

10. BÖLÜM / CHAPTER 10

TÜRK ROMANINDA MEVLANA VE MEVLEVİLİĞİN GÖRÜNÜM BİÇİMLERİ

APPEARANCE FORMS OF RUMI AND MAWLAWİYAH IN TURKISH NOVEL

Derya GÜLLÜK¹

¹Dr., Bandırma Onyedli Eylöl Üniversitesi, Balıkesir, Türkiye
E-mail: dgulluk@bandirma.edu.tr

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.10

ÖZ

XIII. yüzyılda yaşamış bir mutasavvıf olan Mevlana Celaleddin Rumi (1207-1273), eserleri ve ortaya koyduğu fikirleriyle Türk kültür tarihinde yadsınamayacak bir yere sahiptir. Mevlana'nın vefatından sonra kurumsallaşan Mevlevilik de Türk kültürü için kendisinden çokça istifade edilen bir kaynak olarak karşımıza çıkmaktadır. Mevlana'nın vermiş olduğu eserler ve düşünceleri etrafında bir tasavvuf geleneği oluşmuş ve bu gelenek edebiyat dünyasında da spesifik ve çok yönlü bir gündem yaratmıştır. Türk romanında başat bir konu olarak Mevlana ve Mevlevilik birbirinden farklı veçheleriyle ele alınarak işlenmiştir. Cumhuriyet'ten bugüne farklı ideolojilerin çatışmasıyla ortaya birbirinden farklı Mevlana algılarının çıktığını görürüz. Bu algıda, Mevlana'nın senkretik yapısının ön plana çıkarıldığını ve her dönem değişen din algısıyla birlikte birbirinden farklı Mevlana kimliklerinin icat ve inşa edilerek araçsallaştırıldığını müşahede ederiz. Tüm bunlar, Türk romanındaki Mevlana ve Mevleviliğin görünüm biçimlerine de sirayet etmiştir. Mevlana'nın doğumunun 800. yılına denk düşen 2007 yılının UNESCO tarafından "Dünya Mevlana Yılı" olarak kabul edilmesiyle birlikte, Türk romanında da Mevlana'ya olan ilgi artmış ve Mevlana adeta yeniden keşfedilmiştir. Mevlana'nın popüler kültürün bir unsuru olarak tüketim nesnesine dönüştürülmesi de tam olarak bu yıllara denk düşmüştür. Nihayetinde, Mevlana'nın Türk romanında daha ziyade ideolojik bir angajmanla kurgulandığını ve "hümanist" bir karakter olarak ön plana çıkarıldığını, Mevleviliğin de mûsiki aracılığıyla kültürel bir zenginlik olarak romanlarda işlendiğini görüyoruz.

Anahtar Kelimeler: Türk romanı, Mevlana, Mevlevilik, Tasavvuf, Musiki

ABSTRACT

Mawlana Jalal al-Din Muhammad Rumi (1207-1273), a Sufi who lived in the 13th century, has an undeniable place in the history of Turkish culture with his works and ideas. Mawlawiyah, which was institutionalized after the death of Rumi, also appears as a source of great benefit for Turkish culture. A Sufi tradition has formed around the

works and thoughts of Rumi, and this tradition has created a specific and versatile agenda in the world of literature. As a major subject in the Turkish novel, Rumi and Mawlawiyah are treated from different aspects. From the Republic to the present, we see that different perceptions of Rumi emerged as a result of the conflict of different ideologies. In this perception, we see that Rumi's syncretic structure is brought to the fore and instrumentalized by the invention and construction of different Rumi identities with the changing perception of religion in every period. All these have also affected the appearance forms of Rumi and Mawlawiyah in the Turkish novel. With the declaration of 2007, which coincides with the 800th anniversary of Rumi's birth, as the "World Rumi Year" by UNESCO, the interest in Rumi in Turkish novels has increased and Rumi has been rediscovered. Rumi's transformation into a consumption object as an element of popular culture also coincided with these years. In the end, we see that Rumi is fictionalized with an ideological engagement rather than in Turkish novels and is brought to the forefront as a "humanist" character and Mawlawiyah is handled in the novels as a cultural richness through music.

Keywords: Turkish novel, Rumi, Mawlawiyah, Mysticism, Music

Extended Abstract

Mawlana Jalal al-Din Muhammad Rumi have been influential in Turkish culture and art for centuries. Today, it continues to hold an important place in the history of Turkish culture. Rumi, who came to the forefront with his Sufi identity, has gained an important place in the world of Turkish science and culture with his qualities such as poet, literary, and musician, and has been dealt with in a wide spectrum in our literary world. It has been frequently used and continues to be used as a fictional element in Turkish novels. When we look at Rumi from a biographical perspective, we see that there are two separate Rumi. What is almost a milestone for his life and marks a turning point is the change, the transformation he experienced as a result of his encounter with Shams Tabrizi and his friendship with him. The first Rumi we met, he is a guide no different to classical Islamic scholars and mystics, who calls his students, followers and all people to guidance, and who teaches the orders and prohibitions of Islam. Rumi, who is a friend of Shams, is a Sufi who has gone through everything and devoted himself to sema rituals. Therefore, in the novels, Rumi's relationship with Shams, the transformation he has experienced since his friendship with him, his scientific and Sufi aspect, Mawlawi rites and music are frequently encountered. In this study, in which we examine the aspects of Rumi and Mawlawiyah in Turkish novel in general terms, it is seen that in some novels Rumi is placed in the fictional world with a different identity, sometimes he is placed on a line close to biographical reality, and sometimes he is cut off from Rumi's Sufi tradition and thought of love and tolerance. We see that it is handled in kind and processed out of context. This is an indication that the identity of Rumi was rediscovered through construction and invention. Rumi's thought based on tolerance and love has found a response in every period and this interest is still alive today.

All the conflict in *Sinekli Bakkal* is calmed by Vehbi Dede, who is a representative of the musical and cultural accumulation of Mawlawiyah. With characters representing two different aspects of the same religion, while Imam İlhami Efendi's approach to religion and his perception of religion were criticized, Mawlawi Vehbi Dede represented a mystical perception of religion, which stands out with its love, tolerance and musical aspects, is brought to the fore as an element that will end the conflict in society. In *Huzur*, Mümtaz's divine love for Nuran is treated as a fundamental phenomenon that establishes music, culture, and civilization, which is the main hero of the novel, just as it takes place in the magical atmosphere of a whole old music, especially the Ferahfezâ Mawlawi rite. In *Kara Kitap*, Rumi was fictionalized as artistically flawed, with homosexual inclinations, and his works as stolen and incomprehensible with his thoughts. In order to support this, the historical background was used and while the events were approached from a different perspective, the relationship between Shams and Rumi was opened to question. Eflâton's journey towards reaching the truth and becoming a perfect human in *Suskunlar* begins with hearing a sound that no one has heard. This enchanted sound is the sound of a ney. The reed sound heard by Eflâton is inspired by both the identification of the Sufî tradition with the ney and the sema, and the philosophy of Rumi on this issue. Eflâton's journey from Sofuayyaş to Galata Mawlawi Lodge, woven with symbols, is a "seyr u suluk", a course processed with mystical metaphors. In Şafak's novel *Aşk*, on the other hand, mysticism and mystical values, concepts and persons have been detached from their historical context and a different perception of mysticism has been created in the focus of love.

Giriş: Mevlana ve Mevlevilik

“Herkes kendi zannınca benim dostum oldu ama, kimse içimdeki sırları araştırmadı” (Mevlana)

Yaşadığı çağı aşarak mesajı günümüze kadar ulaşan ve Türk tasavvuf geleneğinin önemli mutasavvıflarından biri olan Mevlana Celâleddîn-i Rûmî¹ (1207-1273), 1207 yılında IX. yüzyıldan itibaren ünlü mutasavvıflar yetiştiren ve kuvvetli bir mistik cezbeye dayalı tasavvuf akımı olan Melamiliğin belli başlı merkezlerinden olan Belh’de dünyaya gelmiştir. Mevlana’nın yaşamına dair büyük değişim, 1244’de Konya’ya gelen Şems-i Tebrizî ile tanışmasıyla başlar. Altı ay boyunca, “Selahaddin-i Zerkûbi’nin hücrelerinde gece gündüz arkadaşıyla yemeden, içmeden ve bütün insani ihtiyaçlardan uzak halvet eder” (Schimmel, 2010, s. 19). Mevlana’da mistik bir ruhun oluşumu da Şems-i Tebrizî’yle olan dostluğunun neticesinde ortaya çıkmıştır. Bu iki dost arasındaki ilişki, halk tarafından farklı yorumlanınca Şems-i Tebrizî ortadan kaybolur (Schimmel, 2020, s. 45). Mevlana’nın manevi dünyasının ve düşüncelerinin şekillenmesinde önemli bir yer edinen ve eserlerinde derin izler bırakan, âdeta Mevlana’nın ruh ikizi olarak karşımıza çıkan Şems-i Tebrizî, onun hayatında gizemli bir yer edinmekle birlikte, Mevlana’yı tanımak ve anlamlandırmak adına bilinmesi gereken önemli şahsiyetlerden biri olarak konumlandırılır. Mevlana’nın manevi yönü Şems-i Tebrizî ile tamamlanmış ve aralarındaki dostluk gerek döneminde gerekse de sonrasında spesifik ve çok yönlü bir gündem oluşturmuştur. Bu ilişkinin müphemliği, yazarların dikkatinden kaçmamış ve romanlarda birbirinden oldukça farklı kurgular ışığında işlenmiştir.

Mevlana’nın vefatını müteakip oğlu Sultan Veled tarafından bir tarikat olarak kurumsallaşan Mevlevilik, beylikler dönemiyle beraber ilk Mevlevihanelerin açılmasıyla sosyal ve kültürel yaşamda yer edinmeye başlamıştır. XVI. asırdan itibaren Osmanlı devlet adamları tarafından ilgiye mazhar olan Mevlevilik, imparatorluğun genişlediği her yere ulaşma imkânı bulmuştur. Mevlevihaneler, Osmanlı’nın hattat, nakkaş, musikişinas ve büyük şairlerini yetiştiren önemli kültür ve sanat merkezleri hâline gelmiştir (Gölpınarlı, 1983, ss. 269-273). Devlet tarafından kabul gören ve desteklenen Mevlevihaneler, Türk kültür ve sanat yaşamını yüzyıllardır besleyen bir kaynak olarak bugün de aynı değeri haizdir. Mevlana’ya nispet edilen Mevlevilik tarikatını Eflakî, silsile yoluyla Hz. Ali’ye bağlamıştır. Hüsametdin

1 Mevlana hakkında geniş bilgi için bkz. Sultan Veled, *İbtidâ-Nâme*, Çev. Abdülbaki Gölpınarlı, İstanbul: İnkılâp Yayınevi, 2014; Ahmet Eflakî, *Ariflerin Menkubeleri*, Çev. Tahsin Yazıcı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006; Feridun bin Ahmed-i Sipehsâlâr, *Mevlânâ ve Etrafındakiler*, Çev. Tahsin Yazıcı, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2011; Bediüzzaman Firûzanfer, *Mevlânâ Celâleddîn*, Çev. Feridun Nafiz Uzluk, Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2005; Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlânâ Celâleddin*, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2015; Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlânâ’dan Sonra Mevlevilik*, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2006.

Çelebi'den sonra tarikatın başına geçen Sultan Veled, kendisinden sonra yerine oğlu Ulu Arif Çelebi'yi bırakır. Bundan sonra da Mevleviliğin merkezi konumunda olan Konya Mevlana Dergâhı'nda Mevleviliğin postnişinliğine “Çelebi” unvanı verilen Mevlana soyundan gelen şeyhler geçer.²

Ünü sınırlarımızı aşan Mevlana, günümüzde daha ziyade ilahi aşk, sevgi ve hoşgörüyü zihinlerde yer edinmiştir. Annemarie Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları* isimli çalışmasında, Mevlana'nın gücünün, insani şartlarda hayat bulan fakat tamamıyla Allah'ın merkezileştiği bir aşktan gelmekte olduğunun altını çizerek Mevlana'nın Türk kültürü, tasavvufu, sanatı ve edebiyatı için önemli bir figür olarak ön plana çıktığını ve tüm bu mefhumlar için kurucu bir rol oynadığını ifade eder (2016, s. 345). Mevlana, kültür dünyamızda öylesine bir yer edinmiştir ki, Yahya Kemal içerisinde bulunduğumuz medeniyet âlemini “Mesnevî medeniyeti” olarak değerlendirmiştir. Tanpınar, Yahya Kemal'le aralarında geçen bir sohbeti şu şekilde aktarır:

Bir gün Yahya Kemal'e ‘Neydi bu eskilerin hayatı acaba? Nasıl yaşarlardı?’ diye sormuştum. Gülererek ‘Gayet basit, dedi, pilav yiyerek ve Mesnevî okuyarak. Medeniyetimiz pilav ve Mesnevi medeniyetiydi.’ Birkaç yıl sonra Bağlarbaşı’ndan Karacaahmet’e doğru inen yolda, -kim bilir hangi vesile ile canlanan maziye yakalama arzusuyla aynı düşünceye döndü. ‘Medeniyetimiz Mesnevi ve cihad medeniyetiydi’ dedi (Tanpınar, 1995, ss. 25-26).

