilememiş miydi?.. İki genç adamla bu karşılaşma ve tanık olduğu kısa konuşma, kahramanımızın derinliklerindeki manevi açlığını bir anda su yüzüne çıkarıvermiş görünmektedir. Sonrası, belli ki, kendisiyle giriştiği yaman bir hesaplaşma, bundan elde ettiği de; yaşadığı hayatta fark ettiği koskocaman bir boşluk ve “hiçlik”tir.

Yolculuk, işte, kahramanın içinde bulunduğu bu hoşnutsuz durumdan kurtulmak için başvurduğu, geleneğin izinde bir çare arayışı olarak başlamıştır. Yüreklerini yollara seren kalenderî dervişleri gibi, o da, zamanda ve mekân da dolaşarak yalnızlığından, mutsuzluğundan ve anlamsızlığından sıyrılma-ya çalışacaktır. Tabii, bu yolculuğunu menkıbevi tarih anlatıları üzerinden gerçekleştirecektir. Rehberi kalenderîler, yolu, onların ayak izleri, hedefi, onların “bir lokma bir hırka” diye özetledikleri dünya nimetlerinden soyutlanma arzularıdır. Kahramanın “zihinsel yolculukları”nda karşılaştığı kişiler de büyük ölçüde onların uzantıları gibidir. Örneğin, Seyitgazi’deki resepsiyonist, çocuklar ve esnaf, Konya’da yine otel resepsiyonisti, Celalettin, Şems, Şakire, Beyşehirli iki delikanlı, Hacıbektaş’taki Haydar, İzzet Dede, Sivas, Şam ve İran’da karşısına çıkan diğer kişilerle her yerde karşısına çıkan Celil ve Hurşit’in günlük hayata ait karakterler olmalarına karşılık, İstanbul’da Yuşa Hazretleri ve daha sonra metnin önemli bir bölümünde rastlaştığımız Evliya Çelebi’yle, Seyitgazi’den itibaren karşımıza çıkan meczup Hersi Dede’yle, Mevlana, Yunus Emre ve Nasreddin Hoca, Bibi Münecceme, İlyas ve Yeşil, tamamıyla “mistik / tarihi” kişiliklerdir.

Kısacası; *al-qalandar*’ın kahramanı Genç Adam, çağdaş insanla bu insanın mensup olduğu menkıbevi tarihin orijini arasında bağlantılar kurmak gibi zor bir işe soyunacak; kendince bir “seyr ü sülûk” sürecinden geçecektir.

2. DERVİŞLERİN İZİNDE

2.1. *Seyr ü Sülûk*

Sülûk, sözlükte “yola girmek, yolda yürümek, başka bir şeyin içine nüfuz etmek, katılmak” anlamlarına gelmektedir. Tasavvufta ise, “insanı Hakk’a ulaştırıcı tavır, ibadet, hareket ve davranış tarzları” olarak kavramlaşmıştır. Sülûk, “yol” anlamına gelen tarik ve tarikat kelimelerinden daha kapsamlıdır. Tarikat, belli bir şeyhin etrafında toplanmış mürid ve muhîblerden oluşan tasavvufî bir cemaati ifade ettiği hâlde, sülûkta böyle kurumların varlığı şart değil-

dir. Nitekim ilk dönem tasavvuf klasiklerinde sülûk kelimesi, dînî hayatla ilgili bütün eylemleri kapsayacak bir genişlikte yer almıştır. Sülûk, son devirlerde ise, genellikle aynı anlama gelen “seyr” kelimesiyle birlikte, “seyr ü sülûk” şeklinde kullanılır olmuştur.⁴ İbnü'l-Arabî, kelimenin sözlükteki “katılmak, intikal etmek” anlamından hareketle sülûku, “mana, suret ve bilgide bir yerden başka bir yere intikal etme, makamlar üzerinde yürüme” şeklinde tanımlamıştır. Ona göre, manada süluk, bir ibadet menziline başka bir ibadet menziline, surette sülûk, Allah’a yaklaşmak için farz kılınan bir amelden emir ve nehy şeklinde Allah’a yakınlaşmayı sağlayan başka bir amele, bilgide süluk, bir makamdan başka bir makama geçmektir. Esmâ-i ilahiyyede sülûk, bir isimden başka bir isme, bir tecelliden başka bir tecelliye, bir nefisten başka bir nefse intikal etmektir. İbnü'l-Arabî'ye göre, sâlik, makam ve menziller arasında sadece bilgi veya tasavvurla değil amel ve hâl ile yürüyen kimsedir.⁵

2.2. Kalenderî

Kalender ise, dünyayı ve dünya değerlerini umursamayan, içinde yaşadığı toplumun düzenine, inanç ve geleneklerine karşı çıkan, bunu kılık kıyafet, tutum ve davranışlarıyla gündelik hayatına da yansıtan sufinin adıdır.⁶ Kalenderîler kalp temizliğinin verdiği sarhoşlukla zaman zaman şer'i sınırları da aşabilmişlerdir. Bütün yerleşik adetlere karşı çıkarken, dünya nimetlerine itibar etmemişler, bilinmeye de bilinmemeye de aldırış etmemişlerdir. Ama topluma muhalefet konusunda her zaman aktif ve istekli olmuşlardır.⁷ Romanın kahramanı, yalnız bir adamdır ve eylemi Tasavvufun “sülûk” kavramıyla uyum hâlinindedir. Onun da ne bir tarikatı vardır ne de bir şeyhi. İbnü'l-Arabî'nin tarif ettiği gibi, kendince, “bir yerden başka bir yere intikal etmeye, makamlar üzerinde yürümeye ” çalışmaktadır. Bunu, mana veya suretle mi, yoksa bilgiyle mi yaptığı ise, romanın gizemini oluşturmaktadır. *al-qalandar*'ın kahramanı Genç Adam'ın tam bir kalender olduğu ise şüphe götürmezdir. İçinde yaşadığı çevreyle büyük sorunlar yaşadığı ve her şeyi ardında bırakıp gitmek istediği çok açıktır. O kadar ki, fiziken görünmez olmayı bile dileyecek durumdadır:

“Genç adam görünmez olmayı diledi.

Genç adam kendisini sokağa attı ve arkasına bakmadan yürüdü. Karanlıkta yalnız başına ilerliyordu. Herkesten ve her şeyden sıkılmıştı; bunun başka açıklaması yoktu. Bir zamanlar ilgisini çeken şeylerden uzaklaştığını düşündü acı acı. Şu şehirde, şu insanlar arasında ne işi vardı ki? Neye küstüğünü, neye kızdığını bilmeden ama hem küsüp hem de kızarak yoluna devam ediyordu.”(s.24).

Peki, huzursuzluğunun kaynağında ne vardır? Neden böyle kendi varlığını fazla bulmakta çevresindekilerden böylesine kesin ifadelerle kurtulmak istemektedir? O kimdir, çevresindekiler kimlerdir?

Romanda kahramanın adı yoktur; kendisinden “Genç Adam” olarak söz edilmektedir. Bunun sebebi, belki, kahramanın, kendisi başta olmak üzere, herkeşe ve her şeye muhalif bir kişiliğin temsilcisi gibi kurgulanmış olmasıdır. Belki de, aykırı yaşantısı böyle bir isimsizliği getirmiştir. Daha başlangıç bölümünde, Genç Adam’ın eşcinsel olduğu ihsas ettirilmektedir:

“Genç adam, aynı derecede kaynayan *hoş bulduk ayol* alt-gülüş sesiyle mukabele etti.”(s.10)

Yazar, burada, sadece “ayol” sözcüğüyle uyandırdığı algıyı, hemen ardından gelen paragrafta, hem genişletmiş hem de daha açıklarmıştır:

“21. Yüzyılın ilk on yılı İstanbul’un gay dünyasına uğurlu geldi. Eskinin yarı-yer-altı barları uluslararası şöhrete sahip ‘venue’lere dönüştü; Zeki Müren’in örnek aldığı bir dünyadan adaleli erkeğin heteroseksüel değil de gay olduğu -olmasının arzu edildiği- bir başka dünyaya yol aldık.”(s.10).

Yazar, Genç Adam’ın cinsel tercihinin ne olduğunun gayet bariz bir biçimde bilinmesini istemektedir. Çünkü anlaşılmaktadır ki, bütün kurguyu bu aykırılığın üzerine bina etmiştir. Kaçışla sonuçlanan huzursuzluğu ve mutsuzluğu, daha doğrusu yalnızlığı besleyen ana damarlardan birisi, herhalde, bu içinde bulunulan konumdur. Nitekim Genç Adam’ın gay oluşu, daha sonra, arkadaşlarıyla ilişkileri üzerinden de yansıtılmıştır. Celalettin ile Hurşit hayatlarını birleştirmeye karar vermişlerdir. Bunun için düzenlenen partiye Genç Adam da davetlidir:

“Eylül ayının bu ılık sayılabilecek gecesi ilginç bir törene sahne olmak üzereydi. Kırklı yaşlarını süren tombul ev sahibi Celalettin ya da arkadaş arasında, bazen şakayla söylendiği gibi, Celile, onun yakın arkadaşlarından Ozie, Ozie’nin arkadaşı Çarlı ve bir başka kişi, İran’dan gelme yirmili yaşlarında bir genç adam, Hurşit, herkesin makarnasını kardeşçe paylaştığı ve bu yüzden de füme somondan ızgara tavuğa kadar her şeyi tadabildiği İtalyan usulü bir akşam yemeğinin hakkını vermişler; doygun ve memnun, kahve içmek için Celalettin’in evine uğramışlardı. Yalnız küçük bir ayrıntı daha vardı. Çok da küçük bir ayrıntı değildi aslında. Birkaç ay önce tesadüflere dayalı bir tanışma, tombul ve akça pakça Celalettin’in sıırım gibi bir esmer olan İranlı genç adamla çalkantılı bir aşk ilişkisi kurması sonucunu vermişti. Coşkunlukları ve küsüp barışmalarıyla çevreye sürekli dedikodu malzemesi çıkaran bu aşk bu akşam yeni bir evreye ulaşmak üzereydi.”(s.11-12).

Kaçış, bir memnuniyetsizliğin bir huzursuzluğun dışavurumudur. Genç Adam’ı çevresindeki herkesi ve her şeyi arkada bırakmaya iten memnuniyetsizlik ya da memnuniyetsizliklerden biri, eğer bu aykırı cinsel tercihi ise, karışımıza birden fazla görüş çıkacak demektir..

Bu görüşlerden birincisi; eşcinsellik, kahramanımızın sosyal mevkiini daraltmış, onu, ister istemez, aralarında bulunmaktan pek de hoşnut olmadığı ve sevmediği sığ bir grubun üyesi yapmış, koca bir ırmakta yüzen kibrit çöpleri kadar çaresizleştirmiştir:

“Sonra huzursuzluğun iğnesini etinde duydu. Yeniden. Tenhalaşan cadde ıssızlık hissiyle doluyor. İnsanların çekildiği yeri yalnızlık dolduruyor-du. Zihnindeki soruyla bu ürpertici gerçekliğe ulaştığında. Hâlâ kalabalık sayılabilecek caddede. Bana ne olacak şimdi. Birden bastırdı. Tenhalaşan ve kararlı cadde salın platformuna kuşku- lar yığıyor. Tabakalar halinde kuşku ve endişe. Yeis. Kütüklerini tutan ip gevşemiş. Şimdilik kaydıyla bir arada yüzen kibrit çöpleri gibi hissediyor kendisini. Kutudan bir arada düştülerdi. Ya tesadüfün bir aradalığı bittiğinde. Bağlantının olmadığı anlaşıldığında. Dağıldığı an; bağlantı ipinin zaten koptuğunu kabul etmek zorunluluğunun, düşünceyi çizgisel ve mantıklı bir düzende tutma ihtiyacının zorladığı o geriye bakış anında, kıpkısa hafıza dönüşünde yaratılan sahte anı.”(s.131).

İkinci görüş; bu farklı cinsellik halinin, kahramanımızı çok günahkâr hissettirmiş olması ihtimalidir. Bir tarafta içinde bulunduğu fiziksel şartların, diğer tarafta içine doğduğu kültürel şartların kısılcacında kalmıştır. Dışlanmışlık duygusu karşısında çaresizdir. Arayıştadır. Arayış yönü de kendisini pek de içinde göremediği, daha doğrusu içine sokulmadığı dinsel çerçeveye doğrudur. Bilinçaltındaki günah duygusu, onu bu dışlanmışlık durumundan kurtulmaya, muhakkak arınmaya zorlamaktadır. Romana başlangıç teşkil eden hatıradaki, kendilerinden etkilendiği genç adamların aralarındaki; “Bu camide namaz kılmak nasip olmadı bana.” cümlesine özellikle dikkat çekmesi bu açıdan oldukça manidardır. Daha önemlisi; kahramanın, bu cümleyle içinin rahatlamış olduğunu belirtmesidir. Öyle ki, gülümsemesi gözlerine kadar yayılmıştır. Takip eden sayfalarda Cihangir’deki Kitapçı Kafe’de sergilenen tabloları gördüklerinin anlatımında da dinî göndermelere dikkat çekmektedir. Duvarı asılı tablolar içinde onun ilgisini çekenler; belli belirsiz çizilmiş kavukları ve Arap harfli yazılarıyla eski mezar taşlarını resmetmiş olanlardır.

“Genç adam bu yeni sanat formunu daha iyi anlamak için komşu yapıtlara da bakması gerektiği kanısına varmıştı. İlerledi. Biraz biraz fikir edinmeye başlar gibiydi. Aslında hissetmeye başlar gibi olduğu şey zihnine aniden doğar gibi gelmemişti. Başlangıçtan beri orada olan bir sezgi yavaş yavaş belirginleşmeye başlıyordu. Belirmekte olan düşüncenin izini kaybetmeme telaşıyla, ilk kez baktığı eflatun renkli ‘şey’in önüne koştu. Tam emin olamasa bile bunun bir kavuğun -evet bir kavuk dedi çinden- bir kavuk kesiti olduğunu anlar gibiydi. Zihnindeki aydınlanmaya bir hayal kırıklığı karışmaya başlamıştı. Hızla diğer tabloların önünden geçti ve ‘kırmızı’nın önünde tekrar durdu. Sonra aklına yeni bir fikir gelmiş gibi ‘yeşil’in önüne geçti. Bunlar kavuk kesitle- riydi; artık kuşkusu yoktu. Galiba. Son kez ‘eflatun’a döndü ve bu kez gerçekten bir

şey keşfetti. Tam kıvrımda, kâğıdımsı malzemenin kalınlaşıp içe döndüğü gölgeli oyukta Arap harflerini seçer gibi oldu. *Amma gizlemiş*. Bir süre sessiz ve hareketsiz kaldı. Bu bir mezar taşı kesitinin yan arkadan görünüşüydü.”(s.16).

