KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ*SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI

EDEBİ ESERDE YOL VE YOLCULUK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

OKAN YILMAZ

HAZİRAN-2013

TRABZON

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ*SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİMDALI

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI

EDEBİ ESERDE YOL VE YOLCULUK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

OKAN YILMAZ

Danışman: Doç. Dr. Ülkü ELİUZ

HAZİRAN-2013

TRABZON

ONAY

Okan Yılmaz tarafından hazırlanan Edebi Eserde Yol ve Yolculuk adlı bu çalışma 20.06.2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim dalında **yüksek lisans tezi** olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Ülkü ELİUZ

Yrd. Doç. Dr. Özer ŞENÖDEYİCİ

Doç. Dr. Melek ÖKSÜZ

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım. ... / ... /

Prof: Dr. Ahmet ULUSOY

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada orijinal olan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yapıldığını, aksinin ortaya çıkması durumunda her tür yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ediyorum.

Okan YILMAZ

../../2013

ÖNSÖZ

Konar-göçerlikten yerleşik hayata kadar, insanoğlunun tarih sahnesinde olduğu her dönemde, "yol" ve "yolculuk" kavramlarını görmek mümkündür. İnsanoğlu maddi hayattan manevi hayata kadar her alanda, yol ve yolculuk kelimeleriyle bir olayı, durumu ve birçok mensubiyet içerisindeki kavramı tanımlar. Doğal olarak "yol" ve "yolculuk", insanoğlunun mekanik hayatındaki birçok hadisenin, metaforik olarak izahati adına, kişiye anlatım becerisi kazandırır. Başta Türkçe sözlük olmak üzere, farklı dillerin sözlükleri incelendiğinde de "yol" kelimesinden türemiş sayfalar dolusu kelimeyle, insanoğlunun birçok kavramı ve fiili tanımladığı görülür. Buna binaen "yol" ve "yolculuk" kelimeleri dilden atıldığında ifade gücünün ne kadar zayıflayacağı da su götürmez bir gerçektir.

Çalışmaya "Edebi Eserde Yol ve Yolculuk" başlığının verilmesinin nedeni insanoğlunun, edebi eseri, yaşamından bir parça olarak arz etmesinden hareketledir. "Edebiyat, insan davranışlarındaki nüanslar üzerine ince bir hassasiyet, değer konusundaki gayretli ayrımlar, nasıl zengin bir şekilde ve kendi üzerine düşerek yaşanabileceği üzerine tasavvurlar noktasında, ahlaki pratiğin mükemmel bir örneği"[1] ise, edebiyatın "yol" ve "yolculuk" kavramlarını da karmaşık, canlı bağlamlarla kullanması ve dönüştürmesi de bu pratiğin doğal bir sonucudur. Âşık Veysel Şatıroğlu'nun da dediği gibi, "uzun ince bir yolda" olan insanoğlunun "yolu" ve "yolculuğu", kök bir metafor olarak insanın ömrüne, "bu dağı aşmak için sarp ince bir yolu geçmek gerekir" diyen bir rehber için ise; gerçek anlamda "yol" ve "yolculuğun" kendisine karşılık gelir. Yani Âşık Veysel'in duygulanımında yer alan hayat mefhumunun karşılığının "yol" oluşu, sanatın kelimeler üzerinden analojik bir mecrayı nasıl kurduğunu gösterir. Diğer yandan rehber için "yol" kelimesinin ikincil bir anlam oluşturmaması, mekanik düşüncenin ilk tasavvuruyla alakalıdır.

"Edebi Eserde Yol ve Yolculuk" adlı çalışmanının ilk aşamasında tanımlanmaya çalışılan mitoloji, din, metafizik, felsefe, psikoloji gibi kavramlar, edebi eser içerisine girmiş olan birçok bahsin mihengi durumundadır. İnsanoğlunun tarih boyunca üretmiş

[1] Terry Eagleton, **Edebiyat Olayı**, Çev.: Başak Yüce, İstanbul: Sel Yayınları, 2009, s.69

olduğu edebi eserler ve bu eserlerin tarihi gelişimi göz önünde bulundurulduğunda, bahis mevzu olan kavramların her dönemde farklı usullerle edebi eserin içerisine monte edildiği görülür. Mamafih ikinci aşamada ele alınan konu başlıkları, edebi eser içerisine monte edilmiş olan kavramların incelenmesi ile alakalı kuramsal bir alan oluşturur. Son aşama ise edebi eserin insan ile olan rabıtasını ortaya koyan, "kahraman" unsurunun, "yol" ve yolculuk anlatısındaki yeri ile alakalıdır. "Yol" ve "yolculuk" anlatıları "kahraman" odaklı olduğundan; anlattıkları temel hadise de kahramanın değişimi ve bu değişimin temel aşamaları olmaktadır. İkinci planda kahramanın fiziki ve ruhsal mekânları terk edişi üzerinden gerçekleştirmiş olduğu yolculuk, bize "seyrin" neler gösterebileceği üzerinedir. Nitekim ilk planda yaşanan değişimin temel hadiseleri "seyir" üzerinden daha net bir şekilde ifade edilebilir. Kısacası kahramanı yola çıkaran sebepler, gittiği yerler, karşılaştığı olaylar, –ve buna bağlı insan ve diğer mahlûkat- yolculuğun ne şekilde gerçekleştiği vb. tüm amiliyet seyrin içinde mevcuttur.

Çalışmada ele alınan eserlerde izahata çalışılan diğer bir husus; "yolun" ve "yolculuğun" insan hayatında özellikle beynelmilel ortak bir dil oluşturduğu ile alakalıdır. Ortak dil bahsi eserlerden hareketle, "yolun" ve "yolculuğun", insanı, mekânsal değişim açısından farklı bir hale getirdiği üzerinde yoğunlaşılarak ifade edilir. Zikredilen eserlerin seçiminde ise sözlü edebiyattan günümüze –kronolojik olarak- herhangi bir kısıtlama söz konusu değildir.

"Yol" ve "yolculuk", birçok edebi anlatıda mevcut olduğundan; çalışmada alıntılar yapılan ve zikredilen eserleri, yol ve yolculuğu ana eksende işlemeleri açısından değerlendirmek daha doğru olur. Dolayısıyla, "Yol" ve "yolculuk" anlatılarıyla ilgili eserlerin çokluğu, "Edebi Eserde Yol ve Yolculuk" başlığı altında yapılan incelemelerin eksik kalan birçok yönünün bulunabileceği düşüncesini sürekli canlı tutmaktadır. Çalışmada yararlanılan eserlerden en önemlileri: Gılgamış Destanı, Dante: Yeni Hayat, İlahi Komedya, Cervantes: Don Kişot, Şeyh Galip: Hüsn ü Aşk, Orhan Pamuk: Yeni Hayat, Ian Dallas: Gariplerin Kitabı, Metin Kaçan: Fındık Sekiz, Paulo Coelho: Simyacı'dır.