Mevlana'nın *Mesnevi*'si, Türk tasavvuf tarihi ve kültüründe olduğu kadar bir kurgu ögesi olarak sıklıkla karşımıza çıktığı Türk romanında da önemli bir yere sahiptir.

Ahmet Yaşar Ocak, Türkiye’de Tanzimat’la ortaya çıkan ve Cumhuriyet’le daha da belirginleşen, muhafazakâr çevrelerle Batılılaşmacı ideolojilerin çatışması ve bunlara 1960’lardan itibaren sol ideolojilerin de katılmasıyla birlikte birbirinden çok farklı Mevlana’ların ortaya çıktığının altını çizer (Ocak, 2018, ss. 120-122). Bu bağlamda Mevlana’yı ve onun tasavvufi geleneğini doğrudan anlayabilmenin en iyi yolu, 13-14. yüzyıl Anadolu’sunu ve o günün siyasi, sosyo-ekonomik, kültürel yapısını iyi tanımak ve değerlendirmektir. Anadolu’nun İslâm kültür geleneği içinde yetişmiş bir mutasavvıf olan Mevlana, babası M. Bahâeddin Veled ve babasının halifesi Burhaneddin Muhakkık-ı Tirmizi vasıtasıyla da Sünnî esaslara dayalı zühdi yaşantısını ahir ömrüne dek sürdürmüştür (Ocak,

2 “Mevlevilik, tarih boyunca halk tabakalarından devlet adamlarına kadar toplumun her kesiminden insanların mânevî hayatı üzerinde etkili olmuş, birer güzel sanatlar akademisi gibi çalışan Mevlevi dergâhlarından birçok âlim, ârif ve kâmilin yanı sıra Türk kültür ve sanatının en önemli temsilcileri yetişmiştir” Daha geniş bilgi için bkz. Ş. Barihüda Tanrıkorur, “*Mevleviyeye*” TDV İslam Ansiklopedisi (DİA), Ankara: TDV Yayınları, Cilt: XXIX, 2004, 468-475 ; Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlânâ’dan Sonra Mevlevilik*, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2006.

2018). Ahmet Yaşar Ocak, Mevlana'nın farklı tasavvuf telâkkilerini bir araya getirerek yepyeni bir biçimde onları birleştiren tam bir senkretist olduğunu söyleyerek, onun senkretizmini temelde üç yola bağlar:

1. Necmeddîn Kübrâ (1211)'nin insanı esas alan, sünnî esaslara dayalı ve kısmen zühdî nitelikli taavvuf mektebi,
2. Muhyiddîn-i Arabî (1241)'nin mükemmel bir metafizik ve mistik sistem halinde tasavvuf dünyasına sunduğu Vahdet-i Vücut mektebi,
3. Kaynağını Horasan Melâmitiyyesi'nden alan, coşkun bir ilâhî aşk ve cezbe dayalı, zühdü ihmal eden Kalenderî tasavvuf (Ocak, 2018, s.138).

Buradan yola çıkarak söyleyebiliriz ki Mevlana üzerine bir analiz yapabilmek, salt onun hayat hikâyesinden ziyade; dönemini, yaşantısını ve eserlerini birlikte ele almak ve incelemekle mümkün olabilir. Mevlana'nın bir senkretist olarak ön plana çıkması; birbirinden farklı düşünce sistemlerini birleştirmesi ve bunları uzlaştırmış olması, söz konusu edebiyat ve roman olduğunda daha da bir işlerlik kazanmış ve bu yönüyle yazarlarımızca sıklıkla bir kurgu ögesi olarak kullanılmıştır. Tanzimat'tan bugüne uzanan Türk romanı serüveninde Mevlana ve Mevleviliğe bakışın çeşitliliğinde de böyle bir kadrajın ön plana çıktığını görüyoruz. Çalışmamızda bu çeşitlenmeye odaklanacağız.

Mevlana ve Mevlevilik denildiğinde akla gelen ilk konulardan birisi de kültürel bağlamda oldukça önemi haiz mûsiki ve semâdır.³ Mevlana, vecd ve istiğrak hislerini raks ve musikiyi bir araya getirerek semâda birleştirmiştir. Mevlânâ ile kendinden önceki sufilerin semâ meclisleri arasında önemli bir farklılık arz etmez. Fakat zamanla, Mevleviliğin kurumsallaşması nihayetinde, semâ da Mevleviliğe has bir mefhum olarak görülerek bu minvalde Mevleviliğin bir esası olarak zikredilmiş ve bu doğrultuda çeşitli tartışmalara kapı aralamıştır. Bir taraftan Mevlana'nın semâ yapmadığına dair söylemler ön plana çıkarken diğer yandan ise Mevlana'nın zamanında da tıpkı Mevlevilikte sonradan tezahür ettiği gibi semâ âyinlerinin varlığının muhkem olduğu iddia edilir (Uludağ, 1999, ss. 357-358). “Dinle neyden çün hikâyet etmede / Ayrılıklardan şikâyet etmede” beytinden mülhem, Mevlana'nın güzel ses mânâsına gelen semâ ile güzel söz söylemek anlamına gelen şiire şahsi bir alaka duyduğu, ney sesinin ahengiyle birlikte Rabb'ı ile arasındaki tüm perdeleri kaldıran insanın aşkı olarak tahayyül ettiği Allah'ı seyre dalmasına bir vesile olduğu, telakki edilir (Uludağ, 1999, s. 359). Türk sufiliğinin temellerini atan Mevlana, yaşadığı çağdan itibaren tasavvuf anlayışı ve *Mesnevi*'siyle Türk edebiyatı üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Edebiyatın

3 Mûsiki ve semâ noktasında daha geniş bilgi için bkz. Süleyman Uludağ, *İslâm Açısından Mûsiki ve Semâ*, İstanbul: Marifet Yayınları, 1999.

yanında mûsikî ve semâya verdiği önemle birlikte Mevlevilik klasik Türk musikisini besleyen temel kaynaklardandır. İtî ve Dede Efendi gibi isimlerin de aralarında bulunduğu birçok musikîşinas Mevlevihanelerde yetişmiştir (Horata, 2006, s. 552).

Din algısının farklı zaman ve zeminlerde birçok değişime uğradığı aşîkârdır. Ancak Mevlana ve Mevlevilik bu algıdan azade tutulmuş, sadece Osmanlı döneminde değil, tekke ve zaviyelerin kapatıldığı Cumhuriyet döneminde de diğer tekkeler gibi kapatılmakla birlikte ayrıcalıklı bir muamele görmüştür. Bu farkı bakışın müsebbibi ise Mevlana'nın eserlerini aşk ve hoşgörü üzerine temellendirmiş olması, döneminde var olan dini taassuba karşı çıkan bir "hümanist" olarak görülmesinden mühlhemdir (Tural, 2011, s. 33). Mevlana hoşgörüye dayalı mistik din algısı ve senkretist yapısıyla, batılılaşma serüvenimizle birlikte sıklıkla gündeme gelen bir mutasavvıf olmuştur. Bu yapı onun XXI. yüzyılda da hümanist kimliğiyle ön plana çıkarılmasına da kaynaklık yapmıştır.

Tanzimat'la başlayıp Cumhuriyet'le hız kazanan yeni kimlik inşalarında ideal bir isim olarak görülen Mevlana, dönemin konjonktürüne göre yazarlarımızca yeni bir kimlik çerçevesinde icat ve inşa edilerek bambaşka bir kimliğe bürünmüş ve romanlarda farklı görünüm biçimleriyle karşımıza çıkmıştır. Yeni bir kimlik inşa etmede edebiyatın rolünü düşündüğümüzde, Mevlana ve Mevleviliğin oldukça zengin bir kaynak olarak ön plana çıktığını görüyoruz. Çalışmamızda, ele alacağımız romanları seçerken bu kimlik inşası, icat ve keşfi çıkış noktamızı oluşturmuştur. Bu sınırlar içerisinde inceleyeceğimiz romanları belirlerken, Mevlana ve Mevlevilik hususunda bize ana hatları ve farklı bakış açıları veren romanlar üzerine odaklandık. Bu meyanda, çalışmamızın sınırlarını aşan birçok romanı bu çalışmanın dışında tutmak durumunda kaldık. İlk olarak Cumhuriyet döneminden Halide Edip Adıvar'ın *Sinekli Bakkal* başlıklı çalışması ele alınmış, Cumhuriyet'in "yobaz" din adamı tasavvurunun karşısına yeni bir din adamı kimliği inşa etmek adına Mevlevî bir sufi kimliği ön plana çıkarılmıştır. İkinci olarak ele aldığımız roman, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*'udur. Toplumsal dönüşümlerin odağında ve huzursuzluğun hâkim olduğu bir ortamda Mevlevî musikisi yeniden keşfedilerek gerek bireysel gerekse de toplumsal huzuru sağlayan bir unsur olarak musikî ön plana çıkarılmıştır. Ele aldığımız diğer bir roman ise Orhan Pamuk'un postmodern kurgusuyla ön plana çıkan anlatısı *Kara Kitap* 'tır; anlatıda, Mevlana ve Mevlevîliğe yaklaşım diğer romanlardan oldukça farklıdır. Mevlana ve Şems arasındaki ilişki tartışmaya açılmış, Mevlana daha ziyade kişisel zaaflarıyla ön plana çıkarılmış ve bambaşka bir Mevlana kimliği inşa edilmiştir. Postmodern bir kurgu olarak karşımıza çıkan İhsan Oktay Anar'ın romanı *Susunlar* ise Mevlana'dan ziyade Mevlevîliğin edep ve erkânını ön plana çıkarmasıyla dikkatleri çekmektedir. Son olarak, Elif Şafak'ın *Aşk* romanında, 2000'li

yılların modernist algısının ve modern insanının ön plana çıkarıldığı ve adeta aşk odağında yeni bir Mevlana kimliğinin icat edildiğini görürüz. Bu bakış açısını da dikkate alarak Türk romanındaki Mevlana algısına yaklaştığımızda Mevlana'daki hümanist yanın oldukça güçlü bir şekilde işlendiğini görüyoruz. Mevlevilik söz konusu olduğunda ise musiki ve semâ ayinleri ön plana çıkmıştır. Bu çalışmada, Halide Edip Adıvar'ın *Sinekli Bakkal*'ı (1935), Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*'u (1949), Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı (1990), İhsan Oktay Anar'ın *Suskunlar*'ı (2007) ve Elif Şafak'ın *Aşk* (2009) romanları üzerinde durularak, Türk romanında Mevlana ve Mevleviliğin görünüm biçimleri incelenecektir.

