

YENİ TÜRK EDEBİYATI

ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2016/8:15 (162-179)

BİR TÜRKİYE ALEGORİSİ OLARAK DİNEYRİ PAPAZI VE SAFİYE

EROL'UN HAYATI*

Havva Yılmaz**

ÖZ

Safiye Erol'un son romanı olan *Dineyri Papazı*, bir yandan genç bir kızın kendisinden yaşça büyük ve evli bir adamla yaşadığı aşkı anlatırken, bir yandan da kahramanın adım geçtiği manevi merhaleleri bir kemalat serüveni olarak okuyucuya aktarır. Genç kız, birbirine zıt görünen birçok kavramı mütemediyen olumsuzlayarak halden hale geçer ve her türlü dikotominin ötesinde bir aşkınlığa ulaşır. Kahramanı, aynı zamanda beşeri aşktan ilahi aşka ulaştıran, Derrida'nın *différance* kavramıyla ifade ettiği türden bir sabitlenemezlik halidir. Bu çerçevede, tüm anlam kategorilerini müphemleştiren aşkın ve sezgisel bir etik öneren romanın çok katmanlı yapısı, söz konusu serüveni bir Türkiye alegorisi olarak da okumaya izin verir. Erol'un yazılarını kaleme aldığı dönemin en tartışmalı konuları olan, Türk modernleşmesinin temel karşıtlıklarına, Doğu-Batı, geleneksel-modern, dini-seküler, doğal olan-kültürel olan gibi ikilikler romanda aynı perspektifle ele alınmakta, gücünü ilahi kaynaktan alan aşkın bir tasavvurun bu sorunların çözümü olduğu ima edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Différance*, aşk, kemalat, etik, modernleşme, müphemlik.

ABSTRACT

DİNEYRİ PAPAZI AND THE LIFE STORY OF SAFİYE EROL AS AN ALLEGORY OF TURKIYE

Dineyri Papazı, which is the last novel of Safiye Erol, on the one hand tells a love story between a young girl and an old and married man, on the other hand describes stages of the

* Bu makale, 4 Aralık 2014 tarihinde İstanbul Şehir Üniversitesi ile Kubbealtı Akademisi iş birliğince düzenlenen *Safiye Erol Sempozyumu: Kadın Yazarlığın Tarihi II*'de sunulan "Bir Türkiye Alegorisi Olarak Dineyri Papazı ve Safiye Erol'un Hayatı" adlı bildirinin genişletilmiş hâlidir.

** İstanbul Şehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Bölümü, Yüksek Lisans Öğrencisi, e-posta: havvayilmaz@std.sehir.edu.tr.

maturation process of the hero. The girl, negates many concepts apparently in contrast, continuously changes the state, and achieves a transcendent position beyond any dichotomies. What moves the hero this position, which also means transformation of her love from a superficial point to the supreme form, is actually a kind of ambiguity like Derrida's concept of *différance*. At this framework, the novel suggests a complicated ethical perspective based on transcendency and intuition. Its multilayer structure gives the opportunity to elaborate the whole process as an allegory of Türkiye. The novel implied that the solution of controversial problems of Türkiye, which also polemical issues in the period of Erol wrote, such as East-West, traditional-modern, profane-secular, natural-cultural, should be solved a transcendental ethic, which takes the power from a divine source.

Key Words: *Différance*, love, maturity, ethic, modernization, ambiguity.

Dineyri Papazı Safiye Erol'un kaleme aldığı son romanıdır. Beşeri bir aşkın ilahi aşka dönüşme sürecini ayrıntılı kişilik tahlilleriyle okuyucuya aktaran ve içeriği bakımından *psikolojik roman* kategorisinde değerlendirilen *Dineyri Papazı*, yazarın yaşam öyküsünden ve manevi serüveninden de izler taşımaktadır. Nispeten seküler bir hayatı, tasavvufi terbiye ile daha dindar bir yaşam tarzı ile değiştiren, kalemini *millî-manevi* değerlere adayan yazar, romanında da benzer bir izleği kronolojik olmayan bir perspektifle okuyucuya sunmuştur. Tarihsel-politik bağlam da eserin yapısında önemli bir mevcudiyete tekabül etmektedir. 1930'lu yıllarda romanlarını yazmaya başlayan Erol'un, imparatorluk bakiyesi bir ulus devletin sınırları içinde, toplumsal ve siyasal yapısı radikal bir şekilde değiş(tiril)miş bir ülkede yazıyor olması, kaçınılmaz bir şekilde eserlerini şekillendirmiştir (Erol 2011: 392). İlk defa 1962'de yayımlanmış olmakla beraber, II. Dünya Savaşı yıllarını konu edinen *Dineyri Papazı*, 1940'lar Türkiye'sinin politik atmosferinden etkilenmiştir.

Dönemin ideolojik gerilimleriyle dolaylı bir şekilde hesaplaşan yazar, *romanda* yer alan çeşitli dikotomiler yoluyla toplumsal olan ve olmayan arasındaki sınırlara dair görüşlerini de ele vermektedir. Öyle ki, anlatılan kurguyu romanın başkışisi üzerinden bir Türkiye alegorisi olarak okumak zorlama bir yorum olmayacaktır. Zira geçmiş-gelecek, madde-mana, arzu-akıl, ruh-beden arasında sıkışıp kalmış bir genç kız ile 1940'ların Doğu-Batı, geleneksel-modern, seküler-dini karşıtlıklarıyla boğuşan Türkiye'si arasında kuvvetli paralellikler mevcuttur. Bununla birlikte, yazar mevzubahis dikotomilerin anlamlarını sabitlemekten itina ile kaçınarak, kurduğu ikiliklerin sınırlarını da belirsiz bırakır. Bu

minvalde, Derrida'cı bir okumaya izin veren metin, son tahlilde iyi-kötü ikilemini sorgular ve tasavvufun müphem estetiğini yanıt olarak ortaya koyar.

Ben de bu çalışmada *Dineyri Papazı*'nı bahsedilen ikili karşıtlıklar üzerinden tahlil etmeye çalışacağım. Bu şekilde, bir Cumhuriyet dönemi yazarı olarak Safiye Erol'un, toplum tasavvurunu, ideolojik duruşunu ve etik perspektifini anlamlandırmayı deneyeceğim. Romanın, tasavvuftan beslenen müphem bir estetiği ve medeniyetçi bir tasavvuru, toplumun içinde bulunduğu krize çözüm olarak ortaya koyduğunu iddia edeceğim. Bu anlamda, anlatılan kurguyu romanın başkişisi üzerinden bir Türkiye alegorisi olarak okumuş olacağım.