Bu çalışmam sırasında bana her türlü desteği ve özgüveni veren değerli hocam Doç. Dr. Ülkü Eliuz'a, çalışmama göstermiş olduğu olumlu katkılarından dolayı Prof. Dr. Kemal Üçüncü'ye, üzerimde büyük emeği olan Prof. Dr. Erdoğan Erbay'a, kütüphanesiyle çalışmamı zenginleştiren Prof. Dr. Ali İhsan Kolcu'ya teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ ..... **IV**

İÇİNDEKİLER ..... **VII**

ÖZET ..... **VI**

ABSTRACT ..... **IX**

ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **X**

KISALTMALAR ..... Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**I**

GİRİŞ **1-28**

BİRİNCİ BÖLÜM

1. LÜGATTE YOL VE YOLCULUK **29**

1.1. Yol Nedir? 29

1.2. Yolculuk Nedir? 31

1.2.1. Felsefi ve Psikolojik Açıdan Yolculuk 33

1.2.2. Dini Terminolojide Yolculuk 39

1.2.3. Mitik Düşüncede Yolculuk 81

1.2.4. Metafizik Yolculuk 91

İKİNCİ BÖLÜM

2. YOL VE YOLCULUK ANLATISININ EDEBİ ESERE YANSIMASI **100-260**

2.1. Edebi Eserde Yol Kavramı....101
2.2. Edebi Eserde Yolculuk Kavramı....114
2.2.1. Yol ve Yolculuk Anlatısının Oluşmasında Seyahatin Önemi....135
2.2.2. İlk Türlerden Günümüze Yol ve Yolculuk Anlatısında Ortak Temayüller....148
2.3. Yol ve Yolculuk Anlatısının Metaforik Tasarısı....182
2.4. Yol ve Yolculuk Anlatısının Poetik Tasarısı....205
2.5. Yolculuk Anlatısında İmgenin İşlevi....228
2.6. Yol-Mekân, Yolculuk-Zaman İlişkisi....243

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KAHRAMAN....261-337

3.1. Yolun ve Yolculuğun Başaktörü Olarak Kahraman....261
3.1.1. Kahramanın Psikolojisi....275
3.1.2. Kahramanın İstek ve Merakı....280
3.1.3. Kahramana Verilen İşaretler....287
3.1.3.1. Kehanet ve Rüya....287
3.1.3.2. Işık ve Çağrı....297
3.1.4. Kahramanın Yolculuğunda Kullandığı Araçlar....304
3.1.5. Kahramanın Yardımcıları....310
3.1.6. Kahramanın Kitapları....316
3.1.7. Kahramanın Kimlik Arayışı ve Yenidünya....320
3.1.8. Kahraman ve Ölüm....324

SONUÇ....338

YARARLANILAN KAYNAKLAR....354

ÖZGEÇMİŞ....380

ÖZET

"Yol" ve "yolculuk", tarihte ve günümüzde literatüre girmiş birçok edebi eserin tematik yapısında mevcuttur. Çünkü insanoğlunun tarih sahnesine çıktığı günden bugüne, insanların mekanik yaşantısında keyfi yahut cebri birçok sebepten "yol" ve "yolculuk" kaçınılmazdır. Dolayısıyla "yol" ve "yolculuk", toplumların birbirleriyle olan rabıtalarının kuvvetlenmesi ve edebiyatlarının şekillenmesi adına önemli bir yekünü işaret etmektedir.

Yola çıkma, yolda bulunma, yolculuk etme vb. birçok isimle genişletilebilen mefhumlar, toplumların medeniyet haline gelmelerini sağlarken aynı zamanda da; en küçük toplumsal birey olan insanın gelişimini ve gelişim aşamalarını da içinde barındırır. Zikrolunan aşamalar ise geçmişten günümüze sanatçı tarafından yeniden üretimle, -geleneksel olarak- gelecek kuşaklara taşınır.

Edebi Eserde Yol ve Yolculuk adlı çalışmada "yol" ve "yolculuğun" birçok alanda işaret ettiği enformatik tanımlardan başlanılarak, edebi esere nasıl yansıdığı; eserde konunun muhatabı olan kahraman üzerinde ne gibi etkiler yarattığı gösterildi. Bununla birlikte, geçmişten geleceğe "yol" ve "yolculuk" anlatılarıyla oluşmuş eserlerin ortak özellikleri üzerinde duruldu.

Anahtar kelimeler: Yol, yolculuk, kahraman, gelenek, edebi eser.

ABSTRACT

"Road" and "journey" are mentioned in thematic structure of various literary works that belong to the literature of both today and the past. Because, from the beginning of humankind, it's inevitable for people to take vacations for business or pleasure. Therefore, "road" and "journey" play an important role in strengthening the bounds of society and forming its literature.

The concepts such as "setting out on a journey", "being on the way" and "taking trips" not only make societies become civilizations, but also they affect the development stages of the individual, the smallest unit of the society. The stages mentioned are conveyed conventionally to next generations by re-produced works of litterateurs.

Starting with the informative definitions of the terms in various aspects, this paper tries to point out how "road" and "journey" are reflected on the literary works and what effects they create on their characters. Moreover, common features of these works consisting of "road" and "journey" narratives from the past to the future are emphasized.

Key words: Road, journey, hero, tradition, literary work.

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil Nr.	Şekil Adı	Sayfa Nr.
1	Kahramanın Döngüsel Yolculuğu	4
2	Yolculuğun Aşamaları	9
3	Yolculuğun Dört Ana Dünyası	24
4	Karakter Eğrisi ve Aşamaları	27
5	Üç Aşamalı Yol	27
6	Psikolojik Yolculuk	37
7	İniş ve Çıkış Kavsi	122
8	Yolculuk Metaforu	191
9	Gerçek ve Muhayyel Yolculuk	193
10	Gerçekle Mecazın Kesiştiği Yol	195
11	Yolculukta Tartışma/Taşıyıcı	197
12	Yolculukta Derin Yapı	198
13	Yazar ve Okuyucu Anlatısı	238
14	Kahramanın Dönüşümleri	269

KISALTMALAR LİSTESİ

Ank. : Ankara

a.g.e. : Adı geçen eser

a.g.m. : Adı geçen makale

akt. : Aktaran

A.Ü. : Atatürk Üniversitesi

Bkz. : bakınız

C. : Cilt

Çev., : Çeviren/Çevirenler

Ç.Ü. : Çukurova Üniversitesi

D. Ü. : Dicle Üniversitesi

DTCF : Dil Tarih Coğrafya Fakültesi

Der. : Derleyen

Erz. : Erzurum

Haz. : Hazırlayan/Hazırlayanlar

İst. : İstanbul

İzm. : İzmir

KTÜ : Karadeniz Teknik Üniversitesi

MEB : Milli Eğitim Bakanlığı

METU : Middle East Technical Universty (Orta Doğu Teknik Üniversitesi)