Burada, bu izleme esnasında, Genç Adam’da içten içe varlığını sürdüren “bir sezginin bir anda belirginleşmeye başlaması”, su yüzüne çıkması söz konusudur. Anlaşılan, kahramanın bilinçaltında dine dair bir takım unsurlar, henüz adı konmamış bir arayışın belirtileri olarak bir süredir varlıklarını sürdürmektedirler. Tablolardaki ilk bakışta görülmeyen, ancak ince bir dikkatle süzülabilen kavuklu mezar taşı figürleri, ona, işte bu iç duygularını fark etme imkânını sunmuşlardır. Bir bakıma, kahramanın bilinçaltının gayri ihtiyari geliştirmiş olduğu savunma mekanizmalarının ilk anlamlı işaretleri olmuşlardır. Zaten, bizler çok zaman görmek istediklerimizi görmez miyiz? Başka bir söyleyişle, özellikle fark ettiklerimiz her zaman, içimizde var olan arzu ve isteklerimizle yakından ilgili değil midir? Genç Adam’ın, tablolarındaki saklı figürlere böylesine yoğunlaşması Aslan Başlı Ressamı bile şaşırtmıştır:

“Kavuklu mezar taşlarının kendine göre bir dili olduğunu duymuştu. Ama bilgisi bu noktada sona eriyordu. Ressam ne derdi acaba? Aslan başlı adam şaşırmış görünürdü. Hafifçe kekeleyerek bu sergide neyi resmettiğini şimdiye kadar bilen olmadığını söyledi; sonra hayal kırıklığı hissedilen bir sesle, “soran da olmadı” diye ekledi.” (s.18)

Zaten, Genç Adam’ın kavuklu mezar taşlarına ilgisinin bir sanat tarihçisi ilgisi olmadığı hemen sonrasında sözü Bektaşiliğe getirmesinden de anlaşılmalıdır:

“Kadının yüzünde bakır tonlarını hareketlendiren bir gülümseme belirdi. Makyajı akşamla esmerleşmiş, kıvam kazanmış gibiydi. Akıcı olmayan bir metal eriyiğini andırıyordu. Ağzını açtığı zaman sesinde vurgulu sazların tınısı duyuldu. Bu ‘zil’li ses genç adama başka bir akşamı hatırlatıyordu. Resimleri ilk gördükleri akşamı; Bektaşilikten söz etmişlerdi. Hatırlıyor musun *âlem yüzüne saldı ziya* —melodi havada süzülüp kayboldu. Ressam’ın yüzünde mahcup bir tebessüm belirdi. Evet bahsetmiştik. Bronz bir zil, büyük bir ayın zili vurulmuş, çın çın ötüyordu. *Ve evren bir çan olduğundan/ve varoluş bir büyük kulak.*”(s.18-19).

Esasen, romanın çıkış noktası; içten içe gelişmiş olan bu duygu olmalıdır. Kahramanın epeyce bir süredir büyük bir yalnızlık içerisinde olduğu bilinmektedir:

“Cep telefonum duruyor olsaydı belki de fotoğrafını çekerdim. Kime göstermek içinse...” (s.97).

Kahramanın bu kahredici yalnızlığını giderebilmek için mevcut şartları değiştirmek istediği de muhakkaktır:

“Bela aramıyorum, gayret etmeden işlerimin yolunda gitmesini, birilerinin benim yerime beni düşünmesini, hayatımı yönlendirmesini istiyorum.” (s.97).

Ama bunun için yapması gerekenin ne olduğunu bilmediği anlaşılmaktadır. İşte, herhangi bir günün herhangi bir anının basit iki tesadüf, ona, ihtiyacının ne olduğunu, arayışının hangi istikamete yönelik olması gerektiğini apaçık gösterivermiştir. Vapurda rastladığı iki delikanlının camiden / namazdan bahsedişlerinden ve bir kahvedeki sıradan tablolaradaki kavuklu mezar taşlarından böylesine etkilenmesinin ve çarpılmasının sebebi, bu farkındalık durumu olmuştur.

Romanın kahramanını mistik bir arayışa sürükleyen üçüncü bir yaklaşım da şöyle geliştirilebilir: Genç Adam'ın cinsel farklılığı, ona “özgün” değerlendirmeler yapabileme imkânı sunmaktadır. Öyle ki, eşcinsellik onu kolaylıkla anakım dünyaya ve düzene muhalif bir sesin sahibi yapmaktadır. Çünkü onun cinsel bir aidiyeti olmadığı gibi, genel ve yaygın kültürün içinde de tanımlanmış bir aidiyeti yoktur. Dolayısıyla ana karakterin aidiyetsizliğini bir sorgulama aracına dönüştürerek toplumsal, dini ve mistik kurumlarla hesaplaşma içine girdiğini söyleyebiliriz.

İleri sürdüğümüz bu üç görüşten hangisi geçerli olursa olsun, romanın yaratıcı duygusunun “din olgusu” etrafında şekillendiği açıktır. İster, içte derin bir mağara gibi keşfedilen manevi açıklığın giderilmesi için olsun, ister günahkârlıktan kurtulmak için, isterse derin bir hesaplaşma için. Yaratıcı duygu, kendisini ifade için, hâl ve tavrına en uygun tipi ve formu aramaya koyulmuş; neticede, dini en serbest ve kendilerince yaşayan kalenderilerde ve yaşantılarında karar kılmıştır.

Toplumla uyumsuzluğa düşmenin birden çok sebebi vardır. Kalenderiler de aykırı ve uyumsuz tiplerdir. Değişik nedenlerle içinde yaşadıkları toplumun düzenine ters düşmüşler, bir protesto mahiyetinde, dünyayı umursamaya değer görmeyen özel bir hayat tarzı geliştirmişlerdir. Herkese, her şeye muhalif, herkesten her şeyden olabildiğince bağımsızdırlar. Kendileri gibi, kendilerindedirler. Tasavvuf da mistik bir tepkinin gün yüzüne çıkmasıdır. Hulefâ-i Râşidîn devrinin son zamanlarında İslam toplumlarının içine düştüğü sosyal ve siyasal buhranlar, ardından başlayan Emevî döneminde eski Arap kabile asabiyetine yeniden ağırlık veren ve giderek saltanata dönüşen hilafet rejiminin, mevâlî denilen Arap olmayan unsurlara uyguladığı baskılar, Abbasîler döneminde devam eden iç siyasi bunalımlar ve ağır sosyal sonuçları, farklı dînî algılar olarak tasavvufî cereyanları doğurmuş, beslemiş ve büyütmüşlerdir.⁸

Gülcemal'in, kahramanına bir kalenderî dervişinin tipini uygun görmesi bu açıdan tabiidir. Gerçekten yakışmıştır. Kahramanın mevcut cinsel kimliğiyle içinde varlığını sürdürebileceği bir topluluk olarak Kalenderiler'in seçilmesi-

ne paralel biçimde, bulunan formun bir seyahatname olması da hiç şaşırtıcı değildir. Çünkü Kalenderîler gezgindirler. Üç-beş kişilik gruplar hâlinde seyahat etmekte, günlük yiyeceklerini dilenerek sağlamakta, başları ve kaşları dâhil vücutlarındaki bütün tüyleri kazıtmakta, acayip kılıklar ve takılarla yarı çıplak dolaşmaktadırlar.⁹ Elbette, bu modern kalenderin seyahatinin de eski derviş mekânlarına yönelmesi gerekecektir. Nitekim öyle olmuş, Gülcemal, kahramanı Genç Adam'ı, eski dervişlerin yollarına düşürmüş, İstanbul'dan Anadolu'ya, Anadolu'dan Irak'a ve İran'a diyar diyar dolaştırmıştır.

2.3. *Nasıl Bir Yolculuk?*

Genç Adam'ın, soyut bir tarih atlası üzerinde adeta süzülerek gerçekleştirdiği uzun yolculuğun kaynağı da yine gelenekle ilişkilendirilmiştir. Yani, kahramanımız, tıpkı Evliya Çelebi gibi, rüyasında aldığı bir tavsiye üzerine bu yolculuğa başlamıştır. Yolculuk yapmasını tavsiye eden kişi, rüyasına, gündüz, şaşırtıcı mezar taşı tablolarını izlediği Aslan Başlı Ressamla birlikte girmiştir. Aslan Başlı Ressam, cezbeye tutulmuş ve bilincini yitirmiş bir derviş kılığındadır, diğeri ise, son derece sakın ve mütebessimdir:

“Sonra başka bir şahıs çıkıyor karşısına. Bu kişi odayı çepeçevre saran minderlerden birine bağdaş kurmuş, geniş ve beyaz yüzlü, bir gözü hafifçe şehla ve mütebessim bir zat. Genç adam hemen arkasında sanki aslan başı hâlâ oynarmış gibi bir his içinde eliyle arkasını kovalama işareti yapıyor. Baş ve yeke sallanıp dururken karşısındaki adamla konuşmaya çalışıyor. Bu adam gezginmiş. Ona da gezmesini tavsiye ediyor. Galiba, çünkü hiç konuşma geçmedi aralarında. “Beykoz’a git” diyor galiba. “Var orada ilgini çekecek bir şeyler” (s.32-33).

İnsan, sırf rüyasında bir şeyler gördü, kendisine öyle söylendi diye, gündelik programını değiştirir, Beykoz'a gider mi? Çağdaş mistik “Al-Qalandar” gidiyor ve Yûşâ Hazretleri'ni ziyaret ediyor. Dahası, uyuyakaldığı bir sırada, bu kez rüyasında onu görüyor ve bir cümlede kendisini özetliyor: “Bir hâcetim vardı. Ben tekim, bir çiftin peşine düştüm”. Yûşâ, kalabalıklar içinde bir başına kalmışlığın bu utangaç ifşasını anlıyor, mermer dudakları bir tebessümle aralanmış hâlde, eğilip denizden doldurduğu meşhur tasını Genç Adam'ın dudaklarına uzatıyor. Bu da bir başka işaret oluyor, çıkış yolu arayan kahramanımız için. Onu, gideceği yerlere suyolları götürecektir.

Genç Adam, aynı zamanda eski dervişlerin de uğrak yerleri olan bu mekânlara doğru uzanan büyük yolculuğunda aradığını bulabilecek midir? Çevresinden ve yaşama biçiminden hiç memnun olmadığı, kendisini adeta kuşatılmış gibi hissettiği, kaçmaktan başka çare bulamadığı muhakkaktır. Ama kuşatmayı yarmak için, kendisini böyle bir mekândan bir mekâna atarken ne aradığı tam olarak belli değildir. Ayrıca, gittiği her yere belleğini de

götürmüş olmanın hüsrânını sık sık içinde duymakta, için için ağlamaktadır. Ama yine de, *al-qalandar*'ın Genç Adam'ı, her aşamada bir imkânsızlık hâliyle yüzleşmek zorunda kalmasına rağmen, reel tarihin ve menkıbelerin ışığında tasavvufun derinliklerine doğru yolculuğunu ısrarla sürdürecektir. Zira geçmişin izini sürerken aslında kendisiyle yaman bir hesaplaşma yaşadığının hep farkında olacaktır.

3. al-qalandar'IN ANLATICILARI VE ANLATIM TEKNİKLERİ

al-qalandar, birden çok anlatıcıya ve birden çok bakış açısına sahip katmanlı bir roman özelliği taşımaktadır. Aynı zamanda birden çok eserin parodisi durumundadır. Hatta *al-qalandar*'ı bizzat tarihin, özellikle menakıpnamelerin parodisi olarak okumak da olasıdır. Ve belki, eserin birden çok parodi özelliğinin çözümlenmesine buradan başlamak en doğrusudur.

Şimdi eserin katmanlarını birer birer açmaya çalışalım.

Romanda, olup biten her şey “vak'a”dır. Vak'aların veya olması muhtemel şeylerin biçimlendirdiği serüvenin adı ise, “hikâye”... Olayların sebep – sonuç ilişkisine göre özenle ve belirli bir amaca göre biçimlendirilmesine de “olay örgüsü” denilmektedir. Bir romanda vak'alar nabız atışlarıysa “olay örgüsü” bir romanın sesidir.¹⁰ Ortada bir hikâye varsa, elbette onu kendince bir sıraya koyup sunacak bir “anlatıcı” da olacaktır. Bu durumda, “hikâye” ile “anlatıcı” romanın iki temel unsurudurlar.

Gülcehal, *al-qalandar*'ın hikâyesini dört ayrı anlatıcıyla sayfalara dökmüştür. Bunlardan birincisi; her şeyi gören ve bilen konumundaki üçüncü tekil şahıs, yani (O) anlatıcıdır. İkinci anlatıcı; romanın büyük bölümünde duyduğumuz sesin sahibidir. Birinci tekil şahıs, yani (Ben) olarak konuşmaktadır. Üçüncü anlatıcı; Evliya Çelebi'nin dilini ve üslûbunu kullanan anlatıcıdır. O da yine birinci tekil şahıs olarak konuşmaktadır. Dördüncü anlatıcı ses ise, romana XV. yüzyıldan bir karakter olarak girmiş Hersî adlı bir kalenderî dervişine ve onun zamanına aittir.

İster, birinci tekil kişi (Ben), ister üçüncü tekil kişi (O) ve isterse ikinci çoğul kişi (Siz) olsun, anlatıcının kimliği, cinsi ve konumu, romandaki önemini ve işlevini etkilememektedir. Zira, kurgu ona bağlıdır, her şey ona göre ve onun izniyle gerçekleşmektedir. Bu bakımdan ‘anlatıcı’, özellikle üçüncü tekil kişi kimliğini taşıyan (O) anlatıcı, mutlak ve tartışılmaz bir gücün sahibi durumundadır. Üçüncü tekil kişi durumundaki(O) anlatıcının gücü, “destan” türünden “roman”a intikal etmiş olmasında ve “buyurgan, yukarıdan bakan” tavrını büyük ölçüde burada da devam ettirmesindedir. *al-qalandar*'da da, yazar, kurgusu içinde muhakkak bilinmesini istediği, yapıyı üzerine inşa ettiği temel malzemeleri (O) anlatıcının sesiyle yansıtmıştır.