***Différance* ve Anlamın Sabitlenemezliği**

Çağdaş edebiyat teorisinin önemli tartışma zeminlerinden birisi dilin objektifliğinin imkânı üzerinedir. Yazar, okuyucu ve metin arasındaki ilişkinin, okuma eylemi ile kazandığı formun niteliğini sorgulayarak çözümlenmeye çalışılan bu problematik, yapısalcılar tarafından bir *yapı* olarak dilin bütünselliği iddiası ile teorikleştirilmiştir. Saussure'ün *dil* (language) ve *konuşma* (parole) arasında yaptığı ayrım¹, anlayan (bilen) öznenin dilin, yani yapının içinde küçük bir parça olarak kendisine yer bulduğu, öte yandan “(d)ilin, bir göstergeler (sözcükler ve anlamlar) sistemi olarak, konuşan bireysel öznelere tikel ‘konuşma edimleri’nden bağımsız bir biçimde var olduğu” bir perspektifi öngörmektedir (West 2005: 267). Bu anlamda, konuşan özne dili mümkün kılan merkezi bir role sahip olmadığı gibi, dil, konuşmadan bağımsız olarak var olmakta, konuşan özneye konuşma imkânını sunarak merkezi konumu üstlenmektedir. Dolayısıyla, öznenin niyetinden bağımsız olarak anlam, belirli bir *sistem* içinde kendisini üretmekte, sözcüklere tekil anlamlarını kazandıran da aynı şekilde bir yapı olarak dilin kendisi olmaktadır (Selden vd. 2005: 65-66).

¹ Saussure'ün dil teorisinin temelini oluşturan söz konusu ayrım yapı olarak dilin kendisi (langue) ile onun gündelik hayatta uygulanan şekli (parole) arasında düalistik bir farklılığı ifade etmektedir. Ayrıntılı bir değerlendirme için bkz. De Saussure, Ferdinand. *Course in General Linguistics*. Ed. Charles Bally and Albert Sechehaye. Çev. Wade Baskin. New York-Toronto-London: McGraw-Hill Book Company, 1915 ve Culler, Jonathan. *Saussure*. Fontana: Collins, 1976, 29-35.

Derrida, dilin nesnel bütünlüğünü öngören bu perspektifi kabul etmez ve yapısalcılığın anlamın sabitliğine yönelik kabullerini eleştirir. Ona göre, anlamın sabitlenebilirliği, kapalılığı imkânsızdır. Anlam, karşıtlıklar ve karşılıklı göndermeler yoluyla oluşur ve tarihsel bir bağlamdan kopartılamayacak sübjektif kaynaklardan beslenir (Derrida 1997:126). Anlam, sürekli yer değiştirir, oynak ve muğlâktır. *Göstergeler zinciri* anlamın mütemediyen değiştiği, farklı bağlamlardan geçerek sürekli ertelendiği zemini işaret eder. Bu anlamda, yapısalcılığın öne sürdüğü gibi sonlanmaz ve rasyonel bir bütünlük arz etmez (130). Bir yapı olarak dilin kendisi bizatihi oynaktır, sabitlenemezdir. Derrida, *différance* kavramı ile açıklamaya çalıştığının gösterenle gösterilen arasındaki bu muğlâk ilişki olduğunu ifade eder (Derrida 1982: 6). Dolayısıyla, “(d)ifférance, kendileri olmadan ne düşüncenin ne dilin tasarlanabileceği farkları yaratır” (West 2005: 291). Anlamı tefrik ve tehir ederek *oluşturur*, dinamik bir sürece yayar. Bu minvalde, anlamın sürekli ertelendiği, bir sonraki gösterenin bir öncekini tamamlarken, kendisinden öncekine ve sonrakine muhtaç olduğu bir süreç söz konusudur.

Derrida, söz konusu geleneğin dayandığı *ses-merkezcilik* (phonocentrism) ve *söz merkezcilik* (logocentrism) perspektifini de eleştirir. Ses/söz ile iletişimde öznenin mevcudiyetinin anlamı sabitlediği, objektifleştirdiği iddiasını kabul etmez. Tıpkı yazıda olduğu gibi anlam yine dil *dolayımından* geçerek oluşmaktadır (Derrida 1997: 90). Dolayısıyla tefrik ve tehir mekanizmasından kopmamaktadır. Yazı karşısında ses ve söze öncelik vermek her şeyden önce söz (ve ses) ile yazı arasında yine sabitlenmiş bir dikotominin kabulünü de işaret etmektedir (152). Derrida ise yapısalcıların fazla sorgulamadan kabul ettikleri bu karşıtlıkların birbirlerinden kopuk ve tümüyle karşıt kavramlar olmadığını, birbirlerini içleyen ve tamamlayan kavramlar olduğunu öne sürer.

Différance, anlamı mümkün kılan bir tefrik ve tehir mekanizması olarak dilin bir *yazı formu* şeklinde işlemlerini sağlar. Tıpkı yazıda olduğu gibi kavramlar aynılık-benzerlik-farklılık üzerinden dağılır, birleşir, tekrar dağılır, tekrar birleşir, birbirlerini tamamlarken eksiltir ve böylece dinamik bir anlam(lılık) yaratırlar. Böylece verili olarak kabul edilen her yapı dökonstrüksiyondan nasibini alır ve anlam “dökonstrüksiyonun çözülmez gerilimi” (Hitchcock 2013: 301) içine girer:

dökonstrüksiyon ‘katışıksız bir biçimde teorik’ söylemlerin görünüşteki yansızlığının gerisinde, dışlama, bastırma, marjinalleştirme ve asimilasyon uygulamalarını gizleyen ‘dil politikası’na karşı koyar. Onun etkileri bununla birlikte, dille sınırlanmış değildir, fakat toplumsal kurumlara dokunur. ...Daha genel olarak, o her şeye etki eder, oldukça yalın bir biçimde her şeyi ilgilendirir. (McCarthy (West 2005’ten)).