MVT : MVT Yayınları (Açılımı bilinmiyor)

Nu. : Numara

ODTÜ : Orta Doğu Teknik Üniversitesi

Röp. : Röportaj

s. : sayfa

S. : Sayı

SBE : Sosyal Bilimler Enstitüsü

tas. : Tasavvuf

TAED : Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi

TDA : Türk Dünyası Araştırmaları

TDK : Türk Dil Kurumu

t.y. : Tarih yok

v.b. : ve benzeri

v.d. : ve diğerleri

Yay. : Yayınları, Yayınevi

YKY : Yapı Kredi Yayınları

GİRİŞ

İlk(s)el eserlerden çağdaş öykü, roman ve şiirin sınırlarına dek uzanan "yol ve yolculuk" anlatısı, hiç şüphesiz edebi anlatıyı oluşturan yazar/yolcunun fikri/zihni aksülamellerinin doğrultusunda başlar, gelişir ve sona erer. Carl G. Jung, Joseph Campbell, Mircea Eliade vb. birçok ismin tanımladıkları genel envanterler dizisi de bu tasarımın ilkelerini, ilk(s)el anlatılardan günümüze bir mukayese içerisinde ortaya koyar. "Edebi Eserde Yol ve Yolculuk" adlı çalışmada ifade edilen hususlar da bu konu üzerinde mevcut ortaya konmuş araştırmaların –ve bu araştırmaya bağlı olarak belirlenmiş kuralların- çerçevesinde geliştirildi. Nitekim mevcut araştırmalardan yola çıkarak tanımlamaya çalışılan "yol ve yolculuk" anlatısında incelenen belli başlı eserlerin vücuda getirilmesinde, bu kuralların birebir tatbik edildiği (ihtiyari yahut gayrı-ihtiyari) açıkça görülür.

"Yol ve yolculuk" anlatılarını, seyrin ve seyahatin yasalarıyla tanımlamaya çalışırken; temel diyalektik insan/yazar/yolcu üzerinde kurulmaktadır. Çünkü "yol ve yolculuk" anlatısında karşılaşılan "mitolojik, metafizik, dini, vb." birçok hususun tanımlanabilmesi için "zihniyet" unsurları da ortaya konulmalıdır. Edebi eserin taşıyıcı mekanizmasını oluşturan temel izleğin "yol ve yolculuk" teması olduğu düşünüldüğünde de bu yöntemin haklılığı açıkça görülecektir. Mamafih insanın taşıdığı tüm bu zihniyet göstergelerinin edebi metinde idraki Christopher Vogler'e göre de açık bir gözlemin neticesinde gerçekleşir. "Kahramanın yolculuğu bir icat değil, bir gözlemdir. Fizik ve kimyanın dünyamızı yönetmesi gibi, yaşamı ve öykücülük dünyasının işleyişini yöneten ilkeler dizisinin, güzel bir tasarımın tanımlanmasıdır. Kahramanın yolculuğu bir yerlerde varolduğu, bir şekilde sonsuz bir gerçekliğe, platonik bir ideal biçime ve ilahi bir modele sahip olduğu hissinden kurtulmak kolay değildir. Bu kutsal modelden, her biri formun asli ruhunu yansıtan sonsuz ve oldukça çeşitli kopyalar üretebilir."[2] Üretimle birlikte oluşturulan yelpazede önemli olan husus ise, "yol ve yolculuk" anlatısının belli başlı kalıplar içerdiği ve bu kalıpların, birçok farklı yönden tanımlanmaya çalışılan amiliyetin – ki bu amiller insan için ulaşılmak istenen tüm gerçeklikleri de içerebilmektedir-

[2]Christopher Vogler, **Yazarın Yolculuğu** (Senaryo ve Öykü Yazımının Sırları), Çev.: Kenan Şahin, İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2011, s.16-17

kahraman/yazar/yolcu için hal-i hazırda bir dil oluşturduğudur. Çalışma içerisinde farklı başlıklar altında belirtmeye çalışılan "yeniden üretim"in ana düşüncesi de bundan kaynaklanmaktadır. Çünkü ilk(s)el türlerden itibaren görülen soyut anlatıların sürekli işlenişi, insanın hayat yolculuğunda anlamlandırmak istediği "şey"lerin geçmişe dönük "proto-tip"lerini ortaya koymaktadır. İnsan da bu minval üzere, birçok hususu, ilk(s)el modeller üzerinde göstererek kendisine bir "yol" çizmektedir.

Edebi eserde işlenilen bu ortak dilin oluşmasında etkili olan ve "arketip" olarak tanımlanan "mit"ler, (arketipler, bireylerin kişiliklerinde ve düşlerinde oldukları kadar, tüm dünyanın mitsel düş gücünde de, tüm zamanlar ve kültürler boyunca şaşılacak derecede süreklilik gösterirler.[3]) "yol ve yolculuk" anlatısının "metaforik, poetik, vb." açılardan çözümlemesinde açıklayıcı roller üstlenirler. Bachelard'ın arketiplerin poetik uyumu üzerine yapmış olduğu açıklamada ifade ettiği gibi; "kanımızca arketipler, dünyaya inanmamıza, dünyayı sevmemize, kendi dünyamızı yaratmamıza yardım eden birer heves kaynağıdır. Filozoflar şairleri okusalar, dünyaya açılma felsefesi, nasıl da somut bir yaşamla beslenmiş olurdu! Her arketip dünyaya bir açılımdır, dünyaya bir davettir. Her açılımdan bir gelişme düşlemesi fırlar."[4] Vogler bu durumu Campbell, Zimmer (Campbell'in hocasıdır) gibi birçok kişinin çalışmalarından hareketle şu şekilde yorumlar: "Kahramanın Yolculuğu'nun tanımlanmasından, kendi yaşamları hakkında bir takım içgörüler, çevrelerine bakışlarında işlerine yarayan metaforlar ve sorunlarını ifade edip çözümler üreten bir dil ya da ilkeler edinmiş olabilirler. Bu kişiler sorunlarını mitolojik ve gerçek kahramanların çileleri gibi görüyorlar ve onlara hayata tutunma, başarı ve mutluluk konusunda zamana yenik düşmemiş, cömert stratejiler veren öykülerle rahatlıyorlar."[5] Don Kişot'un macerasında Sancho'ya yapılan uyarılarda da bu diyalektiği görmek mümkündür.