“Cihangir Camii Siraselviler Caddesi’nin altında, önündeki kahvesi ve küçük çar-
dağıyla vaktiyle görülüp unutulmuş bir köy meydanını hatırlatıyor. Caminin önünde-
ki meydancığa inene kadar kaldırımdaki çöküntü alanlarından atlayarak geçmek ve
sık sık yola inmek durumunda kalıyorsunuz. Her tarafa sinmiş bir bakımsızlık, daha
doğrusu bir düzensizlik hâli var. Şurada çöple dolmuş eski bir çeşme kurnası, bura-
da yere yayılmış bir sergi üzerinde satın alınmayı bekleyen ıvır zıvır ve dilenciler, sık
sık tökezleyen trafik ve yakındaki hastane yüzünden kaçınılmaz ambulans sirenleri.
Bütün bu keşmekeşin arasından süzülerek ilerleyen yolcular kahvenin, daha doğru-
su iç içe geçmiş sayılabilecek üç kahvenin masalarında kendilerine yer arar.

Cihangir’in bu sonbahar gününde, çay, kahve, adaçayı, ıhlamur içen kahve sakin-
lerinin yüzleri nedense birbirine benziyor. Birçoğu orta yaşa yaklaşmış, birçoğunun sa-
kalı uzamış erkekler, yine birçoğu orta yaşa ulaşmış ve yüzleri olmasa da saç renkleri
iddialı kadınlar, sonbahar öğleden sonrasının yumuşak ışığında amatör bir ressamın
paletini taklit eder gibi oturuyorlar. Kırk yaş civarında, belirli bir okulun, belirli bir iş-
kolunun insanlarından oluşan bu topluluğa, daha genç kuşaktan televizyon oyuncu-
ları ve daha yaşlı kuşaktan ve saç ve sakallarına bakılacak olursa, iyiden iyiye boş ver-
miş ya da tam tersine, farklı görünmeyi portföylerine eklemekte sakınca görmeyecek
kadar tuzunu kurutmuş orta yaş-plus grubu da eklenmişti.

Genç adam gözlerini her şeyi içine alacakmış gibi açarak kahvelerde oturanlara bak-
tı.”(s.7-8).

Aynı şekilde, Genç Adam adlı kahramanın kişiliğinin başlıca nitelikleri de
üçüncü tekil kişinin her şeyi gören ve bilen avantajlı konumuyla birkaç ma-
nidar kelimedede belirlenmiştir:

Bir sonraki an ev sahibinin “efendim, cümleten hoş geldiniz” dediği duyuldu; se-
sin formal tonunda -henüz bastırılabilen- bir gülüşün yüzeye yaklaştıkça artan fokur-
tusu duyuluyordu. Genç adam, aynı derecede kaynayan *hoş bulduk ayol* alt-gülüş se-
siyle mukabele etti. Kısık ve küçük bir ses su içmeye gitmiş olan misafirin gırtlaktan
çıktı. Bu bir gülme olmalıydı ki *kahkaha* vakumlanan konserve kavanozlarının *pop*
sesine benzetti genç adam. Ama ev sahibi başka bir duyguya ulaşmıştı sanki. Yüzü cid-
di hatta hüzünlü bir ifadeye büründü. Gözlerinin kızardığını gördüler. Gülme bir süre
için ertelenmişti. (s.10).

Roman veya hikâyelerde birinci tekil kişi kimliğindeki (Ben) anlatıcının ko-
numu daha basit ve açıktır; her şeyden önce bir “insan” olarak karşımızdadır.
Ben anlatıcının da bilhassa samimiyet ve inandırıcılık sağlamada yazara büyük
imkânlar sunduğu söylenebilecektir:

Kebapçıların, büfelerin, lokantaların önünden geçtim. Vitrinlerde yayılan tavuk but-
larını, dolmaları, ıspanaklı yumurta öbeklerinin koyu yeşilini gözlerime kaydetmeye
başladım. Geçmişe, yaşamadığım ama tasarlayabildiğim bir geçmişe ilişkin görüntü-
ler zihnimde belirlemeye, kendilerine bir varoluş alanı oluşturmaya çalışır gibiydi. Kav-
rulmuş ıspanağın koyu yeşili, yumurtanın olgun sarısını çevreliyor, beni serviler ara-

sından yükselen dolunayla baş başa bırakıyordu. Tırtıklı bir bıçakla kazınmış kabaklar, imambayıldı sıraları hâlinde uzanıyor, ısırmanın zengin yeşiliyle çatışan, bu kemik rengine bürünmüş birörnek ve alçakgönüllü mezar taşları, belimde minyatür bir ulviyet hissini ürpertiyordu. Yüzümü aniden yere çevirdim. Kaldırımın üzerine atılmış çöpler ve gri toz öbekleri beni gerçeklikler dünyasına çağırdı. Yüzüm sanki bir kameraya dönüşmüştü ve yere bu çok yaklaştığı anda, toz ve çimento kokusunu soluyordum. Sanırım kamera-yüzüm kaldırma çarpma üzereydi *rutubeti hissettim* ki, bir refleksle başımı kaldırdım. (s.7).

Gülcehal de, *al-qalandar*'da, iç konuşmaların, duygulanmaların, sorgulamaların, hesaplaşmaların, hatta itirafların öne çıktığı bölümleri (Ben) zamirini kullanan anlatıcının ağzından dile getirmiştir:

“Hayır susmuyorum. Susmadığım gibi düşünceme yeni bir açılım kazandırmak için harekete geçiyorum. Mademki kendi bilgim de örnek verme yeteneğim de sınırlı, o hâlde biraz yardım alacağız. Hayati bir konu bu, bir şeyler anlamam lazım. Tekkedeki ayinden, hamam sefasına atladım. Oradan insan yaradılışına geldim. Niye geldim, bunu da bilmiyorum. Bakalım izini süreceğiz bu düşüncenin. Süreceğiz de, ben Starbucks'ta oturup americano içen bir adamım. Neme gerek benim böyle şeyler? Ben o geniş ve bolluklu tezgâhları seviyorum. Çeşit çeşit muffinleri, cookieeleri, brownieleri ve kuvvetli kahve kokusunu. Vitrinlerini içini ve üstünü dolduran bütün bir kek ve pasta ordusunu. Hediye mukları, kasanın hemen yanındaki kıpkırmızı elmaları ve muzları, tezgâhın arkasındaki duvarın tebeşirle fiyat listesi yazılan panolarını, hep gülümseyen tezgâhtarları. Starbucks'la birlikte bütün bir 'Americandream' yaşıyorum ve panodaki housecoffee fiyatını okumak hoşuma gidiyor. Öyle güven verici ki! “(s.59-60).

“Her şey başka türlü olabilirdi. Burada bu antika tramvayda oturup saçma sapan bir hareket saatini beklemek yerine başka bir şey yapıyor olabilirdim mesela. Ne alternatif ama. Hayatta önemli işler yapabilirdim ve onun yerine böyle başarısız oldum demek yerine. Tramvayda oturuyorum demek. Tramvay başarısızlığımın simgesi mi yani şimdi. De ki mesela burada bu antika tramvayda oturacak yerde işyerimde çalışanlarımın başında olabilirdim. İh. De ki burada bu antika tramvayda oturmak yerine sevgilimin yanında oturuyor olabilirdim. Olsaydı otururdun. “(s.208).

Eserde, birinci tekil şahıs zamirini kullanan anlatıcının etkileyiciliği zaman zaman, aynı olayların bir de Evliya Çelebi'nin ağzıyla naklettirilmesi suretiyle hayli artırılmıştır:

“Köyün üstündeki Akdağ tepesinin cenubi yamacında, keçiyolunu takip ederseniz yarım zira yürüyünce madenin ağzına geliniyor ki hem haritalarda hem de seyyahların kayıtlarında mevcuttur. Biz yürüyüp baktığımızda yol üstünde bazı uygunsuz karı ve herifleri adeta cima eder hâllerde görüp yüzümüz yere geçti. Mağaranın ağzı olacak yerde de çalı büyümüş. İçerden ses gelince daha ileri gidemedik. Hâsılı Allah ıslah eylesin. Sonra dönüp börek ve çay taam olundu. Bir miktar da köy içinde yürüyüş yaptık ki hep Karadeniz makulesi mekân tutmuşlar. Sariyer hakkında bu kadar malumat elverir. (s.38)

Yazar Gülcemal'in Evliya Çelebi üslûbundan yararlanmasının bir sebebi de, herhalde, anlatısını, başka gözler ve yaklaşımlarla zenginleştirerek derinleştirmek ve bir miktar da gizem katmak istemesi olmalıdır. Böylece, dünle bugün arasındaki algı farklılaşmasının altının da çizildiğini söyleyebiliriz:

Bir sandalcıyla anlaşım Üsküdar'a vasil olduk. Herif kartçanaydı, hava dahi çırpıntılı olmakla ve dahi sular kararır da bir belaya uğrarız deyu biraz helecan etdik. Adamın takati yokmuş; küreği çektikçe ah eder. Meğer oğlu hayırsız çıkmış. Ne demeli Mevla yardım eyleye. Güç hâlde sahile çıkarken on para da göynümden koptu, fazladan çakşırının önüne atdım. Herifin gözü yaşardı. Ne idim dememeli ne olacağım demeli. Üsküdar sahili revnaklıdır. Burada sahilhanelerden maada bir de kahvehane vardır ki şöhreti İslambol'unkilere galebe çalar. Perşembe akşamları kayabaşı okurlarmış. Güzel kıraat olur diyorlar. Namılı sazendeler devam eder. Eğer meşke kızıştırlarsa adeta dinleyenler gaşyolur, kendinden geçmeğe zamanı ve dahi mekânı unuturlarmış. Bize çatmadı ne çare! (s.39-40).

(O) zamirini kullanan anlatıcıdan diğerine, yani, (Ben) zamirini kullanan anlatıcıya;

"...delikanlının kendi ağzından iki duygulu bir masal sesi çıkıyor şimdi. Ya da fantastik filmlerdeki çift-sesi duyuyorsunuz. Seslerden biri iyicil biri kötücül. Çatışan iki duygu. Aslında bir tereddüdün, hem isteğin hem istememenin sesiyle konuşuyor genç adam. Ürperiyorum bu sesi dinlerken, kervansaraylarda, şimdi baykuş öten kervansaray çatılarında gezinirken buluyorum kendimi." (54-55).

şeklindeki geçişler, bazen öyle ani ve keskin olmaktadır ki, fark bile edilememektedir. Yazarın bu ani geçişlerle (O) zamirini kullanan anlatıcı ile (Ben) zamirini kullanan anlatıcının aynı kişi olduğu fikrini uyandırmak istediği anlaşılmaktadır. Esasen, bazı bölümlerde ikisinin de aynı kişi hiç şüpheye yer bırakmayacak şekilde açıktır:

"Genç adam halkanın sınırına kadar ilerledi ve orada ister istemez durdu. Salı, korktuğu dağılma olmadan ve çarpma da olmadan ama bir şekilde durarak yanaştı. Peru müziğinin uyuşturucu tonları havaya yayılırken bunu düşünüyordu. Müzik kendine özgü yumuşak tınlarıyla yayıldıkça yayılıyor. Yerlere örgü dokulu kumaşlar atmışlar. Seyircilerden sakınlı hareketlerle eğilerek para bırakanlar çıkıyor. Bozuk paralar genellikle. Bir kişinin kâğıt para verdiği de gördü. Burada istemsiz olarak bulunuyorum ama şikâyetçi değilim." (s.132).

"Mevlânâ Müzesi'ne gitmiyor muyduk zaten. Gençler iki kırlangıç gibi cıvılda-maya başlamıştı. "Mevlânâ'ya giden yol bura değil mi len?". Evet burasıydı. Yine konuşmadan yürüdük ve Mevlânâ Müzesi'nin önünde durup yapı topluluğuna baktık dikkatle.

Genç adam ve yanındaki diğer iki genç bir süre Mevlânâ Müzesi'ne baktılar. Ne düşündüklerini anlamak zor. Hayranlık mı, merak mı, kuşku mu? "(s.140).

Aslında, Evliya Çelebi ağzıyla konuşan karakter de aynı kişidir. Örneğin, seyahatin Bursa durağını, (Ben) zamirini kullanan kişiyle Evliya Çelebi birlikte anlatmışlardır:

“Bir dolmuşa atlayıp Boyugüzel Otel’inde indim. Yarım saatlik kaplıca banyosu hakkımı ertesi sabah saat ona ayırarak eşyalarımı odama yerleştirdim ve tekrar yürüyüşe çıktım. Gerisin geriye, Muradiye yönünde ilerlemişim. Küçük bir cami, yanında bir türbe ve bir de eski sıbyan mektebi gördüm. Mektep sanki kullanımda gibi bakımlıydı ve pencerelerine sardunya saksıları dizilmişti.

Bursa kal’ası tekfur yapısı olup Medyan bin Yasef’in zamanında bina edilmiştir. Şimdi metruk vaziyette olup altında çarşı kuruludur ki taht-ı kal’a’dan galat olmakla tah-takale tabir ederler. Vaktiyle âlimler ocağı olup Sokrat, Bokrat, Eflatun ve hepsinin hocası olan Aristo dahi buranın yetiştirmesidir.” (46-47).

Dördüncü anlatıcı Hersî ise, esere, sanki bağımsız bir bölümün bağımsız kahramanı gibi bir anda girmiştir. Bu girişte bir kalenderî dervişinin hikâyesi gizlidir. Bir yeniyetme genç, bir gün sokaklarında iki adam görmüştür:

“Tuhaf görünümlü iki adam geldi. Bizim kapıya değil de yan kapıya. Ellerinde tah-ta bir kase; kapıyı açan kadından yemek istediler. Ama öyle sıradan dilenci gibi değil. Birisi ilahi okumaya başladı ki ben daha önce duymamıştım o ilahiyi. Öbürü zilli bir çalgısı vardı, ona vurarak zilleri şingirdatıyordu. Kadın arka tarafa doğru “ışıklar gelmiş koca” diye ünledi.”(s.75).

Ve o andan itibaren hayatı değişmiştir:

“Adamlar posta sarınmıştı; güneş yanığı göğüsleri, boyunları, kol ve bacakları meydandaydı. Ayakları çıplaktı ve derileri tozdan gözükmüyordu. Saçları, kaşları yoktu. Gözüm görüş alanımdan çıktıkları ana kadar üzerlerinden ayrılmadı. Sonra kendi bahçemi-ze girdim. Anam kuyunun başında su çekiyordu. “Nerdesin yetişmeyesi” dedi. Ağırına gitti. Nedense o demin gördüğüm dervişlerin zilli aleti elimde olsa, anama karşı aleti çalsam diye bir his geldi içime. Aleti çalsam da yürüsem gitsem. Ahırın yanından babam çıktı “işe yaramazın enüğü hani ya terekleri onarmamışsın” dedi. Kötü söz söyleyeceğim geldi. Yürüdüm gettim ocağa baktım. Anam yetiştirdi “heç bakma aş maş yok sağa” dedi. İyi-ce gücüme gitti. O hers ile yürüdüm, bahçe kapısını açtım. Çıktım çarptım. O çarpış.”(s.76).