Diferansiyel Bir Metin Olarak *Dineyri Papazı*

Dineyri Papazı da bu minvalde, yazılmış bir romandır. Eserde, anlamın sürekli ertelendiği, bir sonraki gösterenin bir öncekini tamamlarken, kendisinden öncekine ve sonrakine muhtaç olduğu diyalektik bir süreç söz konusudur. Kavramlar, tam da Derrida’nın tarif ettiği şekilde aynılık-benzerlik-farklılık üzerinden dağılır, birleşir, tekrar dağılır, tekrar birleşir, birbirlerini tamamlarken eksiltir ve böylece hareketli bir anlam(lılık) yaratırlar. Yazarın, romanın başında dile getirdiği şu satırlar bu açıdan oldukça anlamlıdır:

Ne mümkündü yaşanmış maceranın benzer bir tasvirini sözle çizmek. Acaba... acaba lisan dediğimiz şey; tam bir haz ve tam bir azap içinde dipdiri yaşadığımız fakat bir türlü hakkından gelemediğimiz, nihayet huzur ve istikrara kavuşmak için tasvir klişelerine tıktığımız katledilmiş hayat parçalarından mı ibarettir? (2001: 24)

Roman, anne ve babasını çocuk yaşta yitirmiş ancak kendi halinde, huzurlu ve sakin bir hayat süren tıp fakültesi öğrencisi bir genç kızın (Gülbün), kendisinden yaşça hayli büyük, evli ve çocuklu bir adama (Mehmed Ayhan) âşık olmasıyla değişen dünyasını konu edinmektedir. Genç kız, saf ve temiz bir aşkı paylaşmak yerine kendisine ancak “suç” yolundan bağlanabilen” (160) bu adamın tüm isteklerine boyun eğerek sahip olduğu maddi-manevi değerlerin tamamını bir kenara iter ve Mehmed Ayhan’la evlilik dışı ilişki yaşar. Ancak kendisine rağmen, kendi arzusuyla girdiği bu yasak ilişki, onu manevi tekâmülüne erdirecek bir geçiş aşamasıdır. Zira bir süre sonra duygularının onu evli bir adamın metresi olmaya sürüklemesinin getirdiği vicdani yükü taşıyamaz hale gelir. Tam da bu sırada ilişkileri sona erer ve Gülbün kendisini çöplükteki böceklerden daha aşağı gördüğü bir aşamada, yorucu bir arınma sürecine girerek yepyeni bir benlik kazanır, eski mutlu günlerine tekrar kavuşur. Üç aşamalı bu olay örgüsü, okuyucuyu çeşitli dikotomiler

arasında getirip-götürecek, mevzubahis *diferansiyel* teknikle anlamların yer değiştirmecesi üzerinden kurgulanmış diyalektik bir yolculuğa çıkartacaktır.

Kadim ile Modern Arasında

Bu çerçevede, *Dineyri Papazı*'nda temel karşıtıklardan ilki, *eski* ve *yeni* arasındaki gerilimdir. Romanın başkışisi ve kemâlat serüveninin kahramanı Gülbün'ün, dünü ve bugünü arasındaki mukayese çeşitli unsurlara bağlı olarak dile getirilir. Eski yani geçmiş Gülbün'ün yitirilmiş cennetidir. Genç kızın yetim ve öksüz olmasına rağmen Luçi ailesinin yanında sâfi bir mutluluk ve huzur içinde geçirdiği çocukluk yılları, roman boyunca sık sık okuyucuya hatırlatılarak bir çeşit altın çağ portresi çizilir. Mukadderatın yedişer yıllık bölümlenişiyile referans verilen Hz. Yusuf kıssasındaki yedi yıllık bereket dönemini sembolize eden (Hazer 2012: 1468) o eski günler, Gülbün'ün sonradan gerçekliğinden şüpheyeye düşeceği kadar güzeldir:

O konak yavrusu binada bir arada nasıl kaynaşmış, nasıl kol kola kenetlenmişlerdi! İnce yüzlü Madam Sita, Gülbün ve Müyesser. Sahiden bu yaşanmış bir hayat mı, yoksa çok eski zamanlarda görülmüş bir rûya mıydı? O huzur, o güzellik, o ahenk, kamışın ucundan üfürülünce havaya yükselen, nazlı nazlı salınarak yükselen, sonra birden bire yok olan elvan dünya! (2001: 156)

Yazarın çocukluğuna dair bildiklerimiz, kendisinin de Gülbün'ünki gibi mutlu bir çocukluk dönemi geçirdiğini işaret ediyor. Kalabalık ve renkli bir aile ortamında, muhabbetle ve bilgelikle çepeçevre kuşatılmış bir çocukluktur onunki de. Gülbün'den farklı olarak anne-babasının da hayatta olduğu ve desteklerini sürekli arkasında hissettiği bu dönem yazarın otobiyografisinde de masumiyetin, kusursuz sayılabilecek bir mutluluğun sembolüdür (Yardım 2003: 10-11). Gülbün'ün bu cennetimsi hayatı kaybetmesine neden olan hayatına giren *yeni* biri, Mehmed Ayhan Cimşidoğlu, nâm-ı diğer *dineyri papazı*dır. Gülbün, yeni hayatında kendisini “aşk mabudunun” (2001: 85) insafına terk etmiş aciz ve yalnız bir karakterdir. Öte yandan, Gülbün'e “zulümlerin de ölümlerin de her çeşidini” öğretecek (26) bu “dehşet tanrısı” (45), yeni olduğu kadar eskidir de:

Gülbün'ün muhakkak bildiği bir cihet daha var: Ayhan daima onda yaşamaktı, dâimi onda kalacaktır; hayat yolunda zaman zaman kıvama gelerek hükmünü yapan bir ezel mayası gibi. Hangi efsunlu uyku Gülbün'ü bugüne kadar, dinlendirilen bir toprak rehâvetiyle başıboş bırakmıştı da o bağrındaki biricik canlı tohumu tanıyamamıştı? (43)

Gülbün'ün aşk sarhoşluğuyla ezeli bir soluk gibi içinde hissettiği Ayhan, böylece Gülbün'ün mazisine de ortak olmaktadır. Gülbün'ün ızdırap ve çile dolu yeni hayatı ne kadar Ayhan'ın eseriye, mutluluk dolu eski hayatı da aslında o kadar Ayhan'la dolu, hatta Ayhan içindir. Tohumun filizlenmeden önce toprağın altında beklediği gibi Ayhan'ı beklemiş, çıkacağı yolculuğa hazırlanmıştır Gülbün. Öyle ki, kendisini “(o)nu gördüm, sanki bütün geçmişi hatırladım” (140) diyecek kadar hayatına *henüz* giren bu adama aşına hissetmektedir.