> *"Şunu da unutma kardeşim: Bu üç gün boyunca eşeğe iyi bak, sefere hazırlıklı olsun; iki misli yem ver, semerini, takımlarını gözden geçir. Biz düğüne değil, dünyayı dolaşmaya gidiyoruz; işimiz devlerle, ejderhalarla, canavarlarla; ıslıklar, kükremeler, hırıltılar, ulumalar duymaya gidiyoruz; bunlar hiçbir şey değil; bir de Yanguas'lılar, büyücü Magripliler çıkıyor başımıza."*[6]

[3] Vogler, **a.g.e**., s.65
[4] Gaston Bachelard, **Düşlemenin Poetikası**, Çev.: Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları, 2012, s.134
[5] Vogler, **a.g.e**., s.16
[6] Miguel de Cervantes, **La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote**, C.1, Çev.: Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 2011, s.478

Nihai olarak bakıldığında; üretilen bu dilin aslında, yeni bir formaliter yapı olmadığı anlaşılmaktadır. Yapının temel kritiğe ulaşan dönütü ise; "yol ve yolculuk" izleğinin sıradan mı yoksa majör kullanımları da içerip içermediği yönündedir. Yol ve yolculuk izleği altında oluşan bu kritiğe aranan cevap öncelikle, izleğin "araç ya da amaç oluşu" başlığıyla izah edilebilir. Çünkü insan faktöründen hareketle oluşan bu izleğin sürekliliğini sağlayan, daha önce de izah edilen zihni aksülamellerdir. Yani farklı anlatılarda –farklı kültür, medeniyet, edebi akım vb.- karşımıza çıkan "kahraman proto-tip"i "yol ve yolculuk" anlatılarını monaddan kurtaran ve "avangardizme" yaklaştıran yönelimlerin teorik olarak izahını sağlar. Öyleyse sorulması gereken soru şu şekilde olabilir: eğer yol ve yolculuk anlatısı çağdan çağa ve toplumdan topluma majör nitelikler içerebiliyor ise; neden sanatçı temelde aynı tasarımı kullanmaktadır?

Temel kritiğin arkasında "Cervantes-vari" bir yaklaşım açıklayıcı olabilir. Çünkü sanatın ve sanatçının birçok alanda "sistematik düşünmekten kaçınıp bütün ilkeleri, idealleri, düşünce ekollerini, teorileri, kalıpları ve tasarımları"[7] reddettiği düşünüldüğünde elimizde kalan tek açıklayıcı düstur olarak "gelenek" kalmaktadır. Eğer geleneğin kullanımı kökten değişime uğramış olursa "gelenekten" kopamayan okur açısından ilk nazar-ı itibarda eser ber-taraf edilebilir. Öyleyse "yol ve yolculuk izleği" etrafında teşekkül etmiş bir eser için "yenilikçi bileşimlerle çeşitlendirildiğinde tamamıyla öngörülebilir bir formülle örtüşmediğinde insanlar bundan hoşlanırlar"[8] demek mümkündür. Dolayısıyla da "Yol ve yolculuk" anlatısı bu şekliyle "geleneğin" yasalarıyla ortak bir dil oluşturur. Don Kişot'un yolculuğunda karşılaştığı "kendi hikâyesi" gelenek-yeniik ilişkisini açıkça gösterir.

> "*Yüce Tanrıya şükürler olsun! Zat-ı âlinizin basıldığını söylediği, soylu ve gerçek şövalyeliklerinizin öyküsü, bütün dünyaya yayılmış, ahlâka aykırı, gerçek öykülerin de zararına olan sayısız uydurma gezgin şövalye öyküsünü unutturmuş olmalı.*"[9]

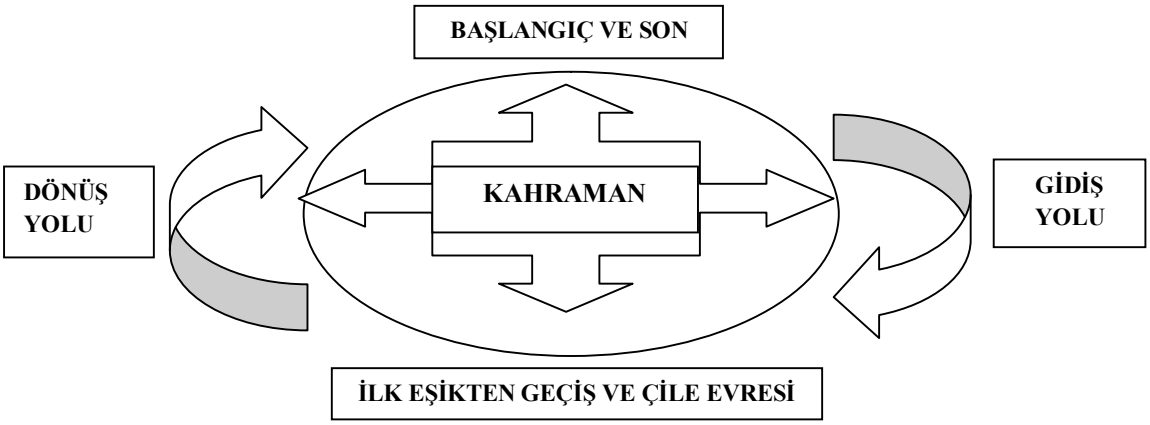
Meseleye Cervantes-vari yaklaşımın nedeni ise; eserin hem "yol ve yolculuk" izleği etrafında teşekkül etmiş olması hem de insan hayatının değişen yasalarını, geleneksel izleği bozmadan, açık bir "ironi" ile ortaya koyuşu dolayısıyladır. Öyleyse Don Kişot'un yolculuğu Cervantes için bir esin kaynağından başka bir şey değildir. Nitekim aynı eserde

[7] Vogler, **a.g.e**., s.19
[8] Vogler, **a.g.e**., s.20
[9] Cervantes, **a.g.e**., s.532

iki anlatı formunu üst üste[10] taşıması da bu izleği gelişigüzel kullanmadığının açık bir göstergesidir. "*Gerçek şu ki, bu eserin ikinci yazarı bu kadar ilginç bir öykünün, unutuluşa terk edildiğine, La MAnchalı dahilerin bu kadar meraksız olup arşivlerinde, kütüphanelerinde, bu ünlü şövalyeye dair bir takım bilgiler bulundurmadıklarına inanamadı…*"[11] Kullanılan bu yöntemin ilk(s)el türlerde ve daha sonra meydana gelmiş olan anlatılarda yer alan klasik zaman, uzam ve olay örgüsünü kırmış olması da "yol ve yolculuk" anlatısıyla alakalı belirlenmeye çalışılan yasalar için ek bir başvuru kaynağı oluşturur. Çünkü bu yöntem kendi asrından sonra gelen birçok sanatçı tarafından açık bir biçimde kullanılır. Özellikle bilim çağında, –sömürgecilik dönemlerinde- ortaya çıkan uzak "yolculuk" anlatılarında kullanılan dilin "ulusal" sınırlarının dışına çıkışındaki temel faktörlerden biri de budur.