Kendine özgü tavır ve davranışlarıyla Hersî’nin de, kendisini bugünün modern dünyasının bir kalenderî gibi hisseden Genç Adam’ın geçmiş yüzyıllardaki temsilcisi olduğu söylenebilir. Hersî, gerçekten romanda ayrıksı bir karakter olarak, sanki Genç Adam’ın yüzyıllar öncesindeki ruh ikizi ve özdeşi olarak var edilmiştir:

“Başımda takkem vardı; bacağımda da çakşır. Göyneğim eskiydi, eteklerini çakşırın beline soktum. Öyle yürüdüm; hersim çıkınca öyle yürüdüm ben. Ta köy yerinin bitimine dek. Ne zaman anam azarlarsa, atam kargış verse öyle yürüdüm. Bu sefer tam yürüdüm. O iki adamın peşinden gitmişim meğer.” (s.77).

3.1. “Ben” içinde “Ben”ler

Bu dört anlatıcının da aslında aynı kişinin farklı sesleri oluşu, insanda “ben içinde benler” bulunduğu düşüncesinin, uygun bir kurguyla dışavurumu olarak yorumlanabilir, değerlendirilebilir. Yazar, hem, çeşitli anlatım teknikleriyle, istediği zenginliği ve çoksesliliği bulmaya çalışmış, hem de eserine Tasavvufî bir içerik kazandırmayı başarmıştır.

al-qalandar, anlatıcılarının değişimleri bir yana, sanki, paralel metinlerden de oluşmuş gibidir. Denilebilir ki, her anlatıcının; yani Hersî'nin, Evliya Çelebi'nin, (O) ve (Ben) zamirini kullanan karakterlerin eserde ayrı ayrı zamanları ve ayrı ayrı yürüyen kendi metinleri bulunmaktadır. Ancak, yaratılmış olan bu paralel evren algısı, anlatım sırasında, tek düzleme indirgenmiş, yeri geldikçe bu “ben” içindeki “benler” veya karakterler, aynı düzlemde buluşturulmuşlardır. Ya da okuyucuya bu izlenim verilmiştir. Böylece, yani, aradaki perde kaldırılınca yekpare bir zamana ulaşılabileceği hissi uyandırılmıştır. Ve bütün bunlar yapılırken rüyalarla yardım alınmıştır. Tabii, bu durumda rüyalarla gerçekler iç içe girmekte, neyin rüya neyin gerçek olduğu daima açık kalmaktadır:

Sonra kucaklaşıyorlar. Boynuzlu adam genç dazlağın alnını öpüyor ve çifte bir görüntü oluşuyor o an zihnimde. İç içe geçmiş iki adam başka bir zamanın ötesinden birbirlerini buluyor ve aynı bedende birleşiyorlar. Sonra aynı beden ikiye ayrılıyor ve biri yaşlı öbürü genç iki başka adam yine aynı kucaklaşma hâli içinde göğüs göğüse duruyor. Kolları birbirlerinin çevresinde. Aynı yüzün yaşlı ve genç çehresi özlemle bakıyor birbirine. Onları sarılmış bıraktım. Sis beni biraz daha öteye götürdü. Sis cebinin içinde bu kez bisikletli bir çocuklar topluluğu var. (s.91-92).

Diğer taraftan, anne-babasına “hers” yaparak evi terkeden ve dervişliğe soyunan Hersî karakteri yazara, romanının çağdaş bir derviş hikâyesi olduğu fikrini uyandırmasında en önemli yardımı yapmıştır. Okuyucu onun sayesinde, romanın *al-qalandar* adını yadırgamamakta, soyut ve somut dünyalar arasındaki gidip gelişleri, arayışları ve uzun seyahatleri rahatlıkla anlamlandırabilmektedir.

3.2. Bakış Açıları

Roman ve hikâye gibi edebi eserler, “anlatma”, “gösterme” ve “tasvir etme” eylemlerinin sentezinden meydana gelmişlerdir. “Anlatma” da hikâye nakledilmekte, “gösterme” de, olaylar okuyucunun gözleri önünde canlandırılmakta, “tasvir” de ise, mekân ve kişilerle ilgili özellikleri okuyucuya yansıtılmaktadır. Bu üç eylemin, eserin tamamında, bir bölümünde veya bir kısmında bir araya getirilmesinde ise “bakış açısı” devreye girmektedir.

Anlatının kimin gözüyle izlendiği, mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nak-

ledildiği soruları, doğrudan “bakış açısı”yla ilgilidir. Bu yüzden bakış açısı, kurguda teknik ve yöntem kadar önemli bir yer tutmaktadır. Romanda “bakış açısı”ndan yararlanan kişiyi, olayları yansıtan bir aynaya benzetmek olasıdır. Ne var ki, bu ayna önündeki her şeyi olduğu gibi gösteren bir ayna değildir. Kendine gelen görüntüleri yapısının özelliklerine göre bir ölçüde değiştirmektedir. Bundan dolayı romanda anlatıcının kişiliği ve dünya görüşü, romanın ayrılmaz bir parçası olarak dikkate alınmak durumundadır. Hele hele anlatıcının kendisi de romanın kişileri arasında bulunmaktaysa, kişisel özelliklerinin önemi büsbütün artmaktadır. Unutmamak gerekir ki, romandaki her şey bize, onun bu kendisine mahsus özelliklerinin süzgecinden geçerek ulaşmaktadır.¹¹ Öyleyse, eserle ilgili “husûsîlikleri” anlamak, açıklamak ve yorumlamak için, önce metnin “bakış açısı”nın tespit edilmesi bir zorunluluktur.¹²

3.2.1. Yazar-Anlatıcının Bakış Açısı

Eserlerde her şeyi bilen ve gören bir konumda bulunan anlatıcılar, yani, yazar-anlatıcılar sahip oldukları bu özellikleri ve her alandaki sınırsız güçleri dolayısıyla “ilahi” bir nitelik arz etmektedirler.¹³ Onlar hem olaylara hem kişilere hem de geçmiş ve geleceğe dair her şeyden haberdardır. Aynı zamanda sorumsuzdurlar, anlattıklarını nasıl, nereden, kimden öğrendiklerini söylemek ve belirtmek mecburiyetinde de değildirler.

al-qalandar’da Gülcemal de her şeyi bilen anlatıcının ağzından anlattığı bölümlerde bu bakış açısının avantajlarını yer yer başarılı bir biçimde kullanmıştır:

“Harzemşahlar da tabloya dâhil oldu ve menkıbenin zemini farklı zaman dilimlerini içeren bir ortaçağ tablosuna benzedi birden. Batı ortaçağı, alegorileri ve sembollerıyla görsel malzemeni bizden al diye bağıyor. Bunu fark eder etmez genç adam Haydar’ın asla bilemeyeceği kavramlara uzandı kafasında. Bir goblen ustasını kocaman bir kumaşın başına oturttu. Bütün bir duvarı kaplayacak dev bir resimli kromik. İçinde farklı zaman ve olayları barındıracak cinsten dev bir kumaş tablo. Sonra hemen niye daha önce düşünmedim ki dedi niye tek bir duvar ve gobleni kavak ağaçlarının hemen ötesine yayıverdi. Yatay bir tablo evet. Dikey değil. Adam sen de ben de yatay değil miydim şimdi dikeyim ne olacak. Böyle komik anılar ve Haydar’ın yumuşak bıyığı goblenin desenine bir fırça gibi sürünüp geçiyor. İki sıra kavak ağacının sınır çizdiği yol ovayı aşarken yayıyor gobleni. Acaba İran’da olabilir mi böyle bir iş. Minyatür işli bir kitap. Ovayı bir kitaba dönüştürme fikri pek o kadar geçerli olmayabilir ama Haydar keşke biraz Avrupa sanat tarihi biliyor olsa. O kadar uyacak ki anlattıkları. Tam merkezinde oldukları tablo hem Babailer isyanını içine aldı hem daha önceki Yassıçemen savaşını. Haremşahlarla savaşmış. Haremşahlar yani Haremşahlar böyle biraz dönüşüme uğrayarak yerlerini alıyorlar tabloda. Haremşahlar çünkü kocaman haremeleri de varmış. Folklorik bilgelik diye yazamaz goblene. O yüzden bu sahne kayda geçmeyecek. (s.229-230)

Ne var ki, bu kullanımlar eserde çok fazla ve belirgin bir biçimde görülmemektedirler. Daha açık bir söyleyişle, *al-qalandar'* da bu bakış açısına fazlaca ihtiyaç duyulmamış, pek de yararlanılmamıştır. Kahramanın yoğun duygusal-liklar yaşadığı ve muhatabının ne düşündüğünün bilinmek istenilebileceği durumlarda dahi bu bakış açısına başvurulmamıştır. Yapılan, çok zaman, dışarıdan bir gözlemciliğin ötesine geçmemiştir:

“İstiklal Caddesi'nin girişine ulaşmadan önce, meydanın köşelerinde uydurma kitap sergileri açmış aynı türden başka gençler de vardı. Evlerde bulunmuş, kimsenin okumayacağı eski kitaplar ve dergiler. Çok ucuz. Nadiren bir bakan çıkıyor. Bir kız “almıyolaryaa” diye edepsizlendi. Saçı kabarık, çelimsiz bir kız. Siyah tayt giymiş. Evet, bir tür edepsizlik hâli içinde. Solgun bir yüz. Silik. Ama etrafındaki iki gençten gördüğü muamele hiç de öyle silik kişiliklere edilecek cinsten değil. Yatıştırılmaya çalışıyorlar bu küçük kraliçeyi. (s.115-116).

“Boş sandalye hem cesaret veriyor hem kırıyor cesaretini. Daha var karşılaşmaya. Haydar'ın hayalini yerleştiriyor sandalyeye ve hiç konuşmadan boynuna sarılıyor. İşte arkadaşlarım İlyas'la yeşil. Haydar dostça savuruyor bıyığını ve bir yandan da kucaklıyor onları ve İtküçük'ki de okşuyor. Kafasından. Genç adam bu hayalden medet umacak kadar heyecanlı ve bu hayale kapılmaması gerektiğini fark edecek kadar yakın gerçek Haydar'la karşılaşmaya. Sandalyeyi boşaltıyor ya da bakmamayı tercih ediyor ve yüreğinde çarpıntılarla zile uzanıyor parmağı. Parmak zilin üstünde ve basıyor basıyor. Allahtan beklemesi gerekmeyecek. Haydar kapıda ve bağına basıyor onu. Oh işte buydu. Genç adam tadını çıkarıyor geniş göğsün bıyıkların yumuşak dokunuşunun Haydar'ın kuru ot kokusu parfümünün ve o ılık serin yanağın yanağını yasladığı. O geniş göğsün. Belki yarım dakika ama değer. İlyas'la yeşil ve İtküçük. Haydar'ın geniş göğsünde hepsine yer var.”(s.373).

*al-qalandar'*ın huzursuz karakterinin, yaklaşmakta olan bir sinir krizinden kaçmaya çalıştığı çok bellidir. Ne var ki, gittiği yol, onu, kurtarmak bir yana giderek, krizini daha da ağırlaştırmakta ve onu deliliğin uç sınırlarına yaklaş-tırmaktadır. Genç Adam, bir fasit daire içinde dönüp durmaktadır:

“Hep yarım yarım haller diyor içinden. Sonra yeniden yola koyulacak. Peki, bir sonu yok mu bu dönüp durmanın. Galiba yok diyor içinden ya da “ne”. “Ne” için bir şey söyleyemeyecek. Ya da en azından şimdilik reddediyor fikir yürütmeyi.”(s.415).

Eserde, işte bu tür kararsızlık ve bunalım içeren anlatılar, Genç Adam'ın kişiliğindeki bölünmenin bir temsilcisi olan üçüncü tekil şahıs tarafından seslendirilmiştir. Bu çerçevede, üçüncü tekil şahıs anlatıcının ya da yazar-anlatıcının işlevlerinden birinin Genç Adam'ın kendi sesini kaybettiği anlarda devreye giren bölünmüş bir kişilik oluşturmak olduğunu söyleyebiliriz: bu kişilik, bir yandan objektif anlatıcı rolü oynarken bir yandan da bunalımın derinlik düzeyini temsil etmiştir.

3.2.2. Kahraman Anlatıcının Bakış Açısı

On sekizinci yüzyıldan itibaren gelişen bir başka yöntem de hikâyeyi romanın başkişisine, yani kahramanına anlattırma. Otobiyografik karakterli bu yöntemde, hikâyeye, büyük ölçüde anlatıcının kişiliği etrafında gelişip şekillenmekte, dolayısıyla olaylar onun bakış açısıyla sunulmaktadır. Ve bu bakış açıları anlatıcının içinde bulunduğu zamana ve duruma bağlı olarak değişiklikler sergilemektedir. Öyle ki, farklı ruh hâllerine göre değişen bakış açılarına bakılarak, kahramanın hem yakından ve içten, hem de uzaktan ve dıştan görülme imkânları yakalanabilmektedir.

al-qalandar'da Gülcemal, yaygın uygulamaların aksine, her şeyi bilen ve gören anlatıcıdan daha çok, (Ben) zamirini kullanan anlatıcının bakış açısıyla tafsilatlı nitelemelerde bulunmakta, daha derinlemesine duygular paylaşmaktadır:

“Kaldırımın taşlarına bakarak yürüyorum. Arada başımı kaldırıyorum hırsızlama ve bir vitrin camının içine ya da bir bakkal buzdolabının cephesine şöyle bir göz atıp yine önüme indiriyorum bakışlarımı. İçimde heyecan var. Her an beni tanıyan birisi çıkacak ve bir şeyler söyleyecek diye. Bütün mesele o söyleyişte. Dostça karşılanmak istiyorum ama dostça karşılanıp karşılanmayacağımı bilmiyorum. Sen nereydin de olabilir vay dostum özlettin kendini de olabilir. Hatta belki hafif ve önemsemeyen bir baş selamıyla yetinmek zorunda kalabilirim. En kötüsü tanımayan ya da tanımazdan gelen bir yüz ki düşünmek bile istemiyorum. Hak etmiş de olsa insan kötü muameleden kaçınmak istiyor. Bir yokluğu nasıl açıklarsınız. Ama mademki buradayım mademki döndüm. Yeniden başlayamaz mıyız sorusu zihnimde dönüp duruyor gözlerim kaldırımın tozlarını tararken. Ve sonra birine çarpıyorum tabii. Hatta biraz sonra bir direğe tosluyorum ve iyi ki de tosluyorum çünkü aklımı başıma getiriyor canımın acısı. Başını kaldır ve cesaretle ilerle. Kaderine karşı. Ve kader bana birkaç saat verecek. Alışmam için.”(s.390-391).