Yazarın kalemiyle çıktığı manevi yolculuğu da babasının ona ilk kalemini hediye ettiği günkü kadar hatta ondan da eskidir. Gülbün ne kadar hayatındaki bu yeniliğe aşınaysa, Safiye Erol için de ilk romanının yayımlandığı 1938 yılında yazarlık, onu iyi bir edebiyatçı olarak tanımamıza vesile olacak bir yenilik olduğu kadar, vakti geldiğinde hatırlayacağı bir hakikattir de (Erol 2010: 47). Öte yandan, teleolojik bir şekilde tahakkuk eden kaderin armağan ettiği yenilikler Gülbün için de yazar için de çile dolu bir mücadelenin başlangıç noktasıdır. Eskinin kendisini hatırlatma biçimi olarak hayatlarına giren yeni, onları eskiye çağırın yeni maceraların başlangıç fitili gibi önlerinde yanıp tutuşmaktadır. Yazarı olgunlaştıran, eğitim için gittiği gurbette geçen yılları ve yurda döndüğünde geride bıraktığı kırık aşk öyküsü olacaktır. Gülbün ise artık tehlikelerle dolu bir yolculuğun başlangıcındadır (Hazer 2012: 1465).

Eski ve yeninin kuşak farkını imleyen karşıtlığı, bu örüntüye ülke tarihini de ekleyerek yine Gülbün ve Ayhan karakterleri üzerinden resmedilir romanda. Gülbün, “hürriyet ve şahsiyet sahibi” (2001:296), “asri” (114) bir Cumhuriyet gencidir. Ayhan ise taşrada yetişmiş, bir evin bir oğlu olduğu için fazlasıyla şımartılmış, kendince şehir hayatına ayak uydurmuş olmakla beraber geleneksel anlayıştan uzaklaşmamış, kendi ifadesiyle “örümcek kafalı” bir “eski adam”dır (83). İkilinin ilişkisini “ne yaşamaya müsaade, ne ölmeye izin” (115) veren bir hâle getiren gerilimin altında yatan en temel

karşıtlık da bu kuşak farkıdır. “Gülbün’ün kendince pek masum ve tabii hallerini” (296) Ayhan’a yadırgatan, Ayhan’ı Gülbün için çözülemez bir muamma kılan karşıtlık Ayhan’ın dilinden şu şekilde ifade edilir:

(...) Zamane icaplarını kendi kızım için kabul ederim, evet o demin buyurduğunuz gibi ‘Cumhuriyet gençliği’dir. Gülbün için de kabul ederdim, kaderi kaderime dolanmasaydı..! Harimime girdiği andan itibaren artık ona ‘Cumhuriyet gençliği’ kalır mıymış? Bir koyundan iki post çıkmaz mirim, evlatlarımızı kurban ettik, onların da bize hiç uymayan kafalarla yetişmesine rıza gösterdik, (...) ikiliğe boyun eğdik. Kızlarımız bizi tanımayacak, çiğneyip geçecekler eyvallah... Fakat kadınlarımızı kapıp koyveremeyiz, yağma yok! (297)

Burada Ayhan’ın dilinden aktarılanlar toplumda yeniye direnen eskinin manifestosu gibidir. Yeni rejimin, yeni değerlerini içselleştirmekte zorlanan eskinin kendini savunma biçimi, geleneksel olan ve modern olan arasındaki dikotomiyle paralel bir şekilde ifade edilmektedir. Bu anlamda, ülkenin ve toplumun geçmişi, yani Cumhuriyet öncesi dönem metinde eskinin anlam çeşitliliğini ihtiva ederken, Cumhuriyet dönemi yeniye imlemektedir. Eski, masumiyetin ve güzelliğin sembolü olurken, yeni, ülkenin kaderinde ıstırap dolu bir maceranın kapılarını aralamaktadır.

Öte yandan, tıpkı Gülbün’ün hayatında olduğu gibi yeninin anlamı burada da sabitlenmemekte ve yeni ile eski birbiriyle yer değiştirmeye devam etmektedir. Geleneksel ve modern değerlerin yine çok katmanlı bir şekilde eskinin ve yeninin içinde anlamlandırılması da bu sürekli geçişliliği örneklemektedir. Dikotominin iki yanındaki oynaklık, eskiyle yeninin, modernle gelenekselin Ayhan ve Gülbün’ün şahsında bir aradalığını ve karşıtlığını aynı anda sembolize etmektedir: “Bu geçkin taşra beyi ile bu taze İstanbul kızı ne kadar bir birine zıt, vah... Yazıklar olsun... Ne kadar da bir birine yakın!” (298)

Bahsedilen yakınlık, şüphesiz, eskiyle yeni arasındaki diyalektik ilişkiyi işaret etmektedir. Zira yine romanda Talat Bey’in dilinden ifade edildiği üzere: “Hiçbir terkip çözülmeyen yeni bağlanamaz. Hiçbir şekil dağılmadan yeni beliremez” (22). Dolayısıyla, Cumhuriyet ve Osmanlı arasındaki ilişki de bu şekilde birbirinin devamı olan, eskinin

yeniye sızdığı, yeninin eskiyle harmanlandığı bir simyayı ifade etmektedir. Gülbün'ün ve Türkiye'nin geçmişi, girilen yeni yolda sayısız zorluklarla mücadele ederken, sık sık yeninin içindeki eskinin tekrar tekrar yenilenişini, küllerinden doğan eskinin yeni yüzlerle hafızayı canlandırışını tecrübe edeceklerdir.

Doğu'nun Batı'sı, Batı'nın Doğu'su

Romanda yer alan bir başka karşıtlık, yazarın ima ettiği bu süreklilik ilişkisinin Türk romanı literatüründeki karşılığı bakımından da tescil edilmesi anlamına gelmektedir. XIX. yüzyıl Türk romanında hararetle tartışılan Doğu-Batı ikileminin Cumhuriyet döneminde de önemli bir tema olarak varlığını koruması, söz konusu sürekliliğin bariz örneklerinden birisidir. Eski ve yeninin ideolojik ve politik düzlemdeki karşılıkları olarak da değerlendirilebilecek Doğu-Batı kavramsallaştırmalarının mahiyetine göre, Cumhuriyet dönemi romanları da tıpkı geç Osmanlı döneminde olduğu gibi çeşitlilik göstermektedir. Karşıtlığın Doğu ya da Batı tarafını seçip, eskinin ya da yeninin tümüyle reddini yahut kabulünü öneren eserler kadar, bu karşıtlığı verili kabul etmeyip, eskinin ve yeninin bir arada varoluşu gibi toplumsalın Doğu'yu ve Batı'yı birlikte harmanlayabileceğini öne sürerek üçüncü bir yol arayan çalışmalar da olmuştur (Andı 2006: 167). *Dineyri Papazı* da bu son perspektife yakın durarak, burada da *diferansiyel* çerçevenin dışına çıkmamakta, dolayısıyla, Doğu-Batı ikiliği, romanda, eski ile yeni, geleneksel ve modern ikilemlerinde olduğu gibi sabitlenemez bir anlam kompozisyonunu içermektedir.