Yol ve yolculuk anlatılarında standart olan dilin değişkenliğini farklı anlatılar ekseninde geliştirmek mümkündür. Fakat burada aslolan şey "yolculuğun" hangi kültürde olursa olsun, değişmez prensipleri olduğu yönündedir.

Şekil 1: Kahramanın Döngüsel Yolculuğu



Kaynak: Vogler, 2011: 44

[10] Don Kişot'un önsözünde Jale Parla konuyu şu şekilde açıklar: "Burada ilk anlatıcı artık okurla özdeştir. Italio Calvino'nun Eğer Bir Kış Gecesi Bir Yolcu'sunda olduğu gibi, bu metnin arayışı yolculuğu aynı zamanda bir okuma, hatta düşleme davetidir. Öykünün durduğu bu an, her türlü öyküye gebe bir andır çünkü. Çok geçmeden meraklı okur, ya da anlatıcı, aradığı öykünün devamını bulur. Bulur da sıkıntısı burada bitmez, çünkü bulduğu metin Arapça'dır ve o Arapça bilmez. Arapça Metnin sahibi Seyid Hamzid Badincani isminde bir yazardır. Meraklı okur çareyi bu metni çevirmekte bulur. Artık ilk anlatıcıyla okur, asıl metne eşit uzaklıktadır. İkisi de öyküyü çeviriden izlemektedirler. Ve ikisi de araya karışması muhtemel sonsuz sayıda başka yazara hazırlıklıdırlar. Bunlar diğer arşiv yazarları, Avellanada, Pierre Menard, İtalio Calvino, Orhan Pamuk olabilir.", Cervantes, **a.g.e**, s.15

[11] Cervantes, **a.g.e**., s.92

Sözlü kültürde başlamış olan anlatı formlarından, günümüz anlatılarına kadar kahramanın bu yolculuğu kültürler içerisinde farklılık gösterse de temelde aynı prensibe bağlıdır. Yukarıya Vogler'den hareketle oluşturulmaya çalışılan şekil de yolcu/kahramanın çıkmış olduğu yolculuğu temsil etmekle birlikte; yolculuğun değişmez prensipleri de ortaya koymaktadır. "Kahramanın Yolculuğu kalıbı evrenseldir ve her tarihte, her kültür içerisinde kendini gösterir. İnsan ırkının kendisi gibi sonsuz çeşitlilikteyse de biçimi değişmemektedir. Kahramanın Yolculuğu, insan aklının en derin köşelerinde durup dinlenmeden ortaya çıkan ve inanılmaz kuvvetle birbirine bağlı olan bu bileşenler bütünüdür; ayrıntılar her kültürde farklılık gösterse de özünde aynıdır."[12] "Yol ve yolculuk" anlatılarının bu şekilde değerlendirilmesinde etkili olan faktörlerin başında ise; milletlerin ortaya koyduğu edebi eserler ve bu eserlerin yararlanmış oldukları membalar önemli bir yekûn teşkil eder. Her ne şekilde olursa olsun bir mekânı terk etmek veya ayrılmak ile vuku bulan "yolculuk"; dini kıssalardan, mitolojiye, hikâyeye, şiire vb. mevcutta birçok forma, bu sirkülasyon ile sirayet eder/ taşınır. Dante'nin Yeni Hayat ve İlahi Komedya'da Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk'ta yapmış olduğu gibi, dini terminolojiden metafizik eğilime ve oradan da zihni bir göstergeye dönüşen anlatıların temelinde de benzer amiller vardır. Aynı şekilde düşündüğümüzde de çalışmada başlıklar halinde incelenmeye çalışılan, "dini terminoloji, metafizik, mitoloji vb." ögeler, sanatsal bağlamda poetik –edebi- düzleme taşınabilir.

Dünya dillerinde "yol ve yolculuğa" atfedilen manaların da ayniyet teşkil etmesi, "yol ve yolculuk" anlatılarının neden ortak bir dil kullandığını net olarak ortaya koyar. Nitekim aynı durum, bir şekliyle yazarın/sanatçının ortak bilincidir. Dil ise kendi mevcudiyeti doğrultusunda bu düşünceyi farklı varyasyonlar haline getirebilir. Yani Aristo'nun "Retorika"sında bahsetmiş olduğu dilin mecazi olma boyutu, insanın "yol" düşüncesi üzerinden kurgulamış olduğu tüm varyasyonların nicel ve nitel yönlerden çözümünü mümkün kılar. Şerife Yalçınkaya'nın "Yolculuğun fiziki planda olabileceği gibi maddeden manaya, manadan maddeye, ya da tamamen mana düzleminde de ilerleyebilir"[13] tümcesi de bu düşünceyi doğrular niteliktedir.

Kahraman/ yolcunun 'yolculuğu' adına, mevcut düzlemin yasalarına geçmeden önce; insanların neden yolculuk anlatılarına ihtiyaç duyduklarını ve bu anlatıları

[12] Vogler, **a.g.e**., s.44
[13] Şerife Yalçınkaya, Yol Metaforu ve Klasik Türk Edebiyatında Arayış Yolculukları, **Varlık Dergisi,** (2008), 1209, s.4

kurgularken hangi faktörleri ön planda tuttuklarını irdelemek gerekir. Mevcut konu hakkında öncelikli sorgu safhası doğal olarak kahraman formu üzerinde yoğunlaşacaktır. Çünkü ilk(s)el ürünlerden günümüz anlatılarına kadar değişen kahraman/ yolcu motifi, mevcut anlatıların farklılaşan durumlarıyla doğru orantılıdır.

Stefan Zweig Dickens'ın anlatılarındaki kahraman formunu açıklarken değişen kahraman formuyla alakalı şu mukayeseyi yapar: "O kahramanlarını, alınyazılarını başka şairlerin hiçbir şey fark etmeden geçip gittikleri banliyölerin dar sokaklarında aradı. Diğer yazarlar kahramanlarını aristokratik salonların avizeleri altında, *fairy tales'in* (peri masallarının) büyülü orman yollarında arıyorlardı, uzak olanın, alışılmamışın ve sıra dışının peşindeydiler. Onlar için vatandaş töz haline gelmiş yerçekimiydi; oysa onlar ateşli, değerli, esrikliğe özlem duyan ruhlar, lirik, kahraman insanlar istiyorlardı. Dickens gündelik hayattan sade işçileri kahraman yapmaktan çekinmedi."[14] Zweig'in bu tümceleri, eski kültür ve zihniyetin aksine Dickens için kahraman formunun başkalaştığı üzerinedir. Edebi eserden hareketle ifade etmek gerekirse; kahramanın başkalaşımı hadisesi, çalışma içerisinde yer alan "yol ve yolculuk" anlatılarındaki farklı kahraman proto-tiplerinin ne şekilde değerlendirilmesi gerektiğini açıkça göstermiş olmaktadır.