1. Ana Hatlarıyla Cumhuriyet'ten Bugüne Türk Romanında Mevlana ve Mevlevilik

Cumhuriyet'ten günümüze Türk romanında Mevlana ve Mevleviliğin⁴ izdüşümlerini görmek istediğimizde, bu oldukça geniş zaman zarfı içerisinde, dönemin değişen ve dönüşen siyasi ve sosyal yapısını göz ardı ederek konuyu ele alamayacağımız aşikârdır. Değişen zemin, dönüşen zaman ve elbette ki dönemin siyasi ve sosyal havası Mevlana ve Mevlevilik hususunda farklı algılar yarattığı gibi birbirinden farklı Mevlanalar da keşfetmiştir. Bunun yansımalarını romanlarda da görebilmekteyiz. Tanzimat romancılarının dönemin havasının da alametifarikası olarak bir mesafe ayarlama çabasıyla konuya eğilmediklerini, romanlarda çoğunlukla belli belirsiz tiplerle okuyucuya Mevlana ve Mevleviliği sezdirdiklerini görürüz.⁵ Bu sezgi Cumhuriyet'e geldiğimizde daha bir belirginleşmeye başlar. Bu dönemde, Mevlana ve Mevlevilik kültürel bir öğe olarak ele alınır.⁶ İnci Enginün, "Romancılarımız ve Mevlânâ" başlıklı makalesinde, Cumhuriyet döneminde özellikle Halide Edip'in eserlerinde Mevleviliğin oldukça geniş bir yer edindiğinin altını çizmekle birlikte bu dönemde, Reşat Nuri'nin *Çalkıuşu*'nu, Müfide Ferit'in *Pervaneler*'ini ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*'unu örnek olarak verir (Enginün, 2004). 1950'li yıllardan itibaren, kendileri de özellikle tasavvufi bir gelenekten gelen, Sâmiha Ayverdi, Emine Işınsu, Nezihe Araz ve Münevver Ayaşlı gibi isimlerin eserlerinde, mesaj kaygısı içerisinde oldukları ve kurguyu öteleyerek tasavvufi

4 Sezai Coşkun "Türk Romanında Mevlâna ve Mevlevîlik" başlıklı makalesinde tematik bir inceleme yapmış ve Türk romanındaki Mevlana ve Mevleviliğe bakışı, yazarların fikir dünyasından yola çıkarak çeşitli başlıklar altında incelemiştir. Sezai Coşkun'un mezkûr çalışması için bkz., "Türk Romanında Mevlâna ve Mevlevîlik". *Mevlâna Celâleddin Rumi Makaleler*, Konya, Konya Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2005, 31-75.

5 Tanzimat romanında konuya yaklaşımı ana hatlarıyla görebilmek adına bkz. Canan Öktemgil Turgut, "Tanzimat Romanında Tasavvuf ve Tarikatların Yeri", *DTCF Dergisi*, 56.1, 2016, 249-286.

6 Cumhuriyet Döneminde Mevlana ve Mevleviliği işleyen romanlar: Halide Edep Adıvar, *Yeni Turan* (1912), *Vurun Kahpeye* (1926), *Sinekli Bakkal* (1935), *Hayat Parçaları* (1963); Reşat Nuri Güntekin, *Çalkıuşu* (1922); Müfide Ferit Tek, *Pervaneler* (1924); Peyami Safa, *Fatih-Harbiye* (1931), *Matmazel Noralıya'nın Koltuğu* (1949); Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur* (1949).

öğretiyi ön plana çıkardıklarını görebilmekteyiz.⁷ Nezihe Araz’ın *Aşk Peygamberi*, Cihan Okuyucu’nun *İçimizdeki Mevlânâ* gibi romanları ise daha ziyade biyografik bir anlatının hâkim olduğu eserler olarak karşımıza çıkar.⁸ 1990 yılında yayınlanan Orhan Pamuk’un *Kara Kitap*’ı ve 1997 tarihli Elif Şafak’ın *Pinhan*’ı ise 2000 öncesi Mevlana ve Mevleviliği işleyen ve kurgularıyla farklı bir bakış açısı sunan romanlar olarak ön plana çıkmaktadır.

Doğumunun 800. yılına mütevellit 2007 senesi Mevlana nezdinde UNESCO tarafından “Dünya Mevlânâ Yılı” olarak ilân edilmiş⁹ ve bu tarihten itibaren Türk romanında da Mevlana ve Mevlevilik konusu altında yazılan romanlarda bir artış olduğunu görülmüştür.¹⁰ Mevlana’yı anlatmaya odaklanan bu romanların daha çok onu anlamlandırma çabası içerisine girdiklerini müşahade ederiz. Mevlana ve onun mütemmimi olarak görebileceğimiz Şems-i Tebrizî’nin ilişkileri birbirinden farklı şekillerde romanlarda işlenmiş, bu romanlar çoğu zaman yazıldıkları dönemin konjonktürüne uygun bir zeminde kurgulanarak farklı farklı Mevlanalar ve Mevlevilik algısı ortaya konmuştur. Biz de bu çalışmamızda, özellikle ele alacağımız romanlarda gerek tarihsel gerekse de tematik açıdan farklı doneleri işlemek adına, farklı dönemlerde yayınlanmış ve farklı bakış açılarıyla yansıtılmış romanlarda Mevlana ve Mevleviliğin görünümünü ele aldık.

2. Türk Romanında Mevlana ve Mevlevilik Kurguları

2.1. Taassup ve Tasavvuf Tahayyülleri Arasında Bir Roman: *Sinekli Bakkal*

“Şakadan anlamayan, gülmeyen ve güldürmeyen bir hilkatten kadın, sadece korkuyordu. Belki bunun için Mevlvî tekkelerine devama başladı”

Cumhuriyet Dönemi’nin önde gelen isimlerinden Halide Edip Adıvar’ın, konumuz minvalinde önemli bir yere haiz romanı *Sinekli Bakkal* (1935), İstanbul Aksaray’da romana

7 Sâmiha Ayverdi, *Batmayan Gün* (1939), *Yaşayan Ölü* (1942), *Yolcu Nereye Gidiyorsun* (1944); Nezihe Araz, *Aşk Peygamberi* (1972); Münevver Ayaşlı, *Pertev Bey’in Üç Kızı* (1968), *Pertev Bey’in İki Kızı* (1969); Emine Işinsu, *Nisan Yağmuru* (1997), *Kaf Dağı’nın Ardında* (1999).

8 Bu noktada daha geniş bir inceleme için bkz. Secaattin Tural, *Türk Romanında Mevlânâ*, İstanbul: Ötügen Yayınları, 1997.

9 Millî Kütüphane Başkanlığının, UNESCO’nun 2007 yılını “Dünya Mevlânâ yılı olarak ilân etmesi sebebiyle *Mevlânâ Bibliyografyası* hazırlanmış olması da bu ilginin bir yansıması olarak görülebilir. Millî Kütüphane Başkanlığı, *Mevlânâ Bibliyografyası (Bibliography of Mawlana)*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007.

10 İhsan Oktay Anar, *Suskunlar* (2007); Ahmet Ümit, *Bab-ı Esrar* (2008); Elif Şafak, *Aşk* (2009); Serhan Olcay Anılan, *Hamdım, Piştim, Yandım-Mevlâna* (2008); Oktay Tiryakioğlu, *Mevlana-Aşk Beni Sende Öldürür* (2011); Sinan Yağmur, *Aşkın Gözyaşları I Tebrizli Şems, Aşkın Gözyaşları II Hz. Mevlâna* (2011); *Aşkın Gözyaşları III Kimya Hatun*; Hasan Saraç, *Kor-Aşkın Merkezi Mevlâna’ya Yolculuk* (2014); Sadık Yalsızuçanlar, *Diyamandı* (2015); A. Yılmaz Soyger, *Mevlevî* (2016); Devrim Altay, *Şemsî Tebrizî ve Mevlana* (2017).

adını veren Sinekli Bakkal mahallesinde geçmektedir. Romanın temel izleğinde din ve mûsikî vardır. Bu iki simgesel değere, bireysel ve toplumsal yaşamın kurulmasında sentezleyici bir rol verilmiştir. Mahallenin katı ve mutaassıp imamı Hacı İlhami Efendi ile munis ve hoşgörülü Mevlevî şeyhi Vehbi Dede karakterlerinin nezdinde, taassup ve tasavvuf gibi birbiri karşısında konumlandırılan İslâm'ın iki farklı yorumu ve yönü tartışmaya açılmıştır. Mahallenin imamı Hacı İlhami Efendi'nin kendisinin tasvip etmediği bir evlilik gerçekleştirip, orta oyuncusu Tevfik'le evlenen kızı Emine, eşinden ayrılarak kızı Rabia ile birlikte baba evine dönmüş ve Rabia ilk eğitim ve terbiyesini dedesinden alarak hafız olmuştur. Rabia'nın kaderini belirleyen şey çocukluğunda dedesi aracılığıyla dinin katı, taassup derecesine varan soğuk yüzüyle tanışması değil, Selim Paşa konağının hanımı Sabiha Hanım tarafından sesinin güzelliği sebebiyle keşfedilerek konağa çağırılması ve burada Mevlevî Vehbi Dede'yle tanışması olacaktır. Rabia için bu tanışma bir dönüm noktasıdır. Çocukluğundan itibaren dedesinin tedrisatından geçen ve hafız olan Rabia'nın Vehbi Dede'yle tanışması ve ondan mûsikî dersleri almaya başlamasıyla birlikte romanda gerilimi doğuran bir çatışma alanı açılır. Hafız olan Rabia, Vehbi Dede'yle mûsikî derslerine başlar, şan eğitimi alır; ud ve kanun gibi alaturka enstrümanları hemen kavramaya ve öğrenmeye başlar. Tüm bunlarla birlikte Rabia adeta bu iki karakterin temsil ettiği fikrî âlemin bir sentezi olarak büyük bir değişim ve dönüşüm içerisine girer. Vehbi Dede'yle tanışmasından itibaren artık onun etkisi altındadır. Bir tarafta hayatın bütünüyle dışında kalan ve taassuba varan bir din algısı diğer tarafta “hoşgörü” odağında, sevgi ve mûsikînin çevrelediği, hayatın içinde mistik bir din algısı ve bunlarla mücessem hale gelen hayatındaki önemli iki figürle birlikte, Rabia'nın merkeze yerleştirildiği bir kurgu, *Sinekli Bakkal*'ın atmosferini yaratır.

Romanda, Mevlevî Vehbi Dede karakteri ile mahallenin imamı ve Rabia'nın dedesi olan Hacı İlhami Efendi bir çatışma unsuru olarak karşımıza çıkarılır. Adeta iki farklı din algısının temsilcileri olarak görebileceğimiz Vehbi Dede ile “olumsuz din adamı” figürüne karşılık gelen imam İlhami Efendi'nin kişiliklerinin, karakterlerinin ve din algılarının roman boyunca yazar tarafından bir tezat içerisinde verildiğine şahitlik ederiz. Henüz romanın başından Hacı İlhami Efendi'ye mesafeli yaklaşan yazar, onun sert mizacını tasvire üslubundan başlar. Sesi öylesine kalın ver gürdür ki “vaaz eder gibi şedit bir talâkatla konuşur, gündelik lâkırdıları bile Kuran okur gibi tecvitle söyler, her elif onun ağzından ‘dallın’deki elif miktarı çekilir” (Adıvar, 2010, ss.14-15). Bu ses, bıçak gibi keskindir ve insanların üzerinde bir korku yaratır. Cumhuriyet dönemi romanlarında sıklıkla karşılaştığımız “yobaz” din adamı figürünün *Sinekli Bakkal*'daki temsilci Hacı İlhami Efendi'dir. Onun nezdinde bu yaşamda iki yol seçeneği vardır; bu yollardan ilki cennete açılırken diğeri cehenneme çıkar. Dahası, “Cennet

yolcuları bambaşka insanlardır. Gülmezler, oynamazlar, rahat etmezler ve kimseye rahat vermezler” (s.15). Zaten cehenneme gidenler de eğlenceye, cümbüşe düşkün gafillerden başkası değildir. Bütün bir yaşamı katı kurallar ve yasaklarla çevrili Hacı İlhami Efendi, Abdülhamid döneminde değil de on dördüncü asırda dünyaya gelse, dönemin softalarından bir olarak karşımıza çıkacağı ifade edilir:

Eğer Sinekli Bakkal imamı İkinci Abdülhamid’in tedhiş devrinde gelmeyip de on dördüncü asırda gelseydi, gözlerinin ateşi, akidesinin korkunçluğu, bilhassa üslubunun kudretiyle sürüleri başına toplayıp herhangi bir fikir peşinde sürükleyecek softa tiplerden biri olabilirdi (s. 13).

On dördüncü asırda dünyaya gelmediği için softa ol(a)masa da yirminci asırda bir “yobaz” olarak karakterize edilen Hacı İlhami Efendi’nin karşısına Vehbi Dede’nin çıkarılması, romanın kurgusu açısından da oldukça manidardır. Nihayetinde mahalleli tarafından sevilmeyen imam, insanlarda korku ve huzursuzluk yaratmaktan öte bir meziyet taşımaz. Hazza ve sevince karşı bitmek tükenmek bilmeyen bir düşmanlık içerisindedir. Hatta “iyilik, kötülük düşüncesiyle, yoksullara yardım, yalan söylememek, kalp kırmamak gibi ahlaki kaidelerle” (s.12) hiç ilgilenmez. Torunu Rabia’nın üzerinde bıraktığı korku, yine onun dilinden Vehbi Dede’ye aktarılır; “Çoluğu çocuğu bütün gün korkuturdu. Bilseniz neler çektim. İnsana ne rahat, ne huzur verirdi. Bütün gün ölüm, cehennem, zebani konuşurdu. İçime koyduğu korkudan bir türlü kurtulamıyorum, belki ölüncüye kadar kurtulamayacağım...” (s. 331). Rabia’nın, belki de tüm mahallelinin, üzerindeki bu korku bulutu Vehbi Dede’yle birlikte dağılacaktır. Onun sükûneti, Rabia’ya da mahalleliye de adeta bir iç huzuru getirecektir.