Romanda, asri, yeni ve modern olan, bir Cumhuriyet genci olarak Gülbün'ün hayatında karşılık bulurken, taşralı Ayhan'ın da modern hayatın gereklerinden çok uzak olmayan bir hayatı vardır. Mehmed Ayhan Bey, öğleden sonralarını Borsa Kiraathanesi'nde taşralı tanıdıklarıyla nargile içerek, akşamlarını ise Beyoğlu'nda alafranga dostlarıyla buluşarak geçirir (2001: 293), Avrupai kıyafetler giyer, Paris kravatı takar ama cebinde tespihle dolaşır (294). Bu anlamda, “bir yüzü Doğu, bir yüzü Batı” (Pelister 2007: 229) olan bir “zıtlıklar yumağı”dır (Hazer 2012: 1466). Gülbün'se “halk evlerine devam eden,

fakülte balolarına, deniz sporlarına giden” (Erol 2001: 296) bir genç kız olmakla beraber camilerle arasında “hiç kopmayan bir seyyâle” (35) olduğunu tasavvur eder, Niyazi-i Mısri dinlemeyi seven de yine odur. Dahası Batılı, modern ve yeni hayatın acımasızlığını temsil görevini yazar kendisini “eski adam” (83) olarak tanımlayan Ayhan’a uygun görmüştür:

Genç kız, tekrar önüne baktı. Avrupa’da senelerdir ola gelen zulmü tek lahza içinde kendi gönlünde yaşadığını anladı. Toplama kampları, tehcirler, ellerinden mal mülk alınan, hava, güneş, ekmek, kendilerinden nez’edilen ekaliyetler! (...) İnsanın insana bu yeni cevriyi Gülbün bilmek, tanımak istemiyordu. Anavatan sınırına dikilmiş gibi, gerildi ve direndi. (152-153)

Gülbün, kendi “(k)üçük hayatının büyük bir şeyin mecâzı olduğunu” ve “ortada idrâkine bile ulaşamayacağı azametli bir kavga”nın “döndüğünü” de bu noktada anlamaya başlamaktadır (153). Dolayısıyla, Doğu’nun ve Batı’nın temsili Gülbün’den Ayhan’a, Ayhan’dan Gülbün’e doğru gidip gelirken, aşkın taşıyıcısı olarak bütün ikilikler yine Gülbün’ün şahsında toplanmaktadır. Zira bir yandan mukadderatına teslim olup kendisini “bir elinde hayat, bir elinde ölüm şerbetini getiren esrarlı, haşmetli aşk mabudu”nun (85) insafına terk eden, diğer yandan bu maceraya atılarak *kendilik değerinin* (Hazer 2012: 1462) peşinde koşan ve yeri geldiğinde iradesini ortaya koyarak *seyr-i sülûkunu* tamamlayan Gülbün’dür. Tıpkı, Almanya’da felsefe eğitimi alırken tanıştığı Hindistanlı sevgilisinin davetini reddederek, ülkesine dönüp kendisini milletine hizmete adayan Safiye Erol gibi, kendi hikâyesinin kahramanı olmayı, manevi tekâmüle ermek için eldeki imkânlardan vazgeçmeyi göze alan odur.

Öte yandan, aşkının tüm faturasını kendi namına üstlenen (Erol 2001:132) bu genç kız, radikal bir devrimle yüzünü Batı’ya dönen Cumhuriyet Türkiye’sinin kaderini yaşamaktadır. Aşk mabudu Gülbün’ü kozasından çıkarıp “hürriyete kanatlandırırken” (56) değişen dünya düzeninin yeni hâkimi olarak Batı da Türkiye’ye demokrasinin ve özgürlüğün kapısını ardına kadar açacak, politik, ideolojik ve ekonomik düzlemde devletin ve toplumun dönüşümünü destekleyecektir. Lakin aynı mabud nasıl Gülbün’ü yok sayıp, hiçleştirmeye kalkıyorsa Avrupa’nın nazarında Türkiye de öylece görmezden gelinecek, Batı’ya entegre olmak için attığı tüm adımlar kuşkuyla karşılanacak, II. Meşrutiyetin

ilanıyla devletin Batı nazarında itibar kazanacağını uman Jön Türklerin Bosna'nın ilhakıyla yaşadığı şok (Zürcher 2003:103) gibi mütemadiyen hayalleri yıkılacak, yok sayılacaktır. Bu açıdan, Gülbün'ün eşitleme talebine karşılık vermeyen Ayhan romanın sonunda adı bile anılmayan biri olurken, tekâmül etmiş bir Gülbün, bağımsızlığını kazanmış, “unutmak şifası” (Erol 2001:327) ile uluslaşmış bir toplumu sembolize etmektedir.

Nitekim cumhuriyetin ilk yıllarında pratik edilen reform hareketleri kuvvetli bir “Yeni/Genç Türkiye” söylemi ile pekiştirilmiş bir geçmişten kopuş, eskiyi unutuş politikasına dayanmaktaydı². Ancak burada da unutma ve hatırlamanın öznenin yolculuk sırasında bulunduğu aşamaya göre konumlandığını ve buna bağlı olarak birbirleriyle mütemadiyen yer değiştirdiklerini belirtmek gerekiyor. Batı'ya karşı verilen bir mücadelenin ardından kurulan yeni devletin Batılı reformlarla yeniden inşası ya da Tanzimat ve Meşrutiyet reformlarını devam ettiren yeni rejimin, bir yandan bu dönemin hatırasını yok sayması gibi romanda da çelişkili gibi görünen tercihler mevcuttur. Zira yazara göre “aşkın dönüş yolu da aşkın gidiş yolu gibidir” (300). Şöyle ki:

Seven insan birçok şeyleri unutuyor bir tek çehre uğruna. Sevmekten azat olan insan bir tek çehreyi unutuyor birçok şeyler uğruna. Nasıl ki vaktiyle bir dünya harcandı, bütün mukaddesatı, cidalleri, güzellikleriyle koca bir dünya harcandı ve aşk huzmesine girildi. Şimdi de o huzmeden uzak düşmeye bedel, etrafta dünya belirmeye başlıyor. (300)

Doğa, Topluma Karşı

Burada, yazarın “aşkın dönüş yolu” ile ifadelendirdiği süreç, romanda sık sık dile getirilen *tabiat-cemiyet* ikilemini de işaret etmektedir. Modern felsefenin varoluşunu borçlu olduğu düalizmlerden biri olan doğa-kültür ikilemi (West 2005: 36), romanda Gülbün'ün manevi yolculuğu sırasında uğradığı duraklar şeklinde karşılık bulmaktadır. Bu açıdan, aşkın gidiş yolu tabiatın, dönüş yoluysa cemiyetin Gülbün'den istediklerini vermesi anlamına gelmektedir. Yolculuğun ilk durağı olan tabiat, Gülbün'ü aşkın shevi boyutunu fütursuzca yaşamaya, aklının yerine içgüdülerini dinlemeye, bireysel hazzı için toplumu

²“Genç Türkiye” söylemi Safiye Erol'un da *Ülker Fırtınası*'nda kullandığı ve kuşak farkı üzerinden gündeme getirdiği bir konudur. Erol, burada *Dineyri Papazı*'na nazaran daha keskin sayılabilecek sınıflandırmalar yapmış ancak yine de eleştirilerini geçmişin ve bugünün muhasebesi şeklinde yapmaya çalışır.

yok saymaya sevk etmektedir. Nefsin “dünyaya karşı eğilimlerle dolu” olduğu bu makam, Gülbün'ün yolculuğunda *nefs-i emmare* aşamasına tekabül etmektedir (Altıntaş 1986: 45).