Bu tür iç çözümlenmeler bir yana dış dünyaya ait tasvirler bile, çok zaman, (Ben) anlatıcının imgeleminden süzülerek verilmiştir:

“Haydar koluma girdi ve “sevdiğin mi samahımızı” diye sordu. Daha önce de sormuştu bu soruyu tuhaf bir nostalji duygusuyla hatırladım. Sanki uzun bir zaman önce sorulmuş bir soru. Belki de üzerinde çok düşünülmüş kuşaklarca insanın tekrar tekrar kendisine sorduğu ve maalesef olumsuz cevap verdiği veya maazallah olumlu cevap verdiği ve bu yüzden de belki bunalıma düştüğü bir kadim soru. Ait olmakla ait olamamak arasında ama evet dikkat edilirse ait olmamak değil ama ait olamamak arasındaki ara bölgenin acısı diken gibi batar insana. Burada fener ışıklarında ilerleyen ve biraz önce samahın konuşan kollarıyla kuş gibi uçuşan ey insanlar. Şu sihirli yolda kavak ağaçlarının arasında ilerleyen. Eğil kavağım eğil dediğimde kargalarla yüklü bir kavağın eğileceği bu zamansızlığın ve mekânsızlığın insanı olabilir miyim ben de.” (s.266).

3.2.3. Görgü Tanığı Anlatıcının Bakış Açısı

Bazı metinlerde, “anlatıcı”, kahramanlardan daha az bilgi sahibi olabilmektedir. Bu durumda o da hikâyede yer alan kişilerden birisinin gözünü kullanarak bakış açısını genişletmeye çalışmaktadır. Görgü tanığı bir anlatıcının devrede olduğu bu tür eserlerde, tabii olarak derinlemesine ruh ve duygu tahlillerinden ziyade “gözleme” ve “izleme” eylemleri öne çıkmaktadır.

al-qalandar’da, zaman zaman, aynı sahnelerin Evliya Çelebi yahut Hersî karakterinin üslûplarıyla aktarıldığı bölümlerin, böyle bir tanıklığın yansımaları olduğu düşünülebilir:

“Akşama kadar şehrin asar-ı atikasını ziyaret etmekle vakit geçirdik. Gâh yolumuz üstündeki kahvehanelerde musiki ile gönül tazeledik, ki Bursa’da gayet güzel sesli muğanniler vardır, kahvehanelerde ilahi okurlar; gâh semt bazarlarında yerli meta ne var deyu bakındık. Doğrusu hanemiz burada olsa alıp biçirecek şey çoktur. Hele bir şevket-i bostan gördük ki kuzu etlisi pek nefis olur deyu içimiz gitti. Böyle böyle akşamı etmişiz.” (s.48).

“Heva kış olmazsa yol bize ne eder. Amma dersen ki heva kışladı, kar boran, ol vakit tekkeye vasil ola dervişan. Hâsılı kelim. Bizde usul böyle imanım; bir teber olur yanımızda. Boynuzumuz; bir de bu post. Hoş olmaya post yoksa yanında bir dost. Yoksa yanında bir mahub cemal dost. Hey heeey. Raksa durasım geldi. Yolum uzun amma biz yolu aşmak için değil çıkmak için severiz. Bir adım atarız bir adım çekeriz. Değil mi ki dehrin merkezinde sema biz dahi döneriz bila istisna. Hop hop. Bir adım at, bir adım çek. Destur hele destur. Buuuuuu. (s.80).

al-qalandar’da görgü tanığının bakış açısından, bu örneklerde olduğu gibi anlatıyı zenginleştirmek için yararlanılmıştır. Ama yazarın, bu şekilde, başka dünyalardan ödünç alınmış tanıklıklarla aynı mekâna farklı bakışlarla bakmaya çalıştığı, böylece aslında zamanın görece olduğunu ihsas ettirmeye uğraştığı da açık bir gerçekliktir:

“Bir şehirden öbürüne gitmek neye yarar. Bir tarihi eseri ziyaretten öbür esere geçiş neye yarar? Belki bir şeye yaramaz. Birini görünce hepsini görmüş gibi olursunuz. Seyahat insanı olgunlaştırır mı? Görülecek yeni şeyler yok mu? Ya yoksa? Ya her şey sonsuz bir tekrardan ibaretse? Ya farklı görünen yüzeylerin altında hep aynı gerçek alay ediyorsa bizimle? Benimle demeliyim.(s.114).

4. *al-qalandar*’DA PARODİK YAPILAR

Al-qalandar, en öz hâliyle, yaşadığı hayattan tatmin olamayan bir insanın kendi içine doğru yaptığı bir yolculuğun hikâyesidir. Öyleyse, onu Attar’ın *Man-tiku’t-Tayr*’ından Şeyh Galib’in *Hüsni ü Aşk*’ına kadar uzanan tasavvufi tecrübelerimizin yeni bir uzantısı olarak okumamız mümkündür. *al-qalandar*, özel-

likle *Hüsn ü Aşk*'in modern bir parodisi gibidir. "Aşk" büyük sevdası "Hüsn"e kavuşabilmek için zorlu bir maceraya atılmıştır. Arayışlar yolculuğunun sonunda kendisini bulmuştur. "Hüsn", zaten onun içindedir. Bir bakıma Şeyh Galib, eserini mutlu sonla bitirmiştir.

al-qalandar'da Genç Adam'ın çıkış noktası da yine kalbî bir arzulayıştır. O da vapurda gördüğü iki delikanlının sûretlerinde, yıllardır içinde sessiz sedasız büyümüş olan derin sevdayı görmüştür. Yaşadığı bu farkındalıkla da yollara düşmüştür. Ne var ki, serüveninin sonunda amacına ulaşamamıştır. Daha doğrusu hikâyenin sonu açık kalmıştır. Gezi Parkı'nda bir ağaç kavuğunda uykuya çekilen kahramanımız, denilebilir ki, vuslatı bir başka bahara bırakmıştır. Yani, her şeye rağmen umut muhafaza edilmiştir. Kim bilir, yeni bir günde, yeni bir zamanda belki...

Bu genel çerçeve bir yana, *al-qalandar*'da, daha bir çok parodik yapı gözlenmektedir. Romanın özel olarak, Anadolu erenlerinin etrafında oluşmuş efsanelerin yazıya geçirilmiş biçimleri olan velayetnâme yahut menakıbnâmelerin parodisi olduğu rahatlıkla söylenebilir. Yolculuk güzergâhının dışında yapılan tasvirlerde, yaratılan yardımcı kahramanlarla aktarılan olaylarda da hep bu tür eserlerden yararlanılmıştır.

Bu yaklaşım bir taraftan eseri geleneksel kültürle birleştirirken bir taraftan da ayırmaktadır. Zira romanın satır aralarına büyük büyük eleştiriler, hatta bu tür anlatılarla açık açık alay eden küçümseyici tavırlar yerleştirilmiştir. Menkıbelerden öğrendiğimiz Mevlânâ'nın o meşhur semâ sahnesinin doğuşu¹⁴ bakınız romana nasıl yansımıştır:

"Bakırcılar çarşısına gelmişiz. Ba-kır-cı. Bu sefer gencin bilgi taşıyan sesine eşlik eden çınlama biraz daha değişik bir ton kazanıyor. Madeni bir ton kazanıyor hatta. Dingdong biraz kaydı ve tang-tang'a dönüştü. Bir an sonra tangtang da dönüşecek ve başka bir sese, sıradan bir dan dan'a evrilecek. O büyük kazanları gördüğümüz an. Önce şok. Böyle büyük bakır kazanların hâlâ yapıldığını ve kullanıldığını bilmiyordum. Büyük endüstriyel mutfakların çelik aksamı zihnimde bir şimşek gibi çakıp sönüyor. Bıçaklar. Büyük kepeçeler. Peki bakır? Modern bir mutfakta bakıra yer var mı? Bakır kazanlar dolusu çilek reçeli. Düşünce ve imgeler bir kez daha dan dan sesleriyle bölünüyor. Ya da yön değiştiriyor. Kazanların etrafında ellerinde çekiçler çalışan çıraklar vardı. Çarşının son kesimi tümüyle bakırcılara ayrılmış. Sonra hiç umulmadık bir şey oldu. Çekiç sesleri yalnızca beni etkilemekle kalmamıştı belli ki. Öteden bir adamın çekicin seslerine ayak uydurarak oynamaya başladığını gördüm. Evet, göbek atıyordu galiba. Gençlerin güldüklerini duydum. "Ädeme bak len. Oynayıpduru". Şaşkınlık ve heyecanla şehirli konuşmalarını kaybettiler. Gülme sırası bana geldi. Aslında yün çorapları, çoraplarının çapraz işlemesi ve keçe külahı olsaydı. Ellerinde tahta kaşıklar olsaydı. Ama dış dünyanın gerçekliği benim zihnimde canlandırdığım tablodan çok daha ilginç şimdi. Gözlerimi açıp bakıyorum. Adam çekiç sesleriyle uyumlu adımlar atarak kendi çevresinde dönüyor. Sahnırım üç ayrı çekiç sesine adım uyduruyor. Dan-dandan-Dan-dan. " (s.130-131).

Mevlânâ, romana, bu şekilde, demirciler çarşısının sokağında göbek atarak çekiç seslerine ayak uyduran bir garip Tombul Celalettin olarak girerken, Şemsi Tebrîzî'nin kapabildiği rol ise korsan bir cd satıcılığı olmuştur.

“Evet, kılığı kıyafeti tuhaf biçimde ya itibarlı ya da itibarsız bir kişiye ait olması gerektiğini düşüneceğiniz özellikler taşıyordu. Boynuna bu zamanda artık hiç kimsenin takmadığı ipekli ve çiçek desenli bir fular sarmıştı. Ne tuhaf gözüktüyordu o ipek fular boynunda. Pahalı bir ipek olsa gerek. Sirtında keçeye benzer ama özel imalat olduğunu tahmin ettiğim kıl bir yelek. Böyle şeyleri ancak sipariş edip de yaptırabilirsiniz ve adamın belirli bir zevki var gerçekten. Buna karşılık başına takke geçirip boynuna ipek fular takmış orta yaşlı bir adam nedense tuhaf çağrışımlar yaratıyor üzerimde.” (s.137).

Yaptığı işe uygun olarak adı da Dümbük Şemsettin olarak konulmuştur:

“Polislerden biri öbürüne baktı. Kalın sesli “kaçak si-di ihbarı var” dedi. Üçüncü polis “ne ulen bunlar böyle” diyordu eğlenildiğini gösteren bir sesle. Kalın sesli “Şemsettin miydi bu dümbüğün adı?” diye sordu. Sonra hücredeki tek masaya yöneldi ve testiyi yere koyup cebinden çıkardığı katlanmış tutanak formunu doldurmaya başladı.” (s.139).

Mevlânâ'nın ünlü öğrencisi Hüsameddin Çelebi ise, romanda, polislerin Şemsettin'in evinin kilidini açması için başvurdukları bir anahtarcı olarak yer almıştır:

“Hüsam Ağa bak şuna” dedi polislerden biri ve o zaman anladık kalın sesin sahibinin kim olduğunu. Yaşlıca bir adam beyaz ve sarkık bıyıklarını sıvazlayarak kilidi eline aldı. “Anem kaç para vermiş buna böyle” dediğini duydum bıyığının arasından. Kalın sesli polis “açabilcen mi?” diye sordu. Yaşlı adam “anem izin var mı sonra bana söz etmesinler” diye karşılık verdi.”(s.138).

al-qalandar' da, Selahaddîn-i Zerkûb ise, büsbütün spekülâtif bir kimliğin sahibi olarak çizilmiştir:

“Bağ evinin içine girmemiştik ama meğer bizim için döşekler serilmişmiş. Birkaç odası var evin. Birkaç kişiyi bir odaya vermişler doğal olarak. Ben Beyşehirliyle. Hüsam'la Burhan bir odaya yeledi genci de verdiler onların yanına. Kireler ve Münecce me bir odaya. Şemsi ile esmer genç bir odaya. Nedense. Tombul adamla Selluş bir odaya. Tabii ki Celil ve Hurşit de bir odaya. Zaten başka oda da yok.” (s.196).

Selluş” adıyla yaptığı gönderme bir yana, bağ evindeki oda paylaşımlarını da özellikle belirtmek suretiyle yazar, karakterlerinin cinsel tercihleri konusunda okuyucuyu “sezdirme” yoluyla bilgilendirmektedir.

Hersî adlı karakter ise, bir bakıma ünlü kalenteri dervişî Odman Baba'nın romandaki yansımasıdır. Gerek konuşmaları, gerekse davranışları tamamiy-

le Odman Baba velayetnamesinden yola çıkılarak kurgulanmıştır. Hersi'nin Şam'da topluca gittikleri hamamda kirli suyu içmesi de yine Odman Baba Velayetnâmesi'nden esinlenilerek romana yansıtılmıştır:

Hersi kurnanın başına oturdu ve sonra o şeyi yaptı. Yani. Kurnaların yanından geçen su olduğundan sabun köpüğü, kabarmış kir öbekleri, kıl ve hatta kullanılmış jiletler akıyordu. Eğildi o pis su giderinden bir avuç alıp içti. Ben bu ikinci şok karşısında ne yapacağımı şaşırılmıştım. Çirkefi niye içiyorsun diyecektim. Pislik öyle ya. Dalgınlıkla mı. Neyse ki bana fırsat kalmadı ve şişman adam gözleri bu kez derin bir hayret ve iğrenme duygusuyla dopdolu bağırdı tiz sesiyle. "Ayol deli misin çirkef o su. Ay fark etmedi galiba. Pis bu pis". En sonunda doğru kelimeyi bulmuş gibi haykırdı. "Murdar". Bir an sonra tekrarladı hafifçe değiştirerek. "Murdar". Hersi celallenerek yüzüne baktı. Celallenme dedikleri işte budur eğer oluyorsa öyle bir hâl. Kaşları kabarmış gözleri sanki ateş saçıyordu. Büyük bir heybet içinde "murdar nesne yokudur sen yalan söyleme"¹⁵ dedi. (s.305).