Hacı İlhami Efendi’nin karşısına çıkarılan Mevlevi Vehbi Dede oldukça munis, sevgiyi hayatın ve dinin merkezine yerleştiren, Müslüman olmayan Peregrini ile de Rabia’nın babası Tefvik’le de sohbet edebilen, yüzü dünyaya dönük, insanları ayırt etmeksizin seven, imamın aksine müspet kişiliği ve hoşgörülü yaklaşımıyla ön plana çıkan bir karakter olarak öne çıkar. Romanda sıklıkla ney üflerken ve *Mesnevi* okurken karşımıza çıkan Vehbi Dede, Rabia üzerinde oldukça etkili olacaktır. Doğu mûsikîsini Vehbi Dede’den öğrenen Rabia, Batı müziğini de İtalyan piyanist Peregrini’den öğrenir. Doğu-Batı sentezini sağlayan ideal bir karakter olarak çizilen Rabia, dedesi aracılığıyla geleneksel ve katı bir din tedrisatından geçmiş olsa da Vehbi Dede’nin etkisiyle zihnindeki din telakkisini bambaşka bir yere oturtacaktır. Öyle ki Hıristiyan Peregrini ile evlenmek isteyecektir. Bu minvalde, Peregrini’den Müslüman olmasını ve Sinekli Bakkal mahallesinde ikamet etmesini isteyen Rabia ancak bu şartlar altında Peregrini ile evlenecektir. Bu meyanda, Rabia’nın ilham kaynağı ve destekçisi Vehbi Dede’dir. Bir noktada Vehbi Dede karakteri, Doğu ile Batı’yı buluşturan, bu sentezi

gerçekleştiren bir güçtür. Onun bu gücü tamamıyla temsil ettiği mistik din algısından ileri gelir. İslâm mistisizminin, yaşam karşısındaki konumlanışını, tavrını ve dünya görüşünü benliğinde barındıran Mevlevi bir karakter olarak Vehbi Dede, romandaki bütün çatışmayı da sonlandırır. O, imam İlhami Efendi gibi değildir. Vehbi Dede hayata “aşk”la bakar ve romanda bu yaklaşımı en iyi özetleyen diyalog şu şekildedir;

“Vehbi Dede’ye soralım. O, öteki hacılara, hocalara benzemez. Ne dersin, Dede Efendi? Terakki için Şeytan’ın namını ilâ edelim mi?

Dede tatlı tatlı güldü:

Bence Şeytan ve Allah diye kâinatta iki kuvvet yoktur. Hepsi, her şey bir tek hakikatin, bir tek kudretin görünüşü. Cüz ve ferdlerden en muazzam güneşlere kadar, insandan, göze görünmeyen böceklere kadar hep bir tek yaratıcı kudretin eseri. İyi kötü, güzel çirkin, Allah Şeytan; bunlar, icat edilen isimler. Hepsinin arkasın da, kendi kendini halk etmiş olan ve mütemadiyen halk etmekte olan bir kudret var... O, o... Kâinat denilen perdeye, gölgelerini aksettirmek için yaratmak fiilinde devam eden Halik... Adı Allah, Rab, ne olursa olsun. Nurunun en parlak, en ezeli olduğu bir yer, sırrının makesi bir tek şey vardır: Aşk!

Mesnevi okur gibi bunları söyledikten sonra acemaşırın makamında bir mısra terennüm etti:

Aşk bes, bâki heves!” (ss. 85-86)

Vehbi Dede’nin bütün bir kâinatı aynı nurun yansıması olarak görmesi, iyi ve kötüyü, güzelle çirkin ve aradaki bütün farklılıkları silerek insanları bütünleştirmesi, insanlığa aşk penceresinden bakması, onun din telakkisinden mülhemdir. O, Mevlevi bir musikişinastır ve romanda; hayata, ilahi kâinatı anlayan ve seven bir gözle bakan mütevacı biri karakter olarak çizilir. Tasavvufu temsil eden Vehbi Dede’nin Mevlevi oluşu ve bütün sorunların çözümü noktasında, onun temsil ettiği anlayışın olması, romandaki çatışmayı sonlandıran kültürel bir birikim ve dinin olması gereken yüzü olarak görülür. *Sinekli Bakka*’daki bütün çatışma, musiki ve Mevleviliğin kültürel birikiminin bir temsilcisi olan Vehbi Dede aracılığıyla yatıştır ve dinginliğe erişir. Aynı dinin iki ayrı veçhesini temsil eden karakterlerle; imam İlhami Efendi’nin dine yaklaşımı ve din algısı eleştirilirken, Mevlevi Vehbi Dede’nin temsil ettiği “sevgi, hoşgörü ve mûsikî” yönüyle ön plana çıkan mistik bir din algısı, toplumdaki çatışmayı bitirecek bir unsur olarak dikkatlere sunulur. Böylelikle Mevlana’dan ve onun temsil ettiği tasavvufi öğretiden yola çıkılarak yeni bir din adamı kimliği inşa edilmeye çalışılmış ve bu yeni kimlik Vehbi Dede karakterinde müşahhas hâle getirilmiştir.

2.2. Kültürel Bir Zeminde Musiki, Aşk ve Mevlevilik: *Huzur*

“Ferahfezâyî, acemaşıranı, beyatîyi, sultanîyegâhı, nühüftü, mahuru tercih ederlerdi. Bunlar asıl ruh iklimleriydi...”

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın 1949’da yayımlanan romanı *Huzur*’da bütün bir hayata ve kâinata sanatkar gözlerle bakan Mümtaz ile çocukluğundan beri mûsikîyle yakından ilgili Nuran’ın aşkı konu edilirken, musiki, kültürel bir zemin olarak bu aşkın talihini çizer. II. Dünya savaşının arifesinde, toplumsal bir huzursuzluğun ve Doğu-Batı çatışmasının odağa alındığı romanda mûsikî adeta asli bir kahraman olarak kendini gösterir. Tanpınar da *Huzur*’un yayınlanmasından yaklaşık bir yıl sonra vermiş olduğu röportajda, mûsikîyi İstanbul’la beraber anlatisının asli bir karakteri olarak görecektir ve “romanın asli kahramanları, İstanbul ve mûsikîdir” diyecektir (Tanpınar, 2017, s. 470). Tanpınar, Mümtaz’ın Nuran’a duyduğu aşkta, kadim bir kültürün bütün bir birikimini, tarihini, kültürünü, mûsikîsini, kısacası bir milletin talihini birleştirmek arzusundadır. Mûsikî, *Huzur*’da gerek bireysel gerekse de toplumsal meselelerin açılmasında ve çözüme ulaşmasında temel bir izlek olarak ele alınır. Bireysel bir huzursuzluğun eşliğinde olan Mümtaz huzuru Nuran ve mûsikîde bulacaktır.

Huzur’da Mümtaz’ın babadan tevarüs eden Mevlevilik ile anneden iktibasla Bektaşî olan Nuran’a duyduğu yarı ilâhî aşk, bir yerde bu iki tarikatın kültürel birikiminin temsilcisi olan Nuran’da mücessem hâle gelir. İstanbul içinde ortaya çıkan bu iki kültürel birikimin temsilcisi olan Nuran, dedesi tarafından Mevlevî geleneğinin klasik müzik ve şiirinin birikimine sahip olarak yetiştirilmiş, diğer bir yandan da babaannesi tarafından Bektaşî geleneğinin Türk halk kültürü ve zevki ile bütün unsurlarına sahiptir (Yalçın, 2006, s. 273). Mümtaz için Nuran’daki en mühim husus mûsikîdir. Taner Timur’a göre *Huzur*’daki “Cemaatçiliğin ideolojik kılıfı tasavvuf, özellikle Mevlevilikdir. Bireyler tarikatlar içinde erirler. Mistik esinini ve Mevlevî âyini son derece övücü bir coşkuyla” (Timur, 2002, s. 340) anlatılır. Mümtaz, Boğaziçi’nde büyüyen ve yüksek bir sanat zevkine sahip Nuran’a adeta bir sanat eseri gibi yaklaşır ve zihninde mûsikîyle onu birleştirerek tahayyül eder. “Mümtaz olduğu yerden Nuran’ın sesini dinlerken ve gayretin zorladığı çehre değişikliklerini seyrederken, o da İsmail Dede gibi tekrarlıyordu: ‘Bulduğun yer cennetimizdir’” (Tanpınar, 2009, s. 150). Mümtaz nezdinde Nuran’ın olduğu her yer, aynen “acemaşiran bestenin” nihai beytinde anlatıldığı gibi cennettir. İlk defa Nuran’ın evine gittiğinde de “Nuran’ın yaşadığı ev, acemaşiran bestenin son beytinde anlattığı cennetti” (s. 151) diyecektir. Aşklarını yaşadıkları İstanbul’da Nuran ve Mümtaz, İstanbul pitoreski ve musikiyle birlikte her şeyi derinleşerek yaşarlar. Öyle ki iki sevgili İstanbul’da keşfettikleri yerlere musikiden isimler verirler; “Küçük Çamlıca’daki kahve onlar için Derunîdil idi. Çünkü Mümtaz orada Nuran’dan Tab’i Mustafa Efendi’nin

Bayati'den Aksak semaisini, o -Çıkamaz derun-i dilden efendim muhabbetin- diye başlayan, adeta ölümden öteye uzanan hatırlamalarla dolu parçayı dinlemişti" (s.167). Bu aşkın kurucu ögesi musikidir.

Mümtaz Nuran'a olan aşkında, kültürümüzün yapı taşlarından Türk mûsikîsinin bütün bir terennümünü duyar. Eski mûsikîmizin kadim bestelerinde Nuran'ın birbirinden farklı çehrelerini sezer. Onun zarafetine ve güzelliğine meftun bir hâl içre kendi iç dünyasının ahengini, bu aşk ve mûsikî eşliğinde inşa eder. Bu meyanda Mümtaz, Nuran'a duyduğu aşkla kendi sanatkâr kişiliğini kurmakta ve aşkını bir sanat eserine çevirmenin çabası içerisinde:

Böylece Nuran, Mümtaz için, benliğine sınımsız bağlanan bu iki yardımcının sayesinde bütün eski, güzel ve asıl şeylerin fani varlığında hayata döndüğü, yaşadığı esrarlı mahluk, zamanı kendi nefsinde ve güzelliğinde yenmiş mucizeli mevcut oluyor, onda sanatının ve iç âleminin nizamlarını buluyordu. (...) Mümtaz'ı o kadar çıldırtan şey, genç kadının kendi muhayyilesinde aldığı bu masal ve din çehresiydi. Mümtaz, Nuran'ın aşkıyla bir kültürün mirasını yaşadığını, Nevakârın nakış ve çizgisi daima değişen arabesinde, Hafız Post'un rast semai ve bestelerinde, Dede'nin uğultusu ömründen hiç eksilmeyecek büyük rüzgârında onun ayrı ayrı çehrelerini, aynı Tanrı düşüncesinin büründüğü değişiklikler gibi gördüğünü söylediği zaman, hakikaten bu toprağın ve kültürün asıl yapıcılarına bir bakımdan yaklaşıyor ve Nuran'ın fani varlığı gerçekten, bir yeniden doğuşun mucizesi oluyordu (ss. 207-208).

Mûsikî, sadece Mümtaz ve Nuran aşkının kurucu ögesi olarak değil toplumsal meselelerin çözümü noktasında da bir köprü görevi üstlenmektedir. Bu minvalde mûsikî, Mümtaz'ın hayatının her anında olduğu gibi aşkının merkezinde de vardır. Nuran'la gece yürüyüşlerinde ayın "Ferahfezâ Peşrevi'ni" terennüm ederler. Birlikte oturdukları kahveye Derûnidil derler. Nuran'dan sık sık Mahur Beste'yi dinler. Mûsikî ve Nuran, Mümtaz'ın benliğini bütünüyle meşgul eden iki varlıktır.