Gülbün, etrafında olup bitenlerle alakasını kesip kendi hülyalarına daldığı bu demde, yine yedi sene boyunca hazzın ve acının her türlüünü yaşarken, kendisini biyolojik doğasının yönlendirmelerine teslim etmektedir. Nefsin “karanlık bir orman gibi” (Lings 2006: 48) kendisini içine çekmesine izin veren Gülbün, sevdiğiyle yolları ayrılınca hatasını anlar ve *nefs-i kâmile* olma yolunda ilerlemeye başlar. Bunun için gittiği yolu geri dönmesi gerektiğinin farkındadır ve bu yüzden kendisini cemiyete karşı borçlanmış hisseder: “Cemiyete karşı borçlandım. (...) Mabut çekildi, beni tek ve تنها bıraktı. Ben artık bütün insan topluluğunun aleyhime açtığı sessiz bir dava karşısındayım. Suçlu ve borçluydum. Bir mabudun emrine uyarken diğer bir mabudun nizamına sırt çevirmek günahına düşmüştüm.” (Erol 2001: 224) Bu aşamada cennetini kaybetmiş Âdem ve Havva gibi hafızasını tazelemeye, içinde bulunduğu kültürün hediye ettiği birikimi güncellemeye muhtaçtır.

Bu anlamda, Gülbün “iki zıt kuvvet” arasında kalmıştır: “(B)iri insanları gelenekli şekilde alkoymağa savaştan hikmet ve ibret” yani kültür, “öbürü ise insanların kelime kalıplarını ölçüp yeni modelde dökmek isteyen hayat”tır (69). Gülbün, cemiyet tarafından dile getirilen “hikmet ve ibret” ikazlarına kulak tıkayıp “ebedi yenilenme vaatleriyle” kendisini “kandıran hayat terazisi”ni tercih ederken (69) cemiyetten aldıklarını tabiata vermiştir ve bu yüzden suçludur. Toplumun ve kültürün kendisine bahsettiği tüm değer ve imkânları, bedeninin çağrısına uyarak arkasında bırakmıştır.

Bununla birlikte, Gülbün aldığı borçları geri ödemeye niyetlendiğinde yine doğasına teslim olmak zorundadır. Bir röportajında fatalistik biri olduğunu ifade eden yazar (Erol 2010: 49), burada Gülbün'ün yaşadıklarını *yaşanması gerekenler* olarak görür. Gülbün'ün cemiyetle kurduğu gerilimli ilişki onun bireyleşme sürecinin bir parçasıdır. Fakat aynı şekilde, bireyleşme sürecini tamamlaması teleolojik bir şekilde toplumun beklentilerini layıkıyla karşılayabilmesiyle ilintilidir. Dolayısıyla, kendisini bir çöplükten daha kıymetsiz görürken “onu sessiz sedasız öldüren” “utanç” ile ilk andan itibaren Ayhan'a karşı duyduğu “çaresiz teslimiyet” eşit derecede “hak ve hakikattir” (Erol 2001: 259).

Tabiat onu maddenin gidebileceği yere kadar götürüp, mananın sınırına teslim etmiş, cemiyetin onu utançla terbiye etmesine, ruhunu olgunlaştırmasına yardım etmiştir. Gülbün bu maceraya bile-isteye girmiş, masumiyetini iradeyle tescillemeyi ve kâmil bir ferd olarak cemiyete hizmet etmeyi arzulamıştır. Çünkü “(b)üyük hakların imtiyazını kazanmak, her talebini yerine getirmek, toptan teyid edilmek sevdasına düşmüştür” (269). Nitekim nefsi kâmile makamına ulaşan birinden beklenen de tabiatını terk etmesi değil, fikren, ahlaken ve davranışça olgunlaşmasıdır (Altıntaş 1986:45).

Dahası, kendisini bu maceraya sürükleyen doğası ile hafızasının işbirliğidir. “Gebe kadınların aşermesi gibi karışık uğultulu bir iştahla” (Erol 2001: 86) onu Ayhan’a yaklaştıran, hafızasının geçmişte onu “canından da aziz ve öz hayat arkadaşı” (80) zannetmesine neden olan oyunlarıdır. Gülbün, içindeki özleyişin kaynağı “cenk alanlarında gençliğine kanamadan, muratsızlık tufanı içinde dünyaya gözünü yuman”ların “akmak imkânı bulamadan üst üste birikerek göklere fişkırان hayat dalgası” olarak görür (80). Gülbün’ün, aşka düştüğü mevsimin bülbülün feryat ettiği döneme denk gelmesi (Pelister 2007: 227) ve takvim yapraklarının kendisine hatırlattığı bu örtüşmeyi Gülbün’ün düşüş tamamlandıktan sonra fark etmesi de bu işbirliğinin masum kurbanı olduğunu ima etmektedir.

Yazarın, kişisel tarihi de tabiatın Gülbün’ü Ayhan’ın peşinden sürüklediği bu manevi yolculuğa iradesiyle yöneltmesine benzer bir idealizmi içermektedir. Safiye Erol, küçük yaşlarda akranlarından farklılaşmak, “müstesna bir mevkide görünmek” arzusuna düşer (Yardımlı2003: 14). Kalemle millete hizmet etmek gayesini o yıllarda edinmiştir. Profesyonel anlamda yazmaya başladığı vakte kadar geçen süre onu yazmaya hazırlamak üzere geçirdiği bir evredir. Nitekim ömrünün de cemiyetin ona duyduğu ihtiyaçla mukayyet olduğunu düşünmektedir (Erol 2010: 49). Samiha Ayverdi’nin “Safiye Erol’un hayat görüşü ve insanlık anlayışı”nın “memleketin ölüm kalım davasının ta kendisi” (Savcan 2005: 10) olduğu yönündeki görüşü de, Erol’un roman(lar)ında hem bireysel, hem toplumsal düzlemde kurgunun, etik ve epistemolojik çerçevenin, bu idealizmle çizilmekte oluşudur.