Yol ve yolculuk anlatılarına bu perspektiften bakıldığında; ortak dilin hangi mecralarda değişkenlik arz ettiğini anlaşılmaktadır. Şerife Yalçınkaya'nın makalesinde "yol ve yolculuğu" kahraman için bir "arayış" diyalektiğinde tanımladıktan sonra; mevcut dilin değişkenliği adına değişen koşulları işaret eder. "Modernite, sanayi devrimi ile sembolik ve felsefi konulardan uzaklaşmayı beraberinde getirir. Postmodernite eski konulara ironi ile bir geri dönüş içerirken metinlerarası ilişkilerle yolculuk teması yeniden dirilir. Mevlânâ'nın mesnevisindeki bir hikâyenin Paulo Coelho'nun romanı *Simyacı'da, Hüsn ü Aşk* hikâyesindeki yolculuğun metinlerarası bir ilişki ile Orhan Pamuk'un *Kara Kitap'ında* karşımıza çıkıvermesi bu ortaklığın hoş yansımalarıdır. Bu anlamda günümüz fantastik kurgusunun arama yolculukları, Tolkien'in romanında *(Yüzüklerin Efendisi)* olduğu gibi, geçmiş sembolik anlatmalarla buluşur."[15] Hangi alanda olursa olsun "yol ve yolculuk" anlatılarının bu çeşitliliği, "kahramanın öyküsüne" işaret eder. Öyleyse teorik olarak ortaya koyacak ilk şey, yolculuğun aşamalarıdır. Konu hakkında başvuracak teorilerden biri de Vladimir Propp'a aittir. Vladimir Propp'un peri masalları üzerine

[14] Stefan Zweig, **Üç Büyük Usta** (Balzac, Dickens, Dostoyevski), Çev.: Nafer Ermiş, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2004, s.65
[15] Yalçınkaya, **a.g.m**., s.5

yapmış olduğu araştırmada belirttiği gibi; "iki kahraman modelinden" biri olan "arayıcı" kahraman, yolculuğun tüm modellerini/aşamalarını kendi öyküsü içinde göstermesi bakımından önemlidir. Propp'a göre kahramanın öyküsünün devam ettiği her alan kahramanın yoludur. Böylece öyküyü ve yolu belirleyen kahramanın kendisidir. Dolayısıyla yolculuğun tüm gizemi, kahramanın yolculuğunda uğramış olduğu alanlarda aranmalıdır.

İlk alan kahramanın yola çıkışıdır. Bir kahraman çıkmış olduğu yolculukta öyküsü adına ilk olarak bulunduğu ortamı terk etmek zorundadır. "Bir kahraman tehlikeli bilinmedik bir dünyada maceraya atılmak için rahat, sıradan muhitini terk eder. Bu gerçek bir yere yapılan, fiziksel bir dış yolculuk olabilir. Bir labirent, orman ya da mağara, tuhaf bir şehir ya da ülke; dişli, düşman güçlerle çatışacağı arenayı oluşturacak yeni bir yer."[16] Kahramanın bulunduğu ortamı terk edişi ise; hem fiziksel hem de içsel bir yolculuğu öngörür. "Ama kahramanın kalbinin ya da ruhunun derinliklerine bir iç yolculuk yaptığı pek çok öykü de vardır. İyi bir öyküde kahraman belirli bir durumdan ötekine doğru yolculuk yaparak gelişir ve değişir: Umutsuzluktan umuda, zayıflıktan güce, budalalıktan bilgeliğe, aşktan nefrete ve sevgiye."[17] Fakat hepsinden önemlisi –tüm teorisyenlerin de birleştiği nokta- kahramanın yapmış olduğu bu yolculuk, erginleşmesi adına muhakkak olması gereken bir fiildir. Dolayısıyla maddi, manevi ya da maddeden manaya yapılan her yolculukta bu diyalektiği görmek mümkündür. "Sözgelimi Mevlana Celâleddin Rumi'nin Belh'ten Konya'ya gelmesi fiziki planda bir yolculuktur. Oysa Şems-i Tebrizi ile tanışması ve dostluğu mana düzleminde bir yolculuktur. Çünkü Şems ile değişen ve olgunlaşan, kendisine dönen ve orada gerçek aşkı bulan Mevlana ayrı kişiler değillerdir. Bu yüzdendir ki Mevlana'nın Divan'ı artık Şems-i Tebrizi Divanı adını alacaktır."[18] Yolculuğun, bir yere ulaşmak, kaçmak ya da bir şeyi aramak/ araştırmak adına gerçekleştirilen bir eylem oluşu, Mevlana'dan hareketle kişinin "pasif" durumdan "aktif" duruma geçişini simgeler. Bu temsilden hareketle aslolan husus; Doğu ve Batı medeniyetlerinde "yolculuk" düşüncesinin felsefi olarak farklılık arz ettiğidir. "Doğu'nun yolculuklarında yolculuğun temel sebebi arayıştır… Batı'nınki ise daha çok buluş, yüzleşme veya kaçmadır"[19] ifadeleri; çalışma içerisinde yer alan Doğu-Batı ekseninde vücuda gelmiş eserlerde de açıkça kendisini göstermektedir. Fakat daha sonraki süreçte, bu algının kırıldığı ve Batılı eserlerin