Huzur; "İhsan", "Nuran", "Suat" ve "Mümtaz" başlıklarını taşıyan dört bölümden müteşekkil bir roman olarak karşımıza çıkmaktadır. Berna Moran, bölümlere verilen mezkûr başlıklardan mülhem, söze mevzu edilen kahramanları, Mümtaz'ın yaşamında üstlendikleri rolle ilişkilendirerek okur. Bu bağlamda, mevzubahis edilen dört bölümün, bir müzik eserindeki -özellikle bir senfonideki- bölümlendirmelerin görevini yüklediğine dikkatleri çeker. Tanpınar'ın *Huzur*'u kurgularken özellikle müzik formunu gözettiğini ve bu minvalde eserini kurmaya çalıştığını ifade eden Moran, her bir başlığın belli bir ruh hâliyle

ilişkilendirilerek “movement”lar şeklinde kurguladığına dikkatleri çeker (Moran, 2018, s. 274). “Birinci bölüm sıkıntılı, ikincisi neşeli, üçüncüsü melankolik, dördüncüsü çok sıkıntılı. Tanpınar, bununla da yetinmeyerek, her bölümü belli temalar etrafında kurmuş ve birtakım motiflerle” (Moran, 2018, s. 274) desteklemiştir. İlk bölümün savaş temiyile ilişkilendirilen toplumsal çatışmalarla işlerlik kazandığı; ikinci ve üçüncü başlıklarda kurulan estetzimin ise son bölümde kendisini “değerler çatışması”na bıraktığı görülür. Farklı bir söyleyişle, Mümtaz’ın huzursuzluğuna ve buhranına sebep olan değerler çatışması bir yerde romanın kurucu nüvesini oluşturur. Bu minvalde, romana konu edilen tema ve kavramların işlenişi aynı zamanda kurguyu bir müzik formuyla eşgüdümlü olacak biçimde düşünmemize yol açarak romanın atmosferini kurar (Moran, 2018, s. 274). Moran’ın da altını çizdiği gibi romanda şahsi ve toplumsal meselelerin çözümünde musiki önemli bir rol üstlenir.

Fatma Tüysüzoğlu ve Tolga Bektaş’ın “Ferahfezâ Mucizesi: ‘Huzur’” isimli makalelerinde, Mevlevî Ayinleri ile *Huzur* arasındaki ilişki ele alınmış ve *Huzur*’un kurgusunda Tanpınar’ın Mevlevî Âyini’nden etkilenmiş ve bu minvalde eserini kurmuş olabileceği kanaatine varılmıştır. Mevlevî ayinlerinin birinci selâmları orta giderdedir. Bu meyanda, birinci selâm ile *Huzur*’un birinci bölümü arasındaki koşutluk taşıdıkları yoğunluk bağlamında örtüşürken ikinci selâmın karşımıza çıkan dingin yapısı, *Huzur*’un ikinci bölümünde Nuran ve Mümtaz’ın ilişkilerinin konu edildiği bölümle paralel ilerler. Romanda üçüncü bölümde hareketlenme başalar; bu bölüm, anlatının ilerleyişi noktasında da bir ritmin söz konusu olduğu gibi psikolojik sâikler noktasında da coşkunun arttığı bölümdür. İkinci ve dördüncü bölümler *Huzur*’da, Nuran ve Mümtaz’ın hikâyelerine odaklanır. Bu minvalde, Nuran ve Mümtaz’ın aralarındaki yakınlık ve birbirlerine yaklaşımları, Mevlevî ayinlerinde ikinci ve dördüncü selâmın birbirine benzemeleriyle ilişkilendirilir. Mümtaz’ın romanın başında kendi dünyasında yaşıyor olması sona geldiğinde ise toplumsal hakikatleri görmesi ve bir yerde yaşama dönmesi; tıpkı Mevlevî semâsında mevzubahis olduğu gibi, manevi bir yolculuğa koyulan dervişlerin bu yolculuk neticesinde tekrardan yaşama dönmeleriyle ilişkilendirilebilir. *Huzur*’da tüm yaşananlar doğrusal bir çizgi şeklinde süregelmez. Olaylar durmaksızın başa döner. Mümtaz içerisindeki durum ve yaşadıkları doğrultusunda bir sıkıntı içerisinde ve bunun sebepleri roman boyunca anlatıldıktan sonra tekrar başlangıç noktasına dönlür. Bu minvalde *Huzur*, Mevlevî ayiniyle bir koşutluk içerisinde. Söz konusu olan adeta bir “dönüş”tür. Bu dönüş de zihinlere Mevlevî Ayinleri’nde yapılan semâ’yı hatırlatır (Tüysüzoğlu & Bektaş, 2003). *Huzur*’da Mümtaz’ın Nuran’a duyduğu yarı ilahî aşk, başta Ferahfezâ Mevlevî ayini olmak üzere bütün bir eski musikinin büyümlü atmosferinde gerçekleştiği gibi, romanın asli kahramanı olan musiki, kültür ve medeniyeti kuran temel

bir olgu olarak işlenmiştir. Ferahfezâ Mevlevî ayini romanda sadece estetik bir form olarak değil, hayatın manevi yönünü inşa eden bir vechesi olarak ele alınmıştır. Musikide bir milletin tarihini ve talihini gören Tanpınar, buradan hareketle medeniyetimizin kurucu bir ögesi olarak musikiyi görür. Musiki gerek şahsi gerekse de toplumsal yaşamda var olan huzursuzluğu huzura erİştirecek bir güçtür.

2.3. Bir Arayış Hikâyesi: *Kara Kitap*

“Ne kadar zaman arayacağım seni ev ev, kapı kapı? Ne kadar zaman köşeden köşeye, sokak sokak?”

Orhan Pamuk’un 1990’da yayımlanan *Kara Kitap* başlıklı anlatısı, metinler arası ilişkilerin yoğun bir şekilde işlendiği ve kişinin “kendisi” olabilmesinin yolunun ancak bir başkası olabilmekten geçtiği fikrinin ön plana çıktığı postmodern bir anlatıdır. Doğru geleneğinde sıklıkla işlenen “arayış” temini, Attar’dan Mevlana’ya Mevlana’dan Şeyh Galip’e uzanan bir genişlikte ele alarak gerek tema gerekse de yapısal olarak yeniden üreten Pamuk, Şehrikalp apartmanında son bulacak bir seyr ü sülûk hikâyesi anlatır. Söz konusu olan bir “arayış” hikâyesidir. Bu varoluşsal arayış,¹¹ Galip’in kaybolan eşi Rüya ve onun amcasının oğlu Celâl’in ortadan kaybolmalarıyla birlikte, iki farklı arayış izleği ile devam eder. Galip, bir taraftan onları ararken diğere bir taraftan da kendi iç dünyasında bir arayış içerisine girer. Galip, Celâl ve Rüya’yı ararken, bir yerde kendini arıyordur. Her insan ve mekânda kendinden izler bulur, bunlardan kaçtıkça da yine kendine döner. Ancak Celâl’i bulduğunda Rüya’yı da bulabileceğine inanan Galip, bütün dikkatini Celâl üzerinde toplar. Galip’in İstanbul sokaklarında Celâl’i aramasıyla Mevlana’nın Şam sokaklarında Şems’i araması arasında bir koşutluk kurulur. Celâl gazetede köşe yazarıdır ve Galip, onu, gazetede yayımlanan yazılarından yola çıkarak bulabileceğine inanır. Romanda, Celâl karakterinin Mevlana Celâleddin Rumî’yle, Galip karakterinin ise Şeyh Galip’le koşutluk oluşturacak şekilde kurgulandığı aşıkârdır. Galip, Rüya’ya *Hüsn ü Aşk*’ı okurken aşık olur. Celâl ise “Mevlânâ’dan kendinden söz eder gibi söz ediyor, kelimeler, cümleler arasında ilk bakışta göze çarpmayan sihirli bir yer değiştirmeden yararlanarak, kendini Mevlânâ’nın yerine” (Pamuk, 1991, s. 422) koyuyordur. Temelde iki ana bölüme ayrılan romanın; ilk bölümü, kendi içerisinde on dokuz alt bölüme ayrılırken ikinci bölümü de yine kendi içerisinde on yedi alt bölüme ayrılmıştır. Toplamda otuz altı bölümden oluşan romanda, her bir bölüm yine o bölümle ilintili bir epigrafla başlatılarak yapısal olarak da *Mesnevi* ve *Hüsn-ü Aşk*’la

11 Galip’in Celâl’i bulmak için çıktığı “arayış” yolculuğu, içsel bir dönüşüme evrilecektir. Bu içsel dönüşümü, tasavvuftaki benlik çözülmesi (fena) ile benlik bütünlemesinin (beka) bir örneği olarak okuyan Sooyong Kim’in çalışması için bkz. Sooyong Kim, “Mürşid ile Mürid: *Kara Kitap*’ı Bir Yorumlama Çerçevesi Olarak Tasavvuf”, *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, (Der. Nüket Esen), İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

bir ünsiyet kurulmuştur. Bu minvalde roman, kurgusal açıdan da *Mesnevi* ve *Hüsn-ü Aşk*'la ilişkilendirebileceğimiz ve metinlerarasılığın yoğunlukla işlendiği postmodern bir kurguya sahiptir.

Romanın kayıp kahramanı Celâl ile Mevlana arasında bir ilişki kurulmuş, Mevlana, tasavvufî bir kişilikten ziyade Şems ile olan ilişkisinden mühlhem ele alınmıştır. İnsanın “kendisi” olabilmesi için bir başkası olabilmesi gerekliliğini işleyen Orhan Pamuk, Mevlana ve Şems ilişkisini bu bağlamda bir arketip olarak kullanmıştır diyebiliriz. Romanın ikinci kısmının üçüncü bölümü “Şemsi Tebrizî’yi Kim Öldürdü” başlığını taşır ve Mevlana’ya atfedilen bir epigrafla başlar; “Ne kadar zaman arayacağım seni ev ev, kapı kapı? / Ne kadar zaman köşeden köşeye, sokak sokak?” (s. 412). Bu bölümde Mevlana ile Şems arasındaki ilişki tarihsel arka plandan bağımsız, sıra dışı bir bakış açısıyla ele alınır. Galip, kayıp Celâl’i aramaktadır ve bu yolda onun en yakın arkadaşı Celâl’in gazetede ki köşe yazılarıdır. *Mesnevi*’ye ve Mevlana’ya üvey babasının Mevlevî olmasından mühlhem ilgi duyan Celâl, gazetede ki köşesinde bu konu üzerine yazılar kaleme almaktadır. Celâl’in kaybolmasıyla onun evine yerleşen Galip, onun bütün yazılarını, notlarını okumaya koyulur ve Celâl’in yayımlanmamış yazısından yola çıkarak Mevlana’ya dair çıkarımlarda bulunur. Mezkûr köşe yazısında Celâl, *Mesnevi*’nin özgün olmadığına ve Mevlana’nın eserinin çalıntı olabileceğine dair bir iddiada bulunuyordur:

Yayımlanmamış bir köşe yazısı ise şu cümleyle başlıyordu: ‘Mevlana’nın en büyük eseri denen Mesnevi baştan sona bir çalıntıdır!’ Bu cümlemin arkasından akademik yorumcuların saygısızlık korkusu ve gerçek kaygısı arasında gidip gelen bir üslupla gösterdikleri benzerliklere abartılarak işaret edilmişti. Mesnevi’deki falanca hikâye ‘Kelile ve Dimne’den alınmış, filanca hikâye Attar’ın ‘Mantık-ut Tayr’ından yürütülmüş, beriki anekdot olduğu gibi ‘Leyla ve Mecnun’dan kaldırılmış, ötekisi ‘Menâkıb-ı Evliya’dan aşırılmıştı. Galip hikâyeleri yürütülen bu kaynakların uzayan listesi içinde ‘Kıssas-ı Enbiya’yı, ‘Binbir Gece Masalları’nı ve İbn Zerhani’yi de gördü. Bu listenin sonuna Celâl başkalarından hikâye yürütmek üzerine Mevlana’nın düşüncelerini eklemişti. (s. 424).

Celâl, Mevlana’nın “çaldığını” iddia ettiği bütün metinlerin tek tek listesini yapmış ve bu yaklaşımı, Mevlana’nın kendisi olmaya dayanamayan psikolojisinin bir alametifarıkası olarak görmüştür. Neticede kendileri olmaya dayanamayan ruhların ancak başkalarının kimliğine büründüğü zaman huzur bulabileceğini iddia ederek Mevlana’nın bir hikâye anlatıcısı olmak adına tüm bunları yaptığını ifade eder.