Ülke tarihi de benzer bir doğa-kültür birlikteliğinin ürünüdür. Geçmişin birikimi, tabiatın ipek böceğini kozasında hazırladığı gibi, teleolojik bir şekilde toplumu bugüne hazırlamıştır. Bu minvalde, geçilen her merhale tabiatın tahakkuk etmesi anlamına geldiği için, tabiat-cemiyet, doğa-kültür, birey-toplum ikilikleri yine birbirine mündemiç kavramsallaştırmalar halinde okuyucuya iletilmiş olmaktadır. Bu yüzden, Gülbün'ün yeni terkinde Ayhan nasıl mevcutsa, Cumhuriyet de Osmanlı'yı öylece içselleştirmiştir. Öyle ki, “şimdi var olanın, şimdi yok oluş”u (Erol 2001: 72) gibi, şimdi yeni olan, şimdi eski olacak, “(b)aş ile son arasındaki seferin aşikâre rotası asla çizilemeyecektir” (53).

Gülbün'ü, yedi yıllık çileden sonra Luçi ailesi gibi bir başka “ecnebi” ailenin yanında çalışarak hatıralarını canlandırmaya sevk eden de bu döngüsellığı sezgisel olarak fark etmesidir. Böylece “eski hür ve temiz hüviyetini kazanma”yı (254) uman ve kemale ermek üzere son aşamalara gelen Gülbün, Feyzi Hoca'nın şu tespitini tasdik etmiş olmaktadır: “Ne söylense nafîle değil mi? Kıyasıya boğuşan iki cihan kolay barış bulur mu? Varsın boğuşsun döğüşün ki bu kavgada milletin manevi çehresi olgun ve güzel hatlar bağlayacak.” (298) Gülbün'le Ayhan'ın şahsında “iki cihan”ın temsil edildiğinin ifşası olan bu ifadeler, ikilikler arasında gidip-gelişlerin sürekliliğini ve manevi kimliğin tam da bu esnada harmanlandığını da işaret etmektedir.

“Hayat İpliği” Olarak Aşk

Yazar, roman boyunca buraya kadar işaret edilen ikilikleri ince ince işlerken, aslında Gülbün'ün dilinden ifade edildiği üzere “bütün bir milletin manevi nabzını tutmak”ta, “onun hayat kaynaklarına sondaj yapmak”tır. “(H)er tarafa yayılmış bir ruh şebekesi” ile “(m)erkez bürosu” kendisi olan “şubeleri” her yana yayılmış bir (169) kurum gibi toplumsal yapıyı incelemekte ve detaylandırılmış kavramlarla hastalıkları teşhis etmektedir. Dilin imkânları dâhilinde, toplumun sabitlenemez gerilim hatlarını dinamik bir çeşitlilik içinde tasvir etmekte, çözümünü ise aşkın bir medeniyet tasavvurunda ve müphem, sezgisel bir etik anlayışında görmektedir. Ona göre, “Gülbün demek bir tutum, bir üslup, bir eda demektir. Hoş olması lazım gelen bir tutum, asil olması lazım gelen bir üslup, latif olması lazım gelen bir eda”(231).

Sımsıkı tutunulması gereken bu etik anlayışında katı ve kaba karşıtlıklara yer yoktur. Tüm karşıtlıklar, kaynağını ilahi aşktan alan bir millet ve hizmet aşkı ile aşılmakta, uç kutuplar arasındaki boşluk esnek bir metafiziği mümkün kılmaktadır. Çünkü Erol'a göre aşk, tüm “‘o’ ve ‘ben’ sınırlarının sınır silen bir kurdu”dur (80) ve kişiye “(h)ıçbir surete sığınmak” (237) imkânı bırakmamaktadır. Gülbün’ü her zaman kullandığı yoldan döndürüp bu çileli maceraya çeken kuvvet de bu kabında duramayan aşkın cazibesidir.

Ona “Gülbünlüğünü kaybettirecek” denli güçlü, onu “renksiz şekilsiz bir hamur” (43) gibi şekilden şekile sokacak, “(g)özden göze bir vuslat anı için canını vermeğe hazır” (57) hale getirecek, sonunda “(i)şte ben gördüm gözümle, kendi canımdır giden” (203) dedirtecek denli hoyrat, lakin tam da bu nedenle ona “devrilmek ve yeniden doğmak” (269) imkânını verecek, onu “devamlı hicret”e (271) mahkûm ederek “kendi cehenneminden geçip kendi cennetine ulaşma”sına vesile olacak (309), “bu devirden bu diyardan ayağımı kesip”, onu “mecazlar dünyasına götür”ecek (215) kadar ulvi bir aşktır bu. Gülbün’e “kendini yeni baştan halk etme”yi (183) “kaderinin tek sahibi olmayı” (219) öğreten de yine bu aşktır.

Bu bağlamda, Gülbün’ün “Can hastalığı”nın (137) iyileşme süreciyle ilgili yapılan benzetme oldukça anlamlıdır:

Hastayı sırt üstü yatırılmış, bu illette bilgiç bir kadın gelir, çıbanın içinden bir iplik çıkarır, ipliği bir miktar sağlar, ucunu yüksekçe bir yere bağlamış. (...) tam on gün iplik sağıldıktan sonra yaradan bezelye kadar bir tane fırlar, tedavi bitirmiş. Fakat hasta, on gün geceli gündüzlü en küçük bir hareket yapmadan, öksürmeden, hızlı nefes almadan kalıp gibi yatmaya mecburmuş. Zira iplik koptu mu artık derdin devası yokmuş. (...) Çekmek diye buna derler. (...) baştan sona dayanan canını kazanır. (137)

Gülbün’ün derdi de ölüm korkusu içinde geçen böylesi bir çile doldurma süreci gibidir. Bu süreçte Gülbün, bedensel hazza tevessül ederek hayat örgüsünden kaçırdığı bir ilmeği, aşkın manevi boyutunu ima eden “hayat ipliği”ne (138) sıkıca tutunarak tekrar yakalayabilecektir. Böylece, “(e)skiden bedava yaşanmış ömrü şimdi bedel karşılığı kazan”masını (260) yine bu aşka borçlu olacaktır.

Gülbün'ün macerası nasıl bedensel aşktan manevi aşka evrildiyse, Gülbün, Gülbünlüğünü, nasıl tüm kalıpların sınırlarını bulanıklaştırıp maddenin ve görünenin ötesine kanatlandıysa, yazarın toplum için öngördüğü etik tasavvur da böylesi bir aşkınlığı ifade etmektedir. Bütün ikilikleri kendi potasında eriten dinamik bir hâl, yüzeysel sınıflandırmaları aşmış bir medeniyet perspektifi Gülbün'ün şahsında toplumun etik ütopyası olarak resmedilmektedir. Bu bağlamda, Gülbün'ün çilesini doldurup iyileştikten sonra Hac ibadeti yaparcasına (319) çıktığı Edirne-Selimiye yolculuğu bu aşkın medeniyet tasavvurunun içeriğine dair daha belirgin ipuçları da sunmaktadır:

Nasıl ve neresine ayak basmaya kıyacağız bilmem ama haydi içeri girelim. Yalnız pabuçlarımızı değil bütün endişe ve iptilalarımızı, bizi boş yere çürüten bütün benlik iddialarımızı, kölesi olduğumuz dünya emellerini, zebunu olduğumuz hayat illetlerini silkeleyelim, el değmemiş ruhumuzun ismet-i ehramına bürünelim de öyle girelim. (323)

Burada yazar, *Ülker Fırtınası*'nda musiki, *Ciğerdelen*'de edebiyat ve mimari ile önerdiği estetik medeniyet perspektifini, yine mimari üzerinden dile getiriyor. Muhatabında “(a)l gider benden benliğim-doldur içime senliğin” (327) hissiyatını uyandıracak ve bireysel olanla toplumsal/kültürel olanın sınırını belirsizleştirecek bir çerçeveyi öngören bu yaklaşım, Selimiye'nin avlusunda, mermer sütunun üzerindeki ters lale motifi üzerinden yapılan bir mülahazada şöyle ifade edilmektedir: “Bilir misin ben yine proton-elektron nazariyesine geleceğim. Sanırım ki cami ile lale müspetle menfiyi temsil için makûs rollerde görünmekle beraber aslında müşterek bir fiilde birleşmişler. Onların karşılıklı zıddiyetinden hâsıl olan sonsuz enerji işte bu şaheseri bina etmiş.” (326) Bu anlamda, yenilmiş benliği, alt edilmiş hırs ve ihtirası sembolize eden ters lale ile azamet in ve yüceliğin sembolü caminin karşıtlığının eseri olan Selimiye, hem camiyi hem ters laleyi bünyesinde barındıran, lakin her ikisi de olmayan ancak ikisi arasında gidip gelmeyi mümkün kılan bir var oluşu ifade etmektedir.

Sonuç

Özetlemek gerekirse, *Dineyri Papazı*, Safiye Erol'un kişisel tarihini ülke tarihiyle harmanlayıp, Derridacı etik tasavvurunu öngören bir epistemolojik çerçeve içinde, Gülbün karakteri üzerinden alegorikleştirdiği bir çalışma olarak değerlendirilebilir. Gülbün'ün

yedişer yıllık süreçler içinde sembolik olarak tecrübe ettiği tekâmül süreci, hiçbir karşıtlığın kalıcı olarak benimsenmediği, tüm ikiliklerin birbirinde eridiği bir muğlâklıkla tamamlanmaktadır. Daha doğru bir ifadeyle, tamamlanamayacak ve sonlanamayacak bir karşıtlıklar kümesinin içinde Gülbün bireysel hüviyetinin hatlarını netleştirmekte, varoluşsal mecraına akmaktadır. Maddi aşktan manevi aşka doğru seyreden maceranın maddenin de mananın da ötesine geçen aşkınlığının dayandığı dinamik mekanizma, toplumsalı şekillendiren karşıtlıklar için de etik bir çerçeve çizmektedir. Geçmiş-gelecek, geleneksel-modern, Doğu-Batı, kültür-doğa ikilemelerinin arasında sıkışıp kalmak ya da hayatın giriftliğini görmezden gelerek biri lehine diğerinden vazgeçmek yerine her türlü ikiliğin birbirini tamamlayan esnek ve hareketli bir kompozisyonu manasına gelen medeniyetçi bir perspektifi tercih etmek, Erol'un bu romanda Gülbün'ün tecrübesi üzerinden sunduğu etik yaklaşımı ifade etmektedir.

Kaynakça

- Altıntaş, Hayrani (1986). *Tasavvuf Tarihi*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Andı, M. Fatih (Güz 2006). "Türk Edebiyatında Roman: Cumhuriyet Devri". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4: 165-201.
- Derrida, Jacques (1997). *Of Grammatology*. Gayatri C. Spivak (Çev). 3. Baskı. Baltimore: John Hopkins University,.
- (1982). *Margins of Philosophy*. Alan Bass (Çev). Chicago: University of Chicago Press.
- Erol, Kemal (2011). "Kültür Değişmesi ve Safiye Erol'un " Kadıköyü'nün Romanı" ve "Ülker Fırtınası" adlı Romanlarında Kuşak Çatışması". *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8: 16387-406.
- Erol, Safiye (2001). *Dineyri Papazı*. Haz. Halil Açıkgöz. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- (2010). *Makaleler*. Haz. Halil Açıkgöz. 3. Baskı. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.

- Hazer, Gülsemin (Summer 2012). "Safiye Erol'un *Dineyri Papazı* Romanında Bireyleşim/Kemalat Yolculuğu". *Turkish Studies*,7.3: 1461-1473.
- Hitchcock, Louis A. (2013). *Kuramlar ve Kuramcılar, Çağdaş Düşüncede Antik Edebiyat*. Seda Pekşen (Çev). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lings, Martin (2006). *Yakîn Risalesi*. Veysel Sezigen (Çev). İstanbul: Vural Yayıncılık,
- McCharty, T. (1989-90) . "The Politics of the Ineffable: Derrida's Deconstructionism içinde Philosophical". *Forum*, 21: 146-68.
- Pelister, Ayşe Özge (2007). *Safiye Erol'un Romanlarında Sosyal Hayat*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. T. C. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Selden, Raman ve Peter Widdowson, Peter Brooker (2005). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* (5.Baskı). UK: Pearson,
- (Sürmeli) Savcan, Yasemin (2005). "Safiye Erol'un Romanları Üzerine Bir İnceleme". Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- West, David (2005). *Kıta Avrupası Felsefesi* (2. Baskı). Ahmet Cevizci (Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Yardım, Mehmet Nuri (2003). *Safiye Erol Kitabı*. İstanbul: Bensenol Yayınları.
- Zürcher, Erik J. 2003 *Turkey a Modern History* (3. Baskı). London: I. B. Tauris.