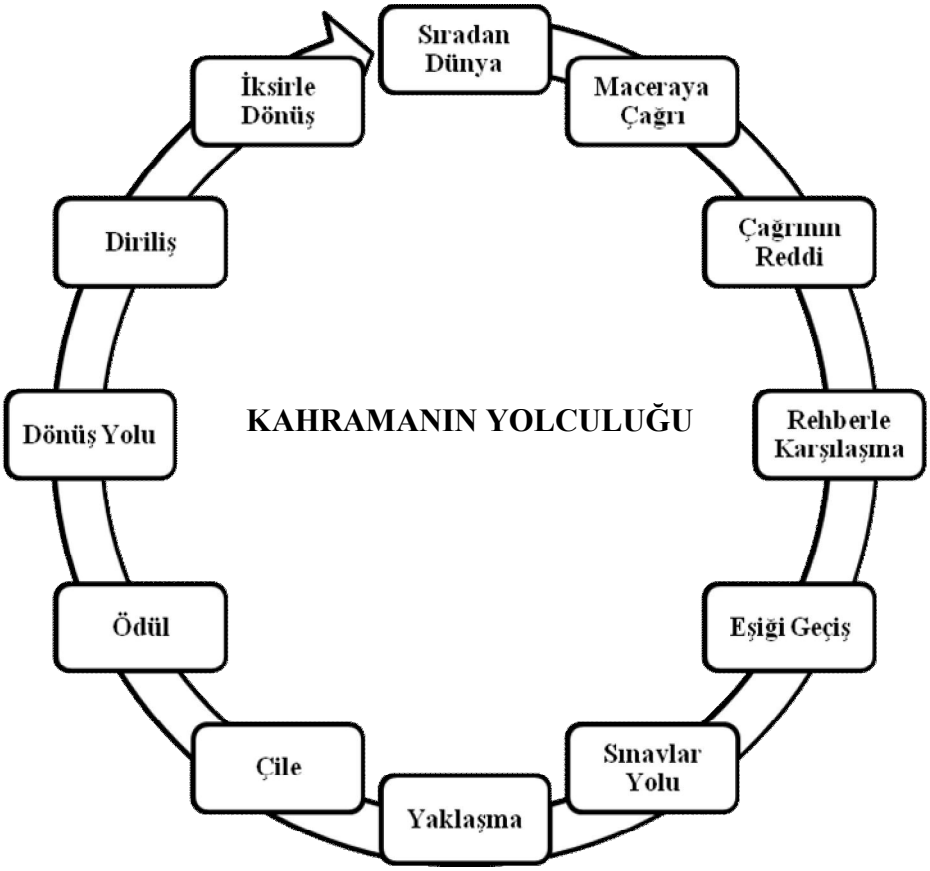
[16] Vogler, **a.g.e**., s.47
[17] Vogler, **a.g.e**., s.47
[18] Yalçınkaya, **a.g.m**., s.4
[19] Yalçınkaya, **a.g.m**., s.5

birçoğunda Doğulu bir yol ve yolculuk anlatısı karakteri geliştiği görülür. Doğu-Batı ekseninde yer alan bu eserlerdeki temel farklılık, Worringer'in sanat felsefesi görüşüyle ifade edilebilir. Daha önce Henry Corbin'in Hristiyanlık'a ait çizgisel tarih ile İslam'a ait döngüsel tarih algısıyla başlattığı kritiğin sonucu olarak Doğu'nun soyut (tecridi), Batı'nın ise özdeşleşik (einfuhlung) bir algıyı tercih ettiği vurgulanır. "Klasik kültürün yolculuğu aktif bir arayıştır. Batı'nınki ise daha çok buluş, yüzleşme veya kaçmadır. Bilinene özlem, bilinmeyene hayal ve sezgi yöneltir. Bu anlamda kaçış da Batılı bir metafordur. Doğu düşüncesi, felsefesini kaçmak üzerine kurmaz. Bu anlamda daha çok mücadele ya da tevekkülle kabulleniş içerir.[20] Doğulu ve Batılı seyyahların seyahatnamelerinde de aynı anlatış biçimlerini görmek mümkündür. Fakat gerçek manada ifade edilen "yol ve yolculuk" anlatılarıyla, bu türleri aynı arkta değerlendirmemek gerekir. Çünkü yol ve yolculuk anlatıları; "olay çevresinde oluşan ve anlatma esasına dayanan edebi metinler" içerisinde kendi formunu ifşa eder. "Kahramanın Yolculuğu'nun aşamaları, yalnızca kahramanca fiziksel eylemler ya da maceralar barındıranlarda değil, her türden öyküde takip edilebilir. Bütün öykülerin başkişisi yolculuğun kahramanıdır; yalnızca kendi zihnine ya da ilişkiler dünyasına doğru yol alsa bile."[21] Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere "yol ve yolculuk" anlatılarında ortak olan teamül, kişi ekseninde öykünün ve bu öyküye bağlı aşamaların görülmesidir.

Kahramanın yolculuğunun içermiş olduğu aşamaları/ durakları (–ortak dil bahsine binaen-) Campbell, Vogler vd. birçok araştırmacı da benzer bir şekilde ortaya koyar. Aşağıdaki şekilde kahramanın yolculuk aşamaları açıkça görülmektedir. Bu aşamalar aynı zamanda; çalışmada temellendirmeye çalışılan yolculuğun, "metaforik tasarısını" göstermesi bakımından değerlendirilebilir. Çünkü ifade olunan aşamaların her biri metnin taşıyıcı unsurları olarak, yol ve yolculuk anlatısını şekillendiren formlardır.

[20] Yalçınkaya, **a.g.m**., s.7
[21] Vogler, **a.g.e**., s.47

Şekil 2: Yolculuğun Aşamaları



Kaynak: Vogler, 2011: 55

Kahraman, yolculuğunun ilk durağında, bulunmuş olduğu sıradan dünyadan sıyrılır ve kendisini özel bir dünyanın içerisinde bulur. Dünya kurgusu, ilk(s)el türlerden modern anlatılara kadar –kahramanın diğer durakları da dâhil olmak üzere- yazarların vazgeçemediği bir anlatı formudur. Özel dünyaya geçişte kahramanın ilk eylemi çok önemlidir. "Karakterin ilk eylemi, onun tavırları, duygusal durumu, geçmişi, güçleri ve sorunları hakkında saatlerce konuşabilmek için harika bir fırsattır. İlk eylem, karakterin tipik tavırları, geleceğe dair sorunları ya da çözümleri için bir model olmalıdır."[22] Çünkü bu form, ilk bakışta metnin retoriğini, ikinci planda da retoriğe bağlı felsefi söylemi ifade eder. Diğer bir ifadeyle; kahramanın yolculuğa çıkışına neden olan dışsal sorunlardan ziyade içsel sorunlar bu söylemi mümkün kılar. "Bu dünyaya geçişte "Her kahramanın hem içsel hem de dışsal sorunlara ihtiyacı vardır."[23] Dış sorunlar edebi eserde maddi bir göstergedir. Bununla birlikte "içsel bir soruna, kişisel bir kusura ya da çözecekleri ahlaki

[22] Vogler, **a.g.e**., s.145
[23] Vogler, **a.g.e**., s.145

bir ikileme gereksinim"[24] hisseden kahraman maddenin ötesini idrak edeceğinden retoriğin en yoğun noktası bu anda yaşanır. Wayne C. Booth'nun kurmacanın retoriğinde zikrettiği "otoriter retorik" bahsinde, Lardner'in Tıraş adlı eserinden yapmış olduğu aktarımda da sıradan dünyadan ayrılış anını ve buna binaen oluşan retoriği görmek mümkündür.