Galip'in, Celâl'in Mevlana ve Mevlevilik üzerine yazdığı bütün yazıları okuduktan sonraki çıkarımı da bir hayli ilginçtir. Galip, Celâl'i mutasavvıf şair Mevlana'ya bağlayan gücün, ne onun geride bıraktığı eserleri ne de tasavvufî görüşünün olduğuna inanmamaktadır. Mevlevî ayinlerinin de Celâl'in hiç dikkatini çekmediğini söyleyen Galip, "Mevlâna'da Celâl'i en çok ilgilendiren şey, hayatının bazı dönemlerinde bazı erkeklerle kurduğu 'cinsel ve mistik' yakınlıklarla bunların hikâyelerine de yansıyan esrarı ve sonuçlarıydı" (s.418) diyerek, tarihsel bağlamdan kopmuş ve bu ilişkiye farklı bir gözle bakmıştır. Celâl'i Mevlana'da çeken şey ne onun kişiliği ne tasavvufî yönü ne de eserleridir. Mevlana'da onu ilgilendiren, bazı erkeklerle kurmuş olduğu "cinsel ve mistik" yakınlıklardır. Galip, bu iddiayı bir adım daha öteye taşıyarak, Mevlana'nın Şems'ten sonraki dostluklarını da bu "cinsel ve mistik" yakınlıklardan mülhem okur. Tüm bu okumalardan çıkan sonuç, Galip'in çıkarımlarını doğrulayacak şekilde zuhur eder. Neticede, Şems'in ortadan kaybolması ya da öldürülmüş olabileceği iddiası sonrasında Mevlana'nın kurduğu dostluklar, müridlerinin karşı çıkmasına karşın, donanımsız kişilerden olmuştur. Nitekim bunlar da Mevlana'nın ilişkilerinin merkezinde "cinsel" eğilimlerinin olduğunu gösteren önemli işaretlerdir:

Celâl'e göre, herkesin kanıtlamaya çalıştığı gibi Tebrizli Şems'in 'çok kuvvetli bir sufîyane cezbeye' sahip olmasının değil, Mevlâna'nın kendi ruhsal ve cinsel durumunun belirtilerini gösteren bir başka işaret bu seçim. Nitekim, bu ikinci halifenin ölümünden sonra Mevlâna'nın, kendine 'hemdem' olarak seçtiği üçüncü halife, ikincisini aratmayacak kadar özelliksiz ve parlaklıktan yoksundu (s. 418).

Celâl'e göre, Şems ve Mevlana'nın karşılaşmaları ve altı ay boyunca bir hücreye kapanarak oradan çıkmamaları, sorgulanması gereken bir konudur. Bir yerde Mevleviler tarafından sorgulanmayan bu konuyu, yazar sorgulamaya açar, "Bir medrese hücrelerinde altı ay ne yaptıkları, ne konuştukları sorusunu, Mevlevilerin çok az değindikleri bu lâik soruyu, Celâl dindar okurlarını daha fazla öfkelenmemek için yazısında dikkatle bir kurcaladıktan sonra, asıl konusuna geçiyordu" (s. 419) diyerek, Mevlana'nın cinsel yönelimini tartışmaya açar.

Pamuk, tarihsel arka planı kullanarak, Şems'in öldürülmesi meselesine dair de farklı bir çıkarım yapar. Celâl'in, Şems'i Mevlana'nın öldürdüğüne dair inancı tamdır, neticede bu durumdan en büyük çıkarı onun sağlayacağı kanaatindedir, "Sevgilinin öldürülmesiyle bundan en çok yarar sağlayan kimsenin Mevlâna olduğunu, bu sayede sıradan bir hoca olmaktan en büyük tasavvuf şairi mertebesine çıktığını" (s.429) söyler. Mevlana'nın Şems'in ölümünden sonra, "acemi katillerin bilinen numaraları olan ölüme inanmamak, deli divane olmak, gidip de kuyudaki cesede bakmamak gibi tuhafıklar" (s.429) göstermesini de bu cinayetin kanıtı olarak görür.

Orhan Pamuk, ele aldığımız diğer romanlardan farklı olarak Mevlana ve Şems arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırmış, tarihsel bağlamından kopararak kurgulamıştır. Postmodernizmin ikircikli doğasından da mülhem, metnini oldukça kaygan bir zeminde inşa eden Pamuk’un anlatısında, Mevlana özellikle sanatsal açıdan kusurlu bulunmuş, eserleri çalıntıdan ibaret görülerek düşünceleriyle anlaşılabilir bir karakter olarak ön plana çıkarılmışsa da postmodern bir kurgu olmasının getirmiş olduğu muğlaklıkla meseleyi farklı veçhelerle çekilebilecek minvalde işlemiştir.

2.4. Postmodern Bir Kurgu ve Mevlevilik: *Suskunlar*

“Kulak eğer gerçeği anlarsa gözdür.”

İhsan Oktay Anar’ın postmodern bir kurgu üzerine inşa edilen ve yayınlanması “Mevlana Yılı”na denk düşen romanı *Suskunlar* (2007), ihtiyar bir bekçinin Yenikapı Mevlevihanesi’nde semâ eden bir dervişin hayaletini görmesiyle başlar. Anlatı, “Yegâh”, “Dügâh” ve “Segâh” isimleriyle başlıklandırılan üç bölümden müteşekkildir. “Mevlevilik âdabına, rütbelerine, Mevlevihane’nin işleyişine, ney ve musikinin Mevlevilikteki yerine ilişkin bilgiler *Suskunlar*’ın sıkı örgüsünü oluşturmaktadır” (Karaca, 2008). Bununla birlikte romanın ismi de Mevlevilikle sıkı sıkıya ilişkilidir. Mevlevilikte ölen kişiye “hamuş”, Mevlevihanelerde bulunan mezarlıklarda medfun kimselere ise “hamuşan” yani susmuş olanlar, suskunlar denir. Romanda mekân olarak seçilen Yenikapı ve Galata Mevlevihanelerinin ise anlatının mihenk noktasını oluşturan Mevlevilik bahsi için zemin oluşturduğu aşıkârdır. Yegâh başlığını taşıyan bölümde işittiği sesi takibe kalkışan ihtiyar bekçi Yenikapı Mevlevihanesi’nde bulur kendini. “Evet! İnsanı kahreden o gıcırta, semâhânedede ‘döndüklerinde’ etekleri açılan tennureleri ve başlarında sikkeleriyle, Mevlevi dervişlerinin haftada iki kez mukabele icrâ ettikleri binadan geliyordu” (Anar, 2018, s.12). İhtiyar bekçinin gördüğü hayaletin başında Mevlevi külâhı üzerinde ise tennure olması oldukça manidar olduğu gibi gördüğü bu hayaletin semâ yapmakta ve etrafında mavi bir ışık saçmakta oluşu da bu minvalde önemlidir.

Romanın Dügâh bölümü, Eflâtun’un annesinin mezarının başında bulunmasıyla başlar. Çocukluğundan beri kimsenin duymadığı garip bir ıslık sesi duyan Eflâtun, bu sesin peşine düşer. Her yerde kendisini çağıran ve “gel” diyen bu sesi arar. Sıklıkla bu çağırıcı sesin peşine düşen Eflâtun, bir gün dedesi kalın Musa tarafından sandık odasına kapatılır ve tam yedi yıl burada kalır. Bu yedi yıldan sonra duyduğu güzel sesin tekrar peşine düşen Eflâtun, sonunda o sesi de kaynağını da bulur. Duyduğu ses Galata Mevlevihanesi’nden geliyordu ve bu bir ney sesidir. Mevlevihane’den içeri girer ve otuz kadar Mevlevi dervişinin dokuz yüz doksanlık tespihle zikir çektiğine şahit olur. Dervişler “Allah” adını zikrediyorlardır. Bu

dervişlerin, “Başlarında ‘sikke’ dedikleri uzun serpuşları, sırtlarında ise düğmesiz ve iliksiz siyah hırkaları vardı” (s. 120). Eflâtun, içeri girip dergâhın şeyhine “beni siz mi çağırıyorsunuz?, Bana siz mi “gel” dediniz?” (s. 120) diye sorar. Şeyh, Eflâtun’a “Biz insanlara ‘gel’ diyenleriz. Doğru yere geldin” (s. 122) yanıtını verir. Daha sonrasında Mevlevi gelenekleri minvalinde Eflâtun’u selamlayarak onu neden huzura çağırıldıklarını açık eder:

Gözlerinin içi gülen şeyh, usûl gereği, kalkmadan önce yeri öptü ve ‘Evet’ dedi. ‘Senin temiz kalbine ihtiyacımız var. Bazıları var ki buraya gelir ve huzur bulur, yine bazıları var ki buraya gelir ve bizler onda huzur buluruz.’ Diğer canlar da yeri öpüp ayağa kalktıklarında, şeyh ellerin göğsünde çapraz yaptı ve hafifçe eğilip Eflâtun’u selamladı (s. 122).

Derviş hücrelerinin bulunduğu bölüme geldiklerinde Eflâtun, muntazaman işittiği o olağanüstü sesin ney sesi olduğunu idrak eder. Etkilendiği bu sesin ney sesi olduğunu öğrenen Eflâtun, neyi öğrenmek için yemin eder ve artık Mevlevihane’de yaşamayı arzular. Bu arzusunu şöyle dillendirir: “Ben artık neyin ışığının, ayrıca onu işitemiz için bize kulaklar ve dediklerini anlamamız için bir de gönüller veren Mevlâ’nın âşığıyım. Artık buraya aidim ve destur verilirse, burada kalmak istiyorum” (ss. 142-143). Şeyh İbrahim Dede’nin ikrar getirmesiyle, dervişlerin giydiği ateşten gömleğe talip olan Eflâtun, “üç gün boyunca saka postunda dizleri üzerine oturup uyumadan, uyuklamadan, yemeden, içmeden, konuşmadan” (s. 143) “çile”sini tamama erdirir. Mevlevi adabı ve geleneği gereği; “mutfakta geçecek tam binbir günlük çilesinin başında” (s. 143) Eflâtun, birbirine müteakip görevlerinin ihyasına girer; öncelikle “ayakçı” olarak mutfakta çalışmaya başlar, sonrasında “pazarcı” olarak çarşı pazar dolaşarak alışveriş yapar, “somatçı” olduğunda ise sofraları kurup kaldırma görevini üstlenir, “meydancı” olduğunda kahveleri yapan Eflâtun’un tüm bu sınavları geçmesiyle birlikte kendisine “semâ öğretilir” ve başına sikke denilen serpuşu takmış olur (s.143). “Bu süre sonunda başına takması için yünden bir arakkiye, üzerine giymesi için geniş etekli bir tennure ve beline bağlaması için de bir elif nemed verildi. (...) Çivilî tahtada semâzen başı tarafından kendisine semâ öğretildi ve böylece hakettiği sikke denilen serpuşu başına taktı” (s. 143). Anlatı boyunca sadece derviş olabilmek için çekilen çileye değil, dervişlerin mutfakta üstlendikleri görevler minvalinde sıfatlandırılmalarına da oldukça geniş yer verilir. Bütün ayak işlerini yapanlara ayakçı, alışveriş yapanlar pazarcı olarak tasnif edilirken, sofrayı kurup kaldırmakla görevli kişiler somatçı olarak adlandırılırken, müritlere kahve yapanlara meydancı, dergâhın kandillerini yakmakla yükümlü olanlara kandilci, dibekte kahve dövenlerin ise tahmişçi olarak adlandırıldığı görülmektedir. Davut’un aktardıkları meyanında öğreniriz ki ikiz kardeşi olan “Eflâtun’un, çilesi bin bir gün sürmesi gerektiği hâlde tam on

senedir dibekte kahve dövü[yordur]” (s. 156). Eflâtun, anlatı nihayete erdiğinde, kâhinin söyledikleri minvalinde, dedelik sıfatına erişemeyerek yaşamına bir tahmişçi olarak devam edecektir.