Hıdır ile İlyas, yahut halkın dilindeki söylenişleriyle Hıdırellez, esere "İlyas" ile "yeşil" olarak girmişlerdir. Sulucakarahöyük'teki Hacı Bektaş kültü, Kadıncık Ana ve bunlara dair bütün anlatımlar yine velayetnamelerden esinlenilerek aktarıldıkları gibi, Nasreddin Hoca ve Yunus Emre karakterleri de, haklarında ki yarı gerçek yarı efsane anlatımlardan yola çıkılarak kurgulanmışlardır.

4.1. Edebi Kişilikler Üzerinden Bir Dünya Görüşü Sorgulaması

Romanın Konya bölümünde antik çağa ait bir tiyatro eseri olan Aristofanes'in *Kurbağalar*'ı parodi edilmiştir. Böylece, edebiyat tarihinin ilk eleştirel metni olarak kabul edilen bu oyun aracılığıyla XIII. yüzyılın üç büyük efsanevi kişisi (Yunus Emre, Nasreddin Hoca ve Mevlânâ) karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırma, yazarın kültürel mirasımız üzerine yaptığı bir yorumlama olarak son derece anlamlıdır. Aristofanes, *Kurbağalar* adlı oyununda, tragedya yazarı Euripides'i kıyasıya eleştirip alaya almıştı. Bunu da çarpıcı bir kurguyla gerçekleştirmişti. Oyunda Aiskhülos ile Euripides ölmüş iki tragedya yazarıdır. İkisinden biri dünyaya dönebilecektir. Ancak erdemleri ve yetenekleriyle öne çıkmak koşuluyla. Aiskhülos ile Euripides arasında yapılan yeryüzüne tekrar dönüş seçimini Aiskhülos kazanacaktır. Çünkü Aristofanes, eserlerinde ukala ve geveze üslûbuyla klasik tragedyayı bozduğu gerekçesiyle Euripides'i cezalandırmıştır.

al-qalandar'da da benzer bir karşılaştırma Mevlânâ Müzesi'ndeki bir tiyatro oyununda gerçekleştirilmiştir. Alaaddin Keykûbat kendi çağında yaşamış büyük Türk-İslam düşünürlerinden birini bütün zamanlarda yaşayacak ve Türk milletini temsil edecek kişi olarak seçecektir. Yalnız bir sorun vardır. Bu kişiler rahmet-i Rahman'a kavuşmuş oldukları için Keykûbat'ın öteki dünyaya bir yolculuk yapması ve orada en beğendiği karakteri yanına alarak bu dünyaya döndürmesi, böylece o kişinin ölümsüzleşmesi söz konusudur. Alaaddin Keykûbat, Evliya Çelebi'nin rehberliğinde aralarından birini seçeceği üç kişiyi Mev-

lâna, Yunus Emre ve Nasreddin Hoca olarak belirlemiştir. Ve sınavdan Nasreddin Hoca galip çıkmıştır. (s.160-173).

Bu üç kişi arasından dünyaya dönmek ve bütün çağlarda yaşamak üzere Nasreddin Hoca'nın seçilmesi, metne ilişkin önemli ipuçları vermektedir. Mevlânâ'nın bilgeliği ve Yunus'un lirizmi karşısında Nasreddin Hoca'nın nihilistik kahkahasının tercih edilmiş olması belki de insan evrenine hâkim bir değerler sisteminin bulunamayacağına ilişkin endişeyi dile getirmektedir. Haya-tın soyut prensiplerle izah edilemeyecek kadar karmaşık bir yapı oluşturdu-ğu gibi bir sonuç da pekâlâ elde edilebilir. İnsanlar arasında gerçek anlamda iletişim diye bir şey mümkün değildir, aslında herkes kendi doğrularına inan-maktadır. Öyleyse her zaman pratik akıl lazım ve geçerli olacaktır.

Buralarda yer yer Dante'nin Cehennem'ini anımsatan tasvir sahneleri de iz-lenmektedir. Diğer taraftan, roman içindeki tarihe dönük bazı saptamalar da, yazarın dünden bugüne miras kalanlar üzerindeki düşüncelerini ortaya koy-ması bakımından dikkat çekicidir. Bu noktada, eserde Selçuklular'ın gördük-leri önemle, Osmanlılara karşı açık bir üstünlük sergiledikleri zorlanmadan söy-lenebilecektir.

4.2. Yedi Uyuyanlar Gibi

al-qalandar, sonlandırılış biçimiyle ise, kutsal kitaplardaki *Yedi Uyuyanlar* ef-sanisinin¹⁶ parodisi durumundadır. Gülcemal, eserini, Taksim Parkı'nın de-rinliklerinde ortancaların arasında kaybolmuş bir kovukta uykuya çekiliş sah-nesiyle bitirmiştir. *al-qalandar*'ın Yedi Uyuyanlar'ını; Genç Adam, can yoldaşı Çarlı, İlyas ile Yeşil, Beyşehirli gençler, Hersîve İtküçücek adlı köpek meyda-na getirmişlerdir:

“Çiçeklerin büyük ve ağır başlarına dokundu. Öylece duruyor ve aralıyor büyük baş-larını ortancaların. Sonra çiçeklerin ardındaki açıklığı görecektir. Bir mağaranın ağzı gibi. Şaşkınlıkla sevinç arasında bir duygu. Hiç ummazdı. Burada Taksim Parkı'nın sonun-da. Ortancaların kapattığı bir kovuk. Genç adam Yoğurtçu Parkı'nı ve orada yaşayan ke-dili-köpekli adamı hatırlıyor bir an. Onların barındığı ağaç kovuğunu ve o kovuktaki hu-zurlu uykularını. Gülümsüyor ve içinden diyor ki ya ben de öyle bir huzurlu uykuyu uyuyacaksam. Arkaya bakıyor. Çarlı gülümseyerek gelip elini tutuyor o zaten gelir ken-disi nereye gitse. O zaman İlyas'la yeşile bakıyor. Şaşılacak şey bu sefer yeşil konuştu. “E o kadar zamandır dolaşıyoruz biraz dinlenelim biz de”. Beyşehirli “biz daha adada yazılmıştık sana ya sen anlamadın” diye gülüyorlar. Küçük köpek gelip paçasından haf-ifçe tutana kadar genç adam anlamadı tam neye karar verdiklerini. Sonra köpekçiği iz-leyerek kovuktan içeriye girdiler. Çarlı yanında. Beyşehirli İlyas'la yeşil. Sonra bir ses duyuldu. Eski usul bir konuşma sanki bin sene öncesinden gelirmiş gibi ve hemen yanı başlarında. Bu sefer bakmaya gerek bile yok çünkü bu Hersi olabilir ancak. Hersi bir şeye kızmış gibi ama şakadan bu kızgınlık belli hâlden. Üstünde bir post kazanmış kafası

ve sağ kulağındaki demir küpeyle gelip selam verdi hepsine. Sonra çöktü oracığa. Genç adam da kovuğun yumuşak zeminine oturdu ve uzandı. Arkadaşları da yanına uzandılar. Ortancalar mavi ve pembe başlarını sallıyorlar. Hepsini uyku bürüdü. (s.422).

Bu son sahnede kahramanımızın yanında yer alanlar, onun, hep kendisiyle olmasını istediği kişilerdir. Nasıl, Nuh, tufandan kaçırmak üzere gemisine yanında muhakkak bulunması gerekli olanları almıştır, Genç Adam da benzer bir tercih kullanmıştır. Gerçi, *Al-qalandar'* da mutlak bir kurtuluşa ermek durumu yoktur, ama neticede bir yeniden uyanış söz konusu olacaktır.

5. al-qalandar'IN DİLİ, ÜSLÛBU, KURGUSU

Gülcehal, ilk romanı *Mylassiad'* ta, kendisini, şiir gibi akıcı diliyle ortaya koymuş ve okuyucusunu böyle selamlamıştı. Özellikle kutsal bir yolculuğun anlatıldığı ilk bölümde hem metnin ruhuna hem de zamanına uygun düşecek bir üslûp tercihiyle yazar, bir anda, hem istediği çarpıcılığı yakalamış, hem de anlatacakları için uygun ortamı hazırlamıştı:

“Anemonlar pembe ve mavi renkli küçük eteklerini güneşe karşı açmışlardı. Zeytin ağaçlarının, eğilmiş ya da diz çökmüş yaşlı kadınlarınkine benzeyen hafif gölge-leri, seyrek çimenlerin arasından sıyrılıp zamanla yola inecek gibiydi. Hava kımıltılarla doluydu. Sanki ahşap bir tekne bir adadan ayrılacak, ardından esen rüzgârla kocaman yelkenini şişirip ileriye atılacak sanırdınız. Sanki telaşı vardı; sanki hem nazlı, hem de sabırsızlıktan yerinde duramayan bir denizati, pruvaya oyulmuş tahta bir heykel, geminin burnunda, hep o ileriye atılma hareketinin içinde tutsak düşmüş, hep o çılgın baş sallayışı içinde ellerini köpüklere sokup çıkıyor, bana bakarak, davetkâr, baştan çıkarıcı kahkahalar atıyor.

Zeytinlerin ince ve kaçıcı gölgesine bir evin beyaz, geniş yüzü karışırdı. Ev, dar bir sokağın şaşırıktaki aydınlıktaki küçük bir meydancığa açıldığı köşede idi. Beyaz duvarlarının pürüklü yüzeyi, el sürüldüğünde, ne kadar dalgın olunursa olunsun, insana bir uykudan uyanma duygusu verirdi. O yüzden, hülyalı kır gezilerinden döndüğümde, ya da matematik derslerinden sonra içine düştüğüm hayal âleminden geri gelmek istediğimde, en kestirme yolun evin duvarına dokunmak olduğunu bilirdim.”¹⁷

5.1. Dili

Gülcehal, aynı özeni *al-qalandar'* da da göstermiştir. Yazar, burada da, üslûbunu, anlatımının bir numaralı yardımcısı yapmıştır. Başka bir söyleyişle, Gülcehal, hikâyesini, büyük ölçüde üslûbunun üzerinde bina etmiştir. Zira roman, heyecanlı olaylarla örülmüş, entrik unsurlarıyla öne çıkmış bir macera metni değildir. Daha çok, hayatın ince ince sorgulanması, hâllerin ve tavırların irde-lenmesi, kişinin kendisiyle ve çevresiyle hesaplaşması üzerine kurulmuştur. Öyleyse, sunumda, anlatımın samimiliği ve inandırıcılığı çok daha önem ka-

zanacaktır. Okuyucu sislerle kaplı bir dünyaya çağrılmaktadır; icabet etmesi, ancak, yaratılan sanallığa inandırılmasıyla kâbil olacaktır. Bunun başlıca yolu da yazarın eserinin dilini ve üslûbunu bu yönde, yeterince iyi kullanmasından geçmektedir.

Hersî, romanda, kendine özgü yapısı, tavrı ve hareketleriyle başarılı çizilmiş bir karakterdir. Gülcemal'in söyleyişle bol yaradılışlı bir adamdır:

“Ama bir yandan o da Hersî'nin etkisi altında. Böyle bol yaradılışlı bir adamın yanında bulunmak kendi başına bir yaşam tecrübesi. Tabii bol kelimesini boşuna kullanmıyor. Hersi hem enine boyuna bir adam ve o yüzden bir genişlik duygusu uyandırıyor insanda. Hem de huyu husu itibariyle pek rahat bir adam gibi. Bir bolluk hâli var onda. Olumsuz bir sıfat değil yani bol olmak. En azından Hersî'yi tanımlarken.” (s.292).

Gülcemal, Odman Baba'dan esinlenerek vücut verdiği kahramanına onun XV. yüzyıl dilini de bahşetmiştir:

“Yol üstünde bir köyden geçtik. Niceyse köylüler bize bakıpduru. İşitdik ki ışıklar bir oğlanı kandurmuşdiyeseler. Beni kanduranyoğudu amma içime de bir korku düşdü. Şimdü bunlar beni geri çevirürlerdeye. Yürüdük geçtik ol köyden amma ben dedim ki “ağalar beni sizin elinizden almayalar”. Işıklar bir vakittir kelim eylemez idi; ol âdemler ot yakdılar, onunulaserhoş olmuşlar idi. Sallana sallana giderlerken ben dahi kollarına giriban, gayret virirdim. Peşiman olacaktım ama anamın atamın acı sözleri hatırıma geldi; yine hersim baskın çıkdı. “Ağalar beni de kendiğüze benzedin” dedim. Ol lakırdıyı anladılar, “seni didilercehar darp edeceğiz”. Ben bilmem ki cehar darp nedir. Bir ustura çıkardılar. Saçım kulağıma değer idi. Bir de bıyıcığım terlemiş. Başkaca tüyüm yok. Başımdan başladılar. Saçım önüme düştü. Kaşlarım getti. Dudağımın üstünden çıktılar. Yüzüm cıblak kaldı. Oldum ben de bir ışık.” (s.84-85).

Hersî'nin, adeta bir su gibi akıp giden bu büyüleyici özenli söyleyişini Evliya Çelebi'de de görürüz. Fakat daha bir farklı bir nitelikte... Gülcemal, Hersî ile bizi gerçekten altı yüz yıl öncesinin zamanına taşımıştı. Evliya Çelebi ile ise tam aksi bir yol izlemiştir. Yani, Evliya Çelebi'yi bizim yüzyılımıza getirmiştir. Ama onun üslûbunu öyle başarılı bir şekilde taklit etmiştir ki, ilk anda okuyucu, yazarın “zaman oyunu”nu farkedememekte, sanki Evliya'nın kendi çağını anlattığını zannetmektedir. Oysa o, eski sentaks ve vokabüllerle aslında hâlihazırda yaşamakta ve yaşatmaktadır:

“Şekerciden ayrılıp kestane şekerinden yiye yiye yolumuzu Çekirge semtine düştürdük.Orada meşhur Yusuf Beğ'in idaresindeki Hüsnügüzel hanına vasil olduk. Bu han kaplıcalı olub müşterileri oda kapatır; gönlünce eğleşir. İsteyen hamamın ortasındaki umumi havuzda suya girip derdine deva bulur; isteyen hanın küçük hamamını oda hakkı ödeyip kendüğe kapatarak bir müddetle yalunuz başına zevk ü safa eder. Biz hem yalunuz hem de cemaatle eğleşmeyi seven takımından olmağla ikisine birden yazıldık.” (s.48).