> "*Uyurken yatakta olduğunu biliyordu, fakat birkaç saat önce uzandığı yatakta değildi, üstelik oda da aynı oda değil, başka bir yerden bildiği bir odaydı. Yüreği göğsünün üstünde bir taş gibi duruyordu; atışları kimi zaman gecikiyor, kimi zaman duralıyordu ve sabahın köründe rüzgar pencere kafesinden serin serin gelirken bile tuhaf bir şeyin olacağını biliyordu....*
>
> *Artık kalkmalı ve her yer sessizken gitmeliyim. Eşyalarını nerede? Bu yerde eşyaların kendi iradesi var ve canlarının istediği yere saklanıyorlar. ,,, Çıkmaya niyetli olmadığım bu seyahatle hangi atı ödünç alsam şimdi? ... Gel bakalım, Graylie, dedi dizginleri alarak, Ölümün ve Şeytanın önüne geçmemiz gerek...*"[25]

Don Kişot'un yolculuğu da düşünsel bir çağrının sonucunda gerçekleşir. Okuduğu şövalye kitaplarının "*iltifat ve düelloya davet mektupları*"[26] kahramanı mevcut/ reel dünyadan ayırır. Şövalyelik tarikatını yeniden canlandırmak ister. "*Zırhını kuşanıp atına binerek dünyayı*"[27] dolaşmaya karar veren kahraman, *"az uyuyup çok okumaktan*"[28] aklını zayi eder. Yolculuğa hazırlanışındaki manzara da "deliliğe" uygun bir ironi ile sunulur. "Karakterin tipik tavırları, geleceğe dair sorunları ya da çözümleri için bir model"[29]dir. Hatta sevebileceği bir kadın bulma gerekliliği dahi, seçmiş olduğu şövalyelik tarikatinin kuralları doğrultusunda gerekli görülür.

> "*Artık zırhı temizlenmiş, miğferine siperlik takılmış, atına isim verilmiş, kendi ismi bulunmuş olduğuna göre, âşık olacağı bir kadın bulmaktan başka bir eksiği kalmamıştı; çünkü sevdasız bir gezgin şövalye, meyvesiz bir ağaç, ruhsuz bir beden gibiydi. Şöyle diyordu kendi kendine;*
>
> *Diyelim ki günahlarımın bedeli olarak ya da şanslı olduğumdan, her gezgin şövalyenin karşılaştığı devlerden biri çıktı karşıma; ben de devi bir vuruşta yere yıktım, vücudunu ortadan ikiye böldüm ya da çarpışıp yendim, alt ettim, onu armağan olarak gönderebileceğim birinin bulunması iyi olmaz mı?*"[30]

---

[24] Vogler, **a.g.e**., s.146
[25] Wayne C. Booth, **Kurmacanın Retoriği**, Çev.: Bülent O. Doğan, İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s.19
[26] Cervantes, **a.g.e**., s.52
[27] Cervantes, **a.g.e**., s.52
[28] Cervantes, **a.g.e**., s.53
[29] Vogler, **a.g.e**., s.145
[30] Cervantes, **a.g.e**., s.54

Kahraman, yolculuğunun ikinci safhasında kendisi için hazırlanmış olan bir çağrıya uyarak macerasına geri döner. Öncelikle kahraman için bu çağrının niteliği, bulunmuş olduğu dünyadan sıyrılabileceği bir hususiyeti teşkil eder.

> "*Bu ön hazırlıktan sonra, düşündüklerini gerçekleştirmek için daha fazla beklemek istemedi; gecikmesinin dünyada bir eksiklik doğurduğunu düşünerek acele ediyordu; karşı koyulacak saldırılar, düzeltilecek hatalar, giderilecek haksızlılar, cezalandırılacak suçlar çoktu.*"[31]

Vogler'in tasnifinde kahraman için belirlenmiş olan çağrı modelleri de öykünün konusuna göre değişmektedir. Tasnife göre fantastik öykülerde çağrı "hologram bir mesaj", dedektif öykülerinde "sorunun çözümünün istenci" intikam öykülerinde "kötü bir davranış", romantik öykülerde "bir karşılaşma" olabilmektedir. Fakat bu safhadaki aslolan şey; kahraman için hareketi tabi kılan, çağrının hareket ettirici gücüdür. Nitekim kahraman tarafından "çağrının reddi" gerçekleşse de çağrı cezp ediciliğini korur. Çünkü "yolculuğun kendisinin tercih edilmesi", daha doğrusu her algıyı yolculuğa çevirme diyalektiğine sebep olan şey; yolculuğun, kurgusal bir taşıyıcı olarak tercih edilen yapısından kaynaklanmaktadır. Booth'un da ifade ettiği gibi; "*ruhani varıştan ziyade yolculuğun kendisinin tercih edilmesi*"[32] nin temelinde de çağrıyı yolculuğa dönüştüren kahraman etiği görülmektedir.

Kahraman yolculuğu esnasında çağrının reddiyle duraksama anına geçer. Yolculuk başlamadan önce yoldaki bu duraksama anı, yolculuğun ne gibi riskler taşıdığını göstermesi bakımından önemlidir. Dolayısıyla da "kahramanların ilk tepkilerinin serüvenden paçayı kurtarmaya çalışmak olması, doğaldır."[33] Kahramanlar bundan dolayı kendilerine birçok bahane bulup çağrıyı reddetmeye çalışırlar.

> "*Ama yola daha yeni koyulmuştu ki, korkunç bir düşünce geldi aklına; hatta neredeyse başladığı işten vazgeçecekti: Şövalye ünvanı taşımadığını hatırladı; şövalyelik yasalarına göre, herhangi bir şövalyeyle savaşamazdı, savaşmamalıydı. Şövalye ünvanı olsaydı bile, acemi şövalye sıfatıyla, bileğinin gücüyle hak kazanıncaya kadar armasız kalkan taşıması, beyaz zırh giymesi gerekiyordu… hangi yolu izlemek istiyorsa o yolu izledi, serüven denen şeyin anlamı bu diye düşünüyordu.*"[34]

[31] Cervantes, **a.g.e**., s.55
[32] Booth, **a.g.e**., s.43
[33] Vogler, **a.g.e**., s.170
[34] Cervantes, **a.g.e**., s.55

Bu kesintiden kurtuluş ise bir yardımcı rehber ile gerçekleşir. "Bir rehberin maske değitirip eşik gardiyanı işlevini yerine getirmesi ender bir durum değildir. Bazı rehberler, kahramana maceranın ilerleyen bölümlerine kadar klavuzluk yaparlar; bazılarıysa toplumun onaylamayacağı –yasadışı, cahilce ya da tehlikeli- bir serüven karşısında kahramanın önünü keserler. Böylesi bir rehber/ eşik gardiyanı, toplum ya da kültürün kendisi haline gelir ve kahramanı, kabul edilebilir sınırlar dışına çıkmaması konusunda uyarır."[35] Başka bir söyleyişle kahramanın hata oranını minimize eden kişi olarak rehber, aynı zamanda kahraman adına yolculuğun kesintisiz devamını sağlayan bir misyona da sahiptir.

> *"Bundan da anlıyorum ki, benimle ilgilenen ve dostum olan bilge büyücü (böyle biri olmak zorunda, yoksa ben iyi bir gezgin