Roman boyunca çeşitli Mevlevilik geleneklerinin ön plana çıktığı görülürken, özellikle mutfakta geçirilen çilenin anlatıda kendisine genişçe bir yer bulduğu görülür. Sofra ve mutfak adabının ayrıntılarıyla anlatıldığı bölümde, tuz ve ekmek yenerek başlanan yemek sonlarında gülbank çekildiği söylenir. Yemek piştiğinde ise “Hûû somata salâ” nidalarıyla herkes yemeğe davet edilir. Bu gelenek ve usûller anlatıda şu şekilde dile getirilir:

Bu sırada kazancı dede ‘Hakk berekâtını vere! Yiyenlere nâr-ı imân ola! Dem-i Hazreti Mevlânâ, sırr-ı Ateşbâz-ı velî, Hû diyelim, Hû! Diye bir gülbang çektikten sonra canların tekmili, bir ağızdan ‘Hûûû!’ diye bağırıyorlar. Yemek pişmişti. Nitekim az sonra, semâhânenin sol tarafında bulunan mutfaktan, canlardan birisi, soluğu yettiğince, ‘Hûûûû somata salâââ!’ diye bağırarak kardeşlerini yemeğe çağırırdı (s. 130).

Tüm bunların yanı sıra mutfaka girerken “baş kesmek” olarak adlandırılan saygı ifadesini icra ettikleri ve yemek esnasında kesinlikle konuşmadıklarına dikkatler çekilmiştir. Mevleviliğe özgü bu husus ve hassasiyetler dışında yine Mevlevilik nezdinde mana bulan söylemlere de yer verilmiştir. Mevleviliğe dair hususi bir kullanımı olan “fakir” kavramsallaştırması, Neyzen İbrahim Efendi tarafından kullanılmayınca dikkatlerden kaçmayan bu durum diğer dedelerce sorunsallaşır: “Neyzen İbrahim Dede, Mevleviler arasında kabul görmüş ve rağbette olan bir kurala uymaz, yani kendisinden bahsederken ‘ben’ yerine ‘fakir’ zamirini asla kullanmaz, ‘gittim’ veya ‘geldim’ demek yerine ‘fakir gitti’ ve ‘fakir geldi’ demezdi” (s.140-141). Buna binaen Neyzen İbrahim Dede kendisine şaşırınlara cevaben, “ ben henüz ‘fakir’ bile olamadım. Yalan mı söyleyeyim? Dilerim bir gün gelir, gerçek bir fakir olurum” (s. 141) cevabını verir. İki Mevlevi’nin Mevlevi usullerince selamlaşmasına ise “görüşmek” denilmektedir. Anlatıda, Neyzen İbrahim Dede ile Eflâtun’ un karşılaştıklarında öncelikle yeri öpüp oturduktan sonra görüştükleri söylenir. Bu durum nihayetinde İbrahim Dede, Eflâtun’a “Aşk olsun!” sözcüğüyle karşılık verir. “Aşk olsun” veya “aşk vermek” Mevlevilik adabında “hoş geldin” manasını taşımaktadır. Bu dikkatler noktasında konuya bir açıklamaya getirme gereği duyan anlatıcı, bu tabirleri bilmeyenler için açıklama yapar; “... İbrahim Dede, ‘Aşk olsun!’ dedi. ‘Hoş geldin’ yerine bu kelimeleri söylemek bir Mevlevi edebindendi” (s. 143). Anlatıda sıklıkla geçen “baş kesmek” tabiri ise Mevlevilikteki, selamlaşma yöntemlerinden biridir. “Lanetli ev” olarak işaretlenen Rafael’in evinin bulunduğu sokaktan geçen dervişler, neden bu sokaktan ve evin önünden geçtiklerinde baş kesmekte olduklarına dair bir mana

veremezler. Anlatıya akseden gelenek minvalinde, “baş kesmenin” Mevlevilikte saygı ve sevgi göstergesi olarak önem arz etmektedir. Mevlevilikte, kapıya doğru sırtını dönmeksizin geri geri yürümek de bir saygı göstergesi olarak tanımlanır. Mürşitler, dervişin huzurundan ayrılırken ona sırt dönmeyi bir saygısızlık alameti olarak gördükleri için, bu doğrultuda hareket ederler. Galata Mevlevihanesi’nde de bu adabın uygulanışı da anlatıda kendisine yer bulur; “Az sonra mutfakta çile dolduran canlardan biri tepsi içinde dört fincan kahveyle geldi. Bu ikrâm herkese tek tek sunulduktan sonra kapıya doğru geri geri yürüdü ve baş kesip çıktı” (s. 211). Mevleviliğe dair husus ve hassasiyetlerin kendisine bir hayli geniş yer bulunduğu anlatıda; Mevlevilik erkânı ve âdabı ile Mevlevihanelerin yapısı, kurumsal işleyişi ve mûsikînin tarikattaki konumlandırılışına dair bir hayli malumat verilen romanda, dervişlerin çile bağlamında yapmış oldukları hizmetler, Mevleviler nezdinde önemli bir yere haiz mutfak kültürü, selamlaşma yöntem ve usulleri gibi Mevleviliğin kurumsallaşmış yapısındaki önemli esaslar romanda oldukça geniş bir yer edinmiştir.

Suskunlar’da bir taraftan Mevleviliğin edep ve erkânı anlatılırken diğer bir tarafta söz konusu olan Eflâtun’un seyr ü sülûkudur. Eflâtun’un hakikate erişme ve kâmil insan olma yolundaki yolculuğu, kimsenin duymadığı bir sesi iştmesiyle başlar. Bu efsunlu ses ney sesidir. Eflâtun’un işittiği ve etkilendiği bu sesin ney olması ele aldığımız konu minvalinde oldukça manidardır. Nihayetinde gerek tasavvuf geleneğinin ney ve semâ ile özdeşleşmesi gerekse de Mevlana’nın bu husustaki felsefesinden mülhem, neyin anlatının merkezinde konumlandırılmış olması önem arz etmektedir. Eflâtun’un Sofuayyaş’tan başlayan ve Galata Mevlevihanesi’nde nihayete eren sembollerle örülü yolculuğu, mezkûr geleneğin tasavvufi metaforlarla işlenmiş bir seyr ü sülûk hikâyesidir.

2.5. Dünyevi Aşk İle İlâhi Aşkın Arasında Bir Roman: *Aşk*

“On İkinci Kural: Aşk bir seferdir. Bu sefere çıkan her yolcu, istese de istemese de tepeden tırnağa değişir. Bu yollara dalıp da değişmeyen yoktur.”

Mevlana’nın tasavvuf geleneğinden farklı bir yerde konumlandırıldığı, evrensel bir fenomen ve hümanist bir karakter olarak ön plana çıkarıldığı Elif Şafak’ın 2009 yılında yayınlanan romanı *Aşk*, kurgusuyla oldukça dikkatleri çekmiş, yayıldığı tarihten bugüne sayısız baskısı yapılmıştır. Roman, tasavvufun temel olgularından “aşk” üzerine kurgulanmış ve beş ana bölüme ayrılmıştır. Şafak, her bölümü “B” (↵) harfiyle başlatarak, *Mesnevi*’nin bişnev (dinle) kelimesiyle açılmasına gönderme yapmıştır. Sırasıyla; “toprak”, “su”, “rüzgâr”, “ateş” ve “boşluk” başlıklarını taşıyan bu bölümlerin isimlendirilmeleri de tabiattaki dört

temel unsura atfen yapılmıştır. Romanda, iki ayrı hikâyenin birlikte sürüklendiğini görürüz. İlk hikâye, XII. yüzyılda Konya’da yaşanmakta iken onunla koşutluk içerisinde olan diğer hikâye XXI. yüzyıl Amerika’sında yaşanmaktadır ve aradan geçen sekiz asırda özünü kaybetmeyen tek şey “aşk”tır. XII. yüzyılda Konya’da Mevlana ile Şems arasındaki tasavvufi aşk ile 21. yüzyılda Yahudi olan Ella’yla sonradan Müslüman olmuş A. Z. Zahara arasındaki dünyevi aşk işlenir. Bu iki aşk romanda tek bir çizgide ilerler. Bir yerde Şafak, farklı kültür ve inançları Mevlana şemsiyesi altında birleştirme çabasıdadır. Şems’in Mevlana’nın yaşamına, Zahara’nın da Ella’nın hayatına girişiyle birlikte, bir dönüşüm yaşanacaktır ve bu dönüştürücü güç de aşk olarak vurgulanacaktır. Romanda birbirine paralel işlenen iki hikâyede de aşkla birlikte kişiler bir iç huzuruna erişir. Şems’in din algısı ve bunu yaşayışı nasıl Mevlana ve Müslümanlar üzerinde etkili olmuşsa Zahara’nın sufi kimliği de Ella ve Batı’daki birçok insanın manevi yaşamı üzerinde etkili olmuştur. Kırk yaşında, eşiyile problemler yaşayan, evliliğini sorgulayan ve aşka inanmayan üç çocuk annesi Ella, oldukça mutsuzdur ve bu mutsuzluk onu bir arayışın eşiğine getirmiştir. Bir yayınevinde editör olarak çalışmaya başlamasıyla birlikte tüm bu mutsuzluğunun geçeceğine inanır. Yayınevinden Ella’ya üzerine rapor yazması için *Aşk Şeriatı* isimli bir roman verilir. Bu roman, *Aşk*’ın temel hikâyesini oluşturur. Romanın yazarı hakkında bir bilgisi bulunmayan Ella, romanın içerisine girdikçe konuya ilgisi arttıkça bu meyanda yazarını da merak etmeye başlar ve onunla da internet aracılığıyla yazışmaya başlar. Tıpkı elindeki romanının gezgin derviş gibi Zahara da bir gezgindir ve gezip gördüğü yerlerin fotoğraflarını Ella’ya gönderir. Bir süre sonra Ella dört gözle Zahara’dan gelen mailleri beklemeye başlar. Onunla yazışmaları sıklıkla duyguları da belirginleşmeye ve aşka doğru evrilmeye başlayacaktır. Şems’in 21. yüzyıldaki yansıması Zahara’dır. Sufizm etkisiyle Müslüman olan Zahara, Ella’nın dönüşümünde ve kendini bulmasında asli bir figür olarak karşımıza çıkar.

Başlangıçta aşka dair inancı olmayan Ella, aşkı ancak masallarda yaşanan efsanevi bir tutku olarak görür ve “Aşkmış meşkmış ne gam! Ne önemi var? Aşk dedikleri, Ella’nın öncelikler sıralamasında gerilerde bir yerde kalmıştı çoktan. Ancak filmlerde olurdu aşk. Ya da hayal ürünü romanlarda” (s. 12) diyerek, içinde bulunduğu çağda aşkın pek de mümkün olmadığına inanır. Ancak, Ella, *Aşk Şeriatı*’nı okudukça ve Zahara’yı yakından tanıdıkça aşka dair inancı değişmeye ve içsel bir dönüşüm yaşamaya başlar. Öyle ki Ella kendisine bir yapılacaklar listesi bile hazırlamış ve bu liste dahilinde yaşamaya başlamıştır. Listesinde; bedenine yönelik olduğu kadar ruhuna yönelik yapılacaklar da vardır. Ella’nın dönüşümünün başlangıcı olan bu liste, aşka hem dünyevi hem de uhrevi bir mahiyet kazandırmaktadır. Bir tarafta Loreal kremler, kırışıklıklar ve rejimler diğer bir tarafta ise Rumi’nin kitaplarıyla

açılacak olan aşk yolu. Tabii bu aşka erişebilmesi için de bir kural vardır, o da ölmeden evvel ölebilmek yani nefsini öldürebilmektir.