“Hacıbektaş nam bir küçük şehir olup vaktiyle Sulucakarahöyük tesmiye ederlerdi. Suyu bol olmağla öyle dimişler. Lakin Hacı Bektaş-ı Veli Hünkâr Sulucakarahöyük’te vefat ettiğinden anın hatrı’çün adı denişüp Hacıbektaş tabir olunmuştur. Eski adı da kaybolmakla kadim tarih bilenler Sulucakarahöyükdiyince bilirler kalı bilmez.” (s.239).

Gülcehal, gidilen yerleri, kişileri ve kültürlerini gerçeki kılabilmek için de yöresel ağızları kullanmaya dikkat etmiştir. Konya ağızı,

“Bizim Beyşehir’e doymadı daha misafir ne oluyunuz oğlum”. (s.126).

“Ademe bak len. Oynayıpduru” (s.130.)

“Anem izin var mı sonra bana söz etmesinler” (s. 138).

“Selluş oğlum milleti çekicinen oynadıyon” (s.183).

“Ben de sevem üzümün gurusunu yiyoz geldikçe” (s.185).

gibi kullanımlarla yansıtılırken, yazar Sulucakarahöyük ve Sivas’a özgü konuşmaları da aynı şekilde eserine taşımaya gayret etmiştir:

“O istasyondaki minibüs gibi var daha birkaç tane. Eşegimiz çoktur bizim. Eşekbüsle gidip gelir çoğu kişi”. (128).

“Nah şorda vuruşmuşlar”. (s.229).

“Bah a çok sürmedi.” (s.268).

“Sefil olduk burlarda ama az yerinde keyfim. Oturalım da çay gelsin”. (s.268).

Gülcehal, okuyucuya seyahatlerin sahiciliğine inandırmak için uğrak yerlerinin coğrafi ve kültürel özelliklerine de süreklili göndermeler yapmıştır. Bu arada yöresel yemekler hemen hiç unutulmamış, ihmal edilmemiştir. O kadar ki, romanda, yemekler, şekerler ve tatlılar, tarifleriyle birlikte ayrı bir katman oluşturacak zenginliktedir. Bu açıdan eseri yer yer, yöresel değerler ve yemekler kitabı olarak da okumak mümkün olabilmektedir.

5.1. Üslubu

Psikanalitik kuramın penceresinden bir bakışla, bir sanatçının üslubunun onun ruh hâlinin yansıması olduğunu söyleyebiliriz. Eğer, yazarın, söylemek istedikleri açık ve net ise, kullandığı kelimelerle cümleleri de açık ve net olacaktır. Aksi takdirde, ruh hâlinin karmaşıklığı veya bilinç akışının düzensizliği üsluba aynı şekilde aksetmektedir. Artık, cümleler eğilip bükülecek, nispet-siz olarak genişleyecek, eserin formu hissedilir biçimde etkilenecektir. Kısacası, benzetme yerindeyse, bir piton yılanının avını yuttuktan sonraki şişkinlik hâline benzer bir durum meydana gelecektir. Büyük lokmalar gibi, sırasız ve tertipsiz düşünceler de, kelimelerden başlayarak sırasıyla cümleleri, paragraf-

ları, bölümleri, nihayetinde eserin bütün konteksini hissedilir biçimde etkileyecek, değiştirecektir.

al-qalandar' da, Hacı Bektaş'taki cem ayininin anlatıldığı sayfalarda içeriğin formu açık bir şekilde eğip büktüğüne şöyle tanık oluruz:

“Dirseklerden bükülmüş kollar ifadeli elleri bir sarkaç gibi bir sağa bir sola yatırırken ve iki paralel kolla kolların ucunda jestler yapan eller sanki bir makinenin çalıştırdığı ikiz kuklalar gibi komik bir ritimle savrulurken bir yandan da iki minik ruhbanı iş üzerinde tutmuş gibi korkuyla karışık bir skandal duygusu uyanıyor röntgeninin üzerinde. Genç adam samah yapanların sanki ayrı bir varlık ve yaşama amacı kazanmış kollarını ayırıyor bedenlerinden ve o kolları önce oyuncak bebeklere sonra yine kollara ama kesik kollara ve nihayet bunu da bırakıp yerel kıyafet giymiş müze bebeklerine yani neticede yine bebeklere dönüştürüyor. Kol-bebeklerin etek uçlarından bağlandıkları bedenler var ama bebek-kolların bağlandığı bu bedenlerin kime ait olduğu köylü dansçıların yelekli şalvarlı ya da üç etekli olup olmadığı başlıklarındaki dilim sayısı alınlarında boncuk boncuk biriken ter ve terin burnuna çarpan kokusu gerçek bir varlık kazanmakta zorlanacak gibi genç adamın zihninde. Sanki kollar ve samahın ritmi diğer canlıları ve eşyayı hükümsüz kıldı ve bu eşya ve canlılara ilişkin varlık bilgisi genç adamın zihninde bir yere demirlemekte güçlük çekiyor şimdi ve genç adamın kendisi de bu tuhaf yoğunlaşma ya da dalgınlık anında hipnotize olmuş gibi mekanik hareketlerini hep baştan alan kollara bakmak zorunda.” (s.254).

İlk bakışta, bu paragraf bir samah sahnesini tasvir eder görünmektedir. Ama, bir yandan da bütünlüğü olan nesnelere (insanların) nasıl dağıldığını, zihnin bu dağılma durumuyla nasıl başa çıkmaya çalıştığını ve bunu yansıtan dilin zihindeki dağılmayı zapt etmek için nasıl bir çabaya giriştiğini bize göstermektedir.

“Az önce içinde canlanan ve hâlâ yaşayan sevince gölge düşmesin diye ve bir yandan da o gölgeyi bile isteye düşürecek çünkü ardından daha büyük bir düş kırıklığı gelebilir ertelenmiş bir düş bozumunun ve ne de olsa insanın kendisini alıştırmayı gerektir düş bozumlarına. Evet, düş kırıklığı ile düş bozumu arasında bir fark var herhalde çünkü bir hayalden vazgeçmek düş bozumu ise bir hayali terk etmek zorunda kalmak da düş kırıklığıdır ve genç adam tecrübeyle biliyor ilkinin ikinciden daha zor olduğunu. Gerçekçilik prensibi diyor buna ya aslında mutsuzluktan korunma prensibi adı ve bu söz de anlamsız bir bakıma çünkü biliyor ki ne gerçeklikten ne de mutsuzluktan kaçınmanın bir yolu vardır hayatta. O halde. Bunlar sekiz yüz yıldır aynı şarkıları söyleyen aynı yoldan aynı şekilde geçen bir mummyalar alayıdır ve mademki yüzlerce yıldır aynı şeyi yapıp söylediler ve bu çağda yaşayan insanın derdine de derman olamazlar meğerki mummyaya dönüşmemişse o insan. (s.265).

Bu satırlar ise, kahramanın artık geçmişle bir bağlantı kurmaktan da ümidi kesmiş olduğunu aktarmaktadır. Burada, kahramanın iç çöküntüsüne paralel olarak, dilin zihindeki büyük gerilimleri taşımaya çalışırken nasıl esne-

diğini ve yer yer çatlama noktasına geldiğini daha açık görmekteyiz. Huzursuz ruh hali, normal söz dizimini ve standart cümle hacmini zorlayan abartılı yapılarla metne yansımıştır. Sözcük ve ses tekrarlarıyla cümle içi kafiyeye yönelen ritmik arayışlar, sanki çocuksu bir tekerleme ahenginin öne çıkmaya başladığı psikolojik bir gerileme halini temsil etmekte gibidir.

5.2. Kurgusu

Romanın kurgusu itibariyle de çeşitli zorlamalar içerdiğini söylemek çok yanlış olmayacaktır. Kuşkusuz, eserin genel çerçevesinin ve çizgisel ilerleyişinin bir gerekliliği olarak, asıl kahramanının, diğer figürlerle ilişkisi büyük ölçüde, bağlantılar ve tesadüfler üzerinden yürütülmüştür. Kahraman nereye giderse, bir şekilde yan figürler de oraya gitmektedirler. Ancak, bu sürekli ve zorunlu bir araya gelişler oyunu, -*Al-qalandar*, her ne kadar zihni bir seyahatin kitabı olsa bile- okurun her şeyi unutup metnin içinde kaybolmasına bir türlü izin vermemektedir. Gülcemal, kahramanının zihinsel yolculuğunu anlamlandırabilmek ve doğru değerlendirebilmek adına, onun, fizikî koşullarının ve çevresinin yanı sıra isteklerini ve hayallerini de, gidilen her yere eksiz biçimde taşımaya çalışmıştır. Modern bir kalender kimliğindeki Genç Adam'ın, günlük hayatında özlemini duyduklarıyla varlıklarından sıkıldıklarının, sevdikleriyle sevmediklerinin, zihni seyahatinin başlıca duraklarında biraraya getirilip durmaları, herhalde bunun için olmalıdır.

Romanda yan karakterlere, belirgin bir biçimde, vapurda iki genç, Beyşehir'li iki delikanlı, İlyas ve yeşil, Celalettin ve Şems gibi çiftler olarak yer verilmesi de dikkat çekicidir. Ana karakter de hep bir ikili oluşturmanın, daha doğrusu kendisini bütünleyeceğini umduğu bir ilişkinin gayretinde ve peşindedir. Bu açıdan *al-qalandar*, "tek" olmanın dayanılmaz ağırlığından kurtulmak isteyen aykırı bir kişiliğin çığılığı olarak da okunabilmektedir.

Bu arada, Romanın önemli karakterlerinden olan Celil ve Hurşit de başlangıçtaki düğün sahnesinden itibaren hemen her durakta kahramanımızın yanında olabilmeyi başarmaktadırlar. Fakat Genç Adam, her defasında bu iki kişiyi tanımamaktadır. Yani, onlarla tanışmışlığı reddetmektedir. Buradan anlaşılıyor ki, Celil ve Hurşit, romanda, Genç Adam'ın içinden kaçtığı çevreyi temsil etmektedirler. Kahramanın onları her defasında tanımazlıktan gelmesi, bir tür bilinç dışı reaksiyonu göstermektedir. Nitekim onlar, kahramanın son yolculuğuna katılmamışlar; Nuh'un Gemisi'ne binememişlerdir.

Diğer karakterlerden Beyşehirli iki delikanlı, İlyas ile yeşil ve Hersî'nin, Genç Adam'ın adeta bir uzvu gibi her yerde yeniden yeniden var edilmeleri ise, kurguyu bir ölçüde masallaştırmıştır. Kurgunun masallaşması, eserin inandırıcılığını zayıflattığı gerekçesiyle bir handikap olarak değerlendirildi.

rilebileceği gibi, metni kutsallaştırdığı gerekçesiyle avantaj olarak da değerlendirilebilir. Bu noktadan da yazarın özellikle böyle bir yapı kurguladığı sonucuna varılabilir. Herhalde ona zihinde yapılan bir yolculuğun inandırıcılığını artırmaya çalışmak nafîle bir çaba gibi görünmüş olmalıdır; tesa-düflerle ve yer yer olağanüstülüklerle örülmüş bir metnin masalsılığı ise çok daha cezbedici... Gülcemal'in, eserinin son bölümünü, yani, kahramanın bütün seyahatlerini tamamlayıp İstanbul'a geri gelişini "Sürgüne Dönüş" olarak isimlendirmesi, böyle bir yorumu haklı çıkarmaktadır. Bir rüya görül-müş diyar diyar uçulmuş, sonra uyanılmış, masallar dünyasından gerçek-ler dünyasının taş zemine sertçe düşülmüştür.

SONUÇ

Sonuç olarak, *al-qalandar*'ın, başını alıp gitmenin, ama bir menzile varama-manın hikâyesi olduğu söylenebilir. İstikamete ulaşılammıştır. Peki, istikamete neresidir, böyle bir yer var mıdır? Varsa oraya ulaşmak mümkün müdür?

Roman baştan sona, böyle sorular, belirsizlikler ve tezatlar yumağıdır.

Bir yolculuğa çıkılmıştır, fakat bunun fizikî mi zihnî mi bir eylem olduğu belirtilmemiştir. Kesin olan, öyle ya da böyle, bu yolculuğun manevi bir derinleşme, bir iç hesaplaşma boyutu taşıdığıdır. Modern çağın huzursuz ada-mı "Al-Qalandar", bir dervişin seyr ü sülûk sürecini yaşamak istemiş ve yaşamıştır. Ne var ki, ne niyeti olması gerektiği kadar tam ve hâlistir, ne de şart-ları tamdır. Sadece, yaşadığı hayattan sıkılmış, çevresinden bunalmış kaçma-ya başlamıştır. Hiçbir hazırlığı ve donanımı yoktur. "Doğu"ya doğru koşmak-tadır, fakat yol boyunca başvurduğu veya karşılaştırmalarda bulunduğu bü-tün referansları "Batı"dandır. Aykırı cinsel tercihleri de ana istikametini değıl-se bile duraklarını, tercihlerini ve değerlendirmelerini sürekli etkilemekte, yol-culuğunu daha da zorlaştırmaktadır.

Aynı cümleden olarak, bir mana yolculuğu hikâye edildiği hâlde, *al-qalan-dar*'ın kahramanı Genç Adam, aşkın ve duygunun değil aklın ve zekânın ya-nında saf tutmuştur. Dünyaya geri dönme sınavında, duyguyu ve coşkuyu tem-sil eden Mevlânâ'nın ve Yunus Emre'nin değil, akıllı, zekâyı, kurnazlığı temsil eden Nasreddin Hoca'nın yanında yer almıştır.

Genç Adam'la arkadaşlarının uzun yolculuklarını bir kovukta noktalamaları da birbirine zıt yorumlara imkân vermektedir. İlk akla gelen; bu sonun bir yenilgiyi işaret ettiği-dir. Ne var ki, bir kurtuluşu, dolayısıyla bir zaferi ifade ettiği de düşünülebilir. Metin, apaçık bir şekilde *Yedi Uyuyanlar*'a gönderme yaptığına göre, sığınılan bu mağara, onları kaçtıklarından saklayacak, yepyeni bir sabaha kavuşturacaktır. Genç Adam'ın sevdiklerini beraberinde götür-mesi, böyle bir hesabın varlığını kanıtlar mahiyettedir.

Diğer taraftan, Gülcemal'ın eserini bu şekilde tezatlar üzerine kurmasını doğal kabul etmek de olasıdır. Pekâlâ, eser şöyle bir tez üzerine kurulmuş olabilir: Eğer, modern insan gün gelir de her şeyi bırakıp yüzyıllar ötesinin bir yolculuğuna çıkmak isterse, karanlıklar içinde, bir ileri-iki geri, sürekli yalpalayan düzensiz bir yürüyüşü göze alacak demektir. Bu paradoks, bugünden düne kaçışlarla dünden bugüne dönüşler arasında hep devam edecektir.