Mevlana da içinde var olan bir boşluktan şikayetçidir. Öncelikle hâlini; “Çok şükür Allah’a ki huzurlu bir ailem, lekesiz itibarım, kadim dostlarım, sadık müritlerim ve benden feyz alan talebelerim var. Ömrü hayatımda fakr-u zaruret bilmedim” (s.131) şeklinde şükürle anar. Fakat yine de içinde bir sıkıntı, eksiklik vardır; “Peki, ama o hâlde neden anlayamadığım, açıklayamadığım bir boşluk var içimde? Öyle bir boşluk ki günbegün büyümekte? Fare gibi sinsice, sessizce, hırslı ve haris, bu eksiklik duygusu ruhumu kemirmekte. Nereye gitsem içimdeki boşluk da benimle gelmekte” (s. 132) diyerek içindeki huzursuzluğu ve boşluğu dile getirir. Bu boşluk, Şems’in Konya’ya gelmesiyle dolacaktır. Şems, Mevlana’nın manevi hayatında büyük bir değişime sebep olacak ve onu bir tekâmüle eristirecektir. “Emin olduğum her bilgiyi sildi, beni hocayken yeniden talebe hâline getirdi” diyecek olan Mevlana, “Ben Şems’te ruhaşımı buldum. Böylesi bir buluşma hayatta ancak bir kez olur. Otuz yedi yılda bir kez!” dedikten sonra bu dostluğu sorgulayanları ve Şems’i niye bu kadar sevdiğini soranlara ise şu cevabı verir; “Kim bu soruyu sorar, demek ki anlamaz; kim ki anlar, zaten bu soruyu sormaz” (s. 241). Mevlana Şems’le tanışmasıyla birlikte artık mutasavvıf bir kişilikten ziyade etrafta şiirler okuyarak gezen bir şaire dönüşür. Romanda dönüşüm yaşayan kahramanlardan birisi olarak karşımıza çıkan Mevlana, Şems’le tanışmadan evvel toplum nezdinde sevilen, saygıyla karşılanan, Konya’nın en büyük camilerinde vaazlar veren ve talebelerini eğiten, onların yetişmesin noktasında hassasiyetler taşıyan bir din âlimiyken, Şems’le tanışmasıyla birlikte bir dönüşümün eşiğine gelir ve artık “aşk ateşi” ile yanan ve her dem aşkı söyleyen bir aşk savunucusuna dönüşür. Şems ise; katı, kuralcı ve bağnaz bir din algısı karşısında, ruhları terbiye eden mistik bir kahraman olarak ön plana çıkarılır. Mevlana’yı İslâm âleminin Shakespeare’i olarak tanımlayan Şafak, onu katı, kuralcı, bağnaz bir din algısından ziyade kapısını herkese açan, hoşgörülü ve barışçıl birine dönüşmesini dönemindeki toplumsal çatışmayı arka plana yerleştirerek ifade eder:

Derinlere kök salmış taassupların, önyargıların çağında; evrensel, kapsayıcı barışçıl bir maneviyatı savundu. Kapısını istisnasız her insana açık tuttu. Tıpkı o zamanlar olduğu gibi, bugün de nicelerinin “kâfirlere karşı savaşmak” olarak tanımladığı zahiri bir cihâddansa, insanın kendi içine yönelerek olgunlaşmasını hedefleyen bâtnî bir cihat üzerinde durdu (Şafak, 2014, s. 38).

Şems’in, Konya’ya vardığında ilk olarak tanıştığı kişiler, toplum tarafından aşağılanan, hor görülen ve farklı tabakaları temsil eden, sarhoş Süleyman, dilenci Hasan ve fahişe Çöl Güülü gibi isimler olur. Mezkûr isimlerle diyalog içerisine giren Şems, ilk olarak caminin dışına

odaklanmış ve ötekini görmeyi hedeflemiştir. Bir taraftan toplumsal yapıyı çözümleyen Şems, diğer bir taraftan XIII. yüzyıl Anadolu'suna eleştirel bir yaklaşım getirir. Mevlana henüz caminin dışına çıkmamış ve bu insanlarla diyaloga girmemiştir. Toplumda fark edilmeyenleri “Fildişi kulelerinde oturan âlimlerin görüş alanlarına girmeyen kimseler” olarak tanımlayan Şems, “Eğer Mevlâna toplumun düşkün kesimlerini henüz kucaklamamışsa, bu hususta ona yardım etmek, onunla düşkünler arasında köprü olmak isterim” (s.195) diyerek, Mevlana ile bu insanlar arasında bir köprü kurma düşüncesindedir. Aşk, romanda sadece 13. yüzyılda değil 21. yüzyılda da insanlığın pusulası olarak görülür. Her dönemde var olan huzursuzlukların, kültürel çatışmaların, önyargıların, şiddetin ve ötekine karşı duyulan tedirginliğin ancak aşkla çözüme kavuşacağını savunan yazar, “böylesi zamanlarda aşk latif bir kelime değil, başlı başına bir pusuladır” (s. 31) diyerek, aşkı insanlığa bir pusula kılar. Romanın sonunda Zahara'ya duyduğu aşk sebebiyle ailesini terk ederek Konya'ya gelen ve daha sonrasında ise Zahara'nın ölümüyle yalnız kalan Ella'nın zihninde aşksız yaşamın beyhudeliği vardır. “Başlı başına bir dünyadır aşk. Ya tam ortasındayım, merkezinde, ya da dışındasındır, hasretinde” (s.415) diyerek aşkı hayatın merkezine yerleştirir.

Romanda aşk; gerek XIII. yüzyılın Anadolu'sunda gerekse de XXI. yüzyılın Amerika'sında insanın değişim ve dönüşümünde önemli bir rol oynadığı gibi, toplumsal çatışmaları da sonlandıran bir mefhum olarak görülür. Öyle ki Mevlana, başlangıçta “hâkim çizgiye yakın duran bir din âlimiyken” Şems'le yollarının kesişmesiyle “alışılalgeldik tüm kurallardan çıkmaya cüret eden adanmış bir gönül ehli, aşkın ateşli savunucusu” (s. 38) olarak tahayyül edilmiş, “aşk” odağında kavram ve kişiler kurgunun bir ögesi olarak dönüştürülmüştür. Mevlana, tasavvufî kimliğinden ziyade hümanist ve evrensel bir fenomen olarak yeni bir kimlik etrafında icat ve inşa edilerek bu yönüyle ön plana çıkarılmıştır.

Sonuç

Mevlana, şair, edip, mûsikîşinas gibi vasıflarıyla, Türk ilim ve kültür âleminde önemli bir yer edindiği gibi edebi dünyamızda da oldukça geniş bir spektrumda ele alınmıştır. Genel hatlarıyla Türk romanında Mevlana ve Mevleviliğin hangi veçheleriyle ele alındığını incelediğimiz bu çalışmada, kimi romanlarda Mevlana'nın kurmaca dünya içerisine yerleştirilerek farklı bir kimlikle karşımıza çıktığını, kimi zaman biyografik gerçekliğe yakın bir çizgiye yerleştirildiğini kimi zamansa Mevlana'nın tasavvuf geleneğinden koparılarak aşk ve hoşgörü düşüncesi minvalinde ele alındığı ve bağlamından kopuk bir şekilde işlendiğini görürüz. Bu da Mevlana kimliğinin inşa ve icat yoluyla yeniden keşfedildiğinin bir göstergesidir. Mevlana'nın hoşgörü ve sevgi eksenli düşüncesi, her dönemde bir karşılık bulmuş ve bugün de bu ilgi canlılığını korumaktadır.

Sinekli Bakkal'daki bütün çatışma, musiki ve Mevleviliğin kültürel birikiminin bir temsilcisi olan Vehbi Dede aracılığıyla yatıştır ve dinginliğe erişir. Aynı dinin iki ayrı veçhesini temsil eden karakterlerle; imam İlhami Efendi'nin dine yaklaşımı ve din algısı eleştirilirken, Mevlevi Vehbi Dede'nin temsil ettiği; sevgi, hoşgörü ve musiki yönüyle ön plana çıkan mistik bir din algısı, toplumdaki çatışmayı bitirecek bir unsur olarak ön plana çıkarılır. *Huzur*'da Mümtaz'ın Nuran'a duyduğu yarı ilâhi aşk, başta Ferahfezâ Mevlevi ayini olmak üzere bütün bir eski musikinin büyümlü atmosferinde gerçekleştiği gibi, romanın asli kahramanı olan musiki, kültür ve medeniyeti kuran temel bir olgu olarak işlenmiştir. *Kara Kitap*'ta, Mevlana sanatsal açıdan kusurlu, eşcinsel eğilimleri olan, eserleri çalıntıdan ibaret ve düşünceleriyle anlaşılabilir biri olarak kurgulanmıştır. Bunu desteklemek amacıyla da tarihsel arka planı kullanılmış ve olaylara farklı bir gözle yaklaşıırken, Şems ile Mevlana arasındaki ilişki sorgulamaya açılmıştır. *Suskunlar*'da bir taraftan Mevleviliğin edep ve erkânı anlatılırken diğer bir tarafta söz konusu olan Eflâtun'un seyr ü sülûkudur. Eflâtun'un hakikate erişme ve kâmil insan olma yolundaki yolculuğu, kimsenin duymadığı bir sesi işitmesiyle başlar. Bu efsunlu ses ney sesidir. Eflâtun'un işittiği ve meftun olduğu sesin ney olması gerek tasavvufi geleneğin ney ve semâ ile özdeşleşmesi gerekse de Mevlana'nın bu husustaki felsefesinden mülhemdir. Eflâtun'un Sofuayyaş'tan başlayan ve Galata Mevlevîhanesi'nde nihayete eren sembollerle örümlü yolculuğu, tasavvufi metaforlarla işlenmiş bir seyri sülûk hikâyesidir. Şafak'ın *Aşk* romanında ise tasavvuf ve tasavvufi değerler, kavram ve kişiler, tarihsel bağlamından koparılmış ve aşk odağında farklı bir tasavvuf algısı yaratılarak kurgunun bir ögesi olarak dönüştürülmüşlerdir. Mevlana tasavvufi kimliğinden ziyade hümanist ve evrensel bir fenomen olarak yeni bir kimlik etrafında icat ve inşa edilerek bu yönüyle ön plana çıkarılmıştır. Nihai kertede görüyoruz ki, XIII. yüzyılda yaşamış ve tasavvuf geleneğinden gelen mutasavvıf bir isim olan Mevlana, postmodern bir kurgu içerisine yerleştirilirken, kişiliği de dahil olduğu tasavvuf öğretisi de araçsallaştırılarak kurgunun bir ögesi olarak dönüştürülmüştür. Türk romanında Mevlana ve Mevleviliğin görünüm biçimlerini ele aldığımız bu çalışmada, görüyoruz ki Mevlana, ziyadesiyle hümanist bir kimliğe bürünmüş ve yazarların vermek istedikleri mesajların ana taşıyıcısı olarak kurgulanmıştır.

Kaynakça / References

- Adıvar, H. E. (2010). *Sinekli Bakkal*. İstanbul: Can Yayınları.
- Ahmet, Eflâkî. (2006). *Ariflerin Menkabeleri*. (Tahsin Yazıcı, çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Enginün, İ. (2004). "Romancılarımız ve Mevlâna". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Dergâh Yayınları. 580-586.
- Anar, İ. O. (2018). *Suskunlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Feridun bin Ahmed-i Sipehsâlâr (1977). *Mevlana ve Etrafındakiler*. (Tahsin Yazıcı, çev.). İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.
- Gölpınarlı, A. (1983). *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevilik*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Horata, O. (2006). "Türk Kültür Hayatında Mevlana ve Mevlevilik". *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 551-555.
- Kaplan, M. (1997). "Mevlânâ'yı Nasıl Anlamalı?". *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar II*, İstanbul: Dergâh Yayınları. 9-24.
- Karaca, A. (2008). "Suskunlar'ın sıkı öyküsü." *Kitaplık* (112), 99-106.
- Kim, S. (2013). "Mürşid ile Mürid: Kara Kitap'ı Bir Yorumlama Çerçevesi Olarak Tasavvuf". *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. (Nüket Esen, der.). İstanbul: İletişim Yayınları. 233-255.
- Köprülü, F. (1976). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Moran, B. (2018). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2018). *Türk Sufiliğine Bakışlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (1991). *Kara Kitap*. İstanbul: Can Yayınları
- Schimmel, A. (2010). *Ben Rüzgarım Sen Ateş, Mevlânâ Celâleddin Rumî, Büyük Mutasavvıfın Hayatı ve Eserleri*. (Senail Özkan, çev.). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Schimmel, A. (2016). *İslamın Mistik Boyutları*. (Ergun Kocabıyık, çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sultan Veled. (2014). *İbtidâ-Nâme*. (Abdülbaki Gölpınarlı, çev.). İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Şafak, E. (2014). *Aşk*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Tanpınar, A. H. (1989). *Beş Şehir*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2017). *Hep Aynı Boşluk*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2009). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. Hamdi. (1995). *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Timur, T. (2002). *Osmanlı – Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Tural, S. (2011). *Türk Romanında Mevlânâ*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tüysüzoğlu, F., Bektaş, T. (2003). "Ferahfezâ Mucizesi: 'Huzur'" *Kitaplık*. (63), 103-111.
- Uludağ, S. (1999). *İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ'*. İstanbul: Marifet Yayınları.
- Yalçın, A. (2006). *Siyasal ve Sosyal Değişimler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1946-2000)*. Ankara: Akçağ Yayınları.