Yalnız, dikkate değer husus, *al-qalandar'*ın kişileri arasında, romanlardaki alırsılagelmiş çatışmaların kurulmamış olmasıdır. Anlatıcı karakterin dışında romanda var olan diğer şahıslar, büyük ölçüde muhayyeldir. Denilebilir ki, kahramanın iç dünyasının çeşitli cephelerini temsil etmekte ve onun kendisiyle hesaplaşmasında aracı rolü oynamaktadırlar. Romanda, kahramanın sürekli unutmak suretiyle sevmediğini hissettirdiği Celil ve Hurşit isimli iki kişi vardır, ama gerçekten düşman karakterler yoktur. Yani eserde iyiler ve kötüler arasında bir çatışma bulunmamaktadır. Oysa olmalıdır. Hayat, "ben" ve "öteki"nin mücadelesi üzerine kurulmuştur. Gülcemal, kurgusunu, ayrı ayrı kişilerin değil, "ben" içindeki "benler" in çatışması üzerine bina etmeyi tercih etmiştir. Daha açık bir söyleyişle diyebiliriz ki; *al-qalandar'* da kahramanımız, başka kişilerle değil, kendi içindeki kişilerle mücadele hâlinindedir; kaçışı da yine kendisinden kendisinedir.

Hatırlanacağı gibi, *al-qalandar'*a dair bu incelememiz sorularla başlamıştı. Ve kaçınılmaz olarak yine sorularla bitecektir. Çünkü yapılan yorumlar yeni sorunsallar ortaya koymuştur.

Romanın kahramanı, sadece mekânda değil, zamanda da kaçmaya çalışmıştır. Öyleyse yeni sorumuz, bir insanın yaşadığı çağın kişisi olmaktan kurtulması mümkün müdür, olacaktır; insan her şeyi bırakıp başka bir çağda yeni bir hayat kurgulayabilir mi? İkinci ilave sorumuz ise, şöyle şekillenecektir: Kahramanımızın sığındığı her köşeden yüz geri edilmiş olması ne anlama gelmektedir, tarihte, dervişlerde, şeyhlerde arayıp bulamadığı bilgelik nedir? *al-qalandar'*ın Genç Adam'ın, kendisini sadece, o da bir nebze, başına buyruk deli bir kişilik olarak çizilmiş olan Hersî (Odman Baba)'ye yakın hissetmesi, aslında, çözümün aranan yerlerde olmadığını mı göstermektedir? Başka bir ifadeyle, mistik bir arayış, çağdaş insanın derdine derman olabilir mi? Menakıbnâmelerin veya velâyetnâmelerin evliyalari, gerçek birer rol model midirler, yoksa yüzyıllar içerisinde tasarlanagelmiş hayali birer resim midirler? Genç Adam, bize, Tasavvuf'ta "ben" i terk etmek esas iken, "ben" leri yüceltmek üzerine bina edilmiş bu metinlerin düştükleri yaman çelişkileri de mi anlatmaya çalışmaktadır?

DİPNOTLAR

- 1 Gülcemal, *Mylassiad*, Kırmızı Korsan Yayınları, İstanbul, 2006.
- 2 Gülcemal, *al-qalandar*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2012.
- 3 Gülcemal, *al-qalandar*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2012. Bu çalışmada künyesi verilen baskı kullanılmıştır.

- 4 Süleyman Uludağ, "Sülûk", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 38, İstanbul, 2010, s. 127.
- 5 Muhyiddinbnü'l-Arabî, *el- Fütûhât II*, s. 380-381.
- 6 Nihat Azamat, "Kalenderiyye", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 24, İstanbul, 2001, s. 253.
- 7 Ahmet Yaşar Ocak, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal Süfîlik: Kalenderîler*, TTK Basımevi, Ankara, 1999, s. 14.
- 8 Ayrıntı için bk, Ahmet Yaşar Ocak, *age.*, s. 3-11.
- 9 *age.*, s. 7.
- 10 Tanımlar için bk., Mehmet Tekin, *Roman Sanatı Romanın Unsurları I*, Ötügen, İstanbul 2002, s. 61-69. Vak'a, Şerif Aktaş tarafından, "herhangi bir alaka ile bir arada bulunan veya birbiriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertlerden en az ikisinin karşılıklı münasebetlerinin tezahürüdür" şeklinde tanımlanmıştır. bk., *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınevi, Ankara, 1991, s. 47-48.
- 11 Mark Schorer gibi kuramcılar, "bakış açısı"nu geniş bir yaklaşımla teknik ve yöntemle eşanlamlı saymakta; onu, konusunu araştırmak, bulmak, geliştirmek, değerlendirmek ve ruh kazandırmak için romancının elindeki tek araç olarak görmektedirler. Gerçekten de romanın yapısı, olaylarının saptanması, düzenlenmesi ve sıralanmasında "bakış açısı" yazarın en doğal yardımcısıdır. Romanın anlatım dili ve üslûbu, tamamıyla kullanılan "bakış açısı"na bağlıdır. Yazar, okuyucuyu, kişilere ve olaylara, istediği çizgide yönlendirmeyi de yine "bakış açısı" yoluyla sağlamaktadır. bk., Ünal Aytür, *Henry James ve Roman Sanatı*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1977, s. 18-19.
- 12 Anlatıcılar ve bakış açıları konusunun daha derinlemesine incelemesi ve metin uygulaması için bkz., Ali Budak, "Mario Levi'nin 'Yeni Roman': Size Pandispanya Yaptım - Yayısal Bir Çözümleme Denemesi", *Osmanlı Modernleşmesi Gazetecilik ve Edebiyat*, Bilge Kültür Sanat Yayınevi, İstanbul, 2014, s. 423-458.
- 13 Tanrısal bakış açısı yöntemi, yazar ile okuyucunun ortak değerlere sahip buldukları toplumlarda geçerlidir. Çünkü böyle bir anlatım yönteminin kullanılabilmesi için yazarın ileri sürdüğü görüş ve düşüncelerin okurlarınca da benimseneceğine, paylaşılacağına güvenmesi gerekir. En sekizinci yüzyıl İngiltere'sinde romancıyla okurunun üstünde birleştikleri yaygın değerler, tanrısal anlatım yönteminin kullanılabilmesi için uygun bir toplum ortamı oluşturuyordu. Böyle bir ortak değerler ortamı on dokuzuncu yüzyılın sonlarına değin sürdüğünden, bu yöntem bir takım değişikliklerle Jane Austen, Dickens, Thackeray, George Eliot, Meredith, Flardy gibi yüzyılın önde gelen romançılarınca da kullanılmıştır. Bütün bu yazarların bu yöntemle anlatılan romanlarında yazarın varlığı göz önündedir; hikâyeyi anlatmakla kalmaz, olaylar hakkında açıklama ve yorumlarda da bulunur. Yirminci yüzyılın başlarında, özellikle Birinci Dünya Savaşından sonraki yıllarda görülen toplumsal değişiklikler insanların ortak inanç ve değerlerini sarstıkça, kendi görüş ve düşüncelerini açıklık ileri sürmenin güçlüğüne gören roman yazarları daha nesnel anlatım yöntemleri aramaya, daha sınırlı bakış açıları kullanmaya başlamışlardır. bk., Aytür, *age.*, s. 25.
- 14 Mevlânâ'nın ilk semâi nerede ve niçin yaptığı tam olarak bilinmemektedir. Ama onun, dergâhta, evde, çarşıda ve bazen de ders esnasında cezbeye gelip herhangi bir kurala tabi olmadan içinden geldiği dönmeğe başladığını Eflâkî Dede'nin *Âriflerin Menkabeleri* adlı eserinde belirtmektedir. bk., Ahmet Eflâkî, *Âriflerin Menkabeleri I-II*, Çev. Tahsin Yazıcı, İstanbul, 1973, s. 115, 223, 451. vs. Mevlânâ'nın, Şems-i Tebrizi'nin kaybolmasından sonra kendisine halef seçtiği Kuyumcu Selâhaddin'in sarraf dükkânının önünden geçerken onun çekiç darbelerindeki ritimlerden cezbeye kapılıp Semâ'ya başladığı yaygın olarak söylenegelmektedir. Yine, bir gün Konya sokaklarında dolaşırken avladığı tilkinin postunu kendi lehçesiyle "dilku, dilku" diye bağırarak satan bir Türkmen'in bu nağmesinden cezbeye gelerek orada semâ etmeye başladığı da rivayetler arasındadır. Çünkü 'dilku' kelimesinin Farsça'da 'gönül neredesin?' anlamına gelmesi Mevlânâ'yı duygulandırmıştır. Mevlânâ'nın gerek Selçuklu sarayında, gerekse civar kentlerde dâvet edildiği toplantılarda semâ meclislerini yönettiği ve katılanlarla birlikte semâ yaptığı da ayrıntılı olarak Ariflerin Menkabeleri'nde anlatılmıştır. Mevlânâ ve Kuyumcu Selâhaddin'in dostlukları için bk., Nuri Şimşekler, "Hz. Mevlânâ ve Selâhaddin-i Zerküb", *Mevlânâ Panellerinde Sunulan Bildiriler I*, Konya, 2000, s. 41-48.
- 15 Hersî karakteri üzerinden romana yansıtılan bu yaklaşım tarzı, Odman Baba Velâyetnâmesinde şu cümlelerle yer almıştır: "Vardar Yenice'si derler, ol diyâr'da bir şehir vardır. Ana doğru revân oldu. Çün bu hâli Mü'min Derviş gördü, ni'metifâr olunca sabr'eyledi. Duâ-senâ olunduktan sonra ol dahi ol Kân-ı Vilâyet'inderp'eyincemürîdlerinerevân oldu. Bu tarafta ol Kân-ı Vilâyet çün ol şeh'r'e geldi. Mâ-halakallâh ol gün şeh'r'inbâzâr'ıdurmuşıdı, ki mübârek kademi bastı ve bir kenarda huzûr birle ârâm ettikten sonra oturduğu yerde meğer bir hammam çirkefi (hamam suyu)akıp, geçeridi. Dahi ol Kân-ı Vilâyet ol hammam çirkefinden eğilip su içti... Çün şehir halkı muayyen müşâhede ettiler, besî ibrete ve hayrete varıp ayıttılar kim; Bu kişi ne acep kimse olur kim bu hammam çirkefinden ikrah etmeyip (igrenmeyip) su gibi içti, dediler. Dahi ol Kân-ı Vilâyet'e aralarından bir kişi su'âl etti kim, bu hammam çirkefinden niçin su

içtin, kim bu su Âdem çirkefinden murdâr olmuştur dedi. Çün ol Kân-ı Vilâyet bu âdemin haberine müsemi' oldu ve cevâba gelip ayıttı kim; Murdâr nesne yokudur, sen yalan söyleme dedi." bk., *Odman Baba Vilâyetnamesi – Vilâyetname-i Şâhî Gö'çek Abdal*, Haz. Şevki Koca, Bektaşî Kültür Derneği Yayını, İstanbul, 2002, s. 74-75.

- 16 Eshab-ı Kehf' yahut Yedi Uyuyanlar hikâyesinin kökeni pagan kültürlerine kadar uzanmaktadır. Hikâye, Kur'an-ı Kerim' de ve diğer semâvi kitaplarda ba'süba'de'l- mevt (yeniden dirilme) inancının delilleri arasında gösterilir. Efsus (Efes) ya da Yarpuz denilen bir şehirde Dakyanus (Dakyus) adında bir zalim hükümdar halkı kendisine ve putlarına inanmaya zorlamaktadır. Ne var ki en yakının yardımcılarında Yemliha, Mekselina, Mislin, Mernuş, Debernuş ve Şazenuş adlı gençler bir tanrı inancına sahiptirler ve gizli gizli ibadet etmektedirler. Dakyanus'un durumdan haberdar olması üzerine şehirden kaçarlara ve yolda kendileri gibi inançlı bir çobana rastlarlar. Böylece çoban ve Kitmir adındaki köpeği de onlara katılır. Hep birlikte bir mağaraya saklanırlar ve orada uyuşuklanırlar. Hükümdarın adamları mağarayı bulurlar, ancak içeri girmezler, çıkmalarını önlemek için ağzını sınıksıkı örerler. İnanca göre, yedi genç ve Kitmir adlı köpek, ölmez, yüzyıllar boyunca uyumaya devam ederler. Sonunda ilahi bir şekilde uyandırılırlar. Mağara arkadaşları manasına gelen, Ashab-ı Kehf'ten, Kur'an-ı Kerim'de, Kehf Suresi'nin 9. ile 26. ayetleri arasında bahsedilmektedir. 25. ayette "300 yıl kalıp 9 yıl arttırdılar" cümlesi kullanılmıştır.
- 17 Gülcemal, *Mylassiad*, Kırmızı Korsan Yayınları, İstanbul, 2006, s. 19.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınevi, Ankara, 1991.
- Aytür, Ünal, *Henry James ve Roman Sanatı*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1977.
- Azamat, Nihat, "Kalenderiyye", *TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt: 24*, İstanbul, 2000.
- Budak, Ali, "Mario Levi'nin 'Yeni Roman': Size Pandispanya Yaptım - Yapısal Bir Çözümleme Denemesi", http://www.yenifikirdergisi.com/?menu=pages&p=details_of_article&id=77
- Budak, Ali, *Osmanlı Modernleşmesi Gazetecilik ve Edebiyat*, Bilge Kültür Sanat Yayınevi, İstanbul, 2014, s. 423-458.
- Gülcemal, *Mylassiad*, Kırmızı Korsan Yayınları, İstanbul, 2006.
- Muhyiddin İbnü'l-Arabî, *El-Fütühât II*, s. 380-381.
- Ocak, Ahmet Yaşar, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal Sûflilik: Kalenderîler*, TTK Basımevi, Ankara, 1999.
- Odman Baba Vilâyetnamesi, Vilâyetname-i Şâhî Gö'çek Abdal*, (Haz. Şevki Koca), Bektaşî Kültür Derneği Yayını, İstanbul, 2002.
- Şimşekler, Nuri, "Hz. Mevlânâ ve Selâhaddin-i Zerküb", *Mevlânâ Panellerinde Sunulan Bildiriler I*, Konya, 2000.
- Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı Romanın Unsurları I*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2002.
- Uludağ, Süleyman, "Sülûk", *TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt: 38*, İstanbul, 2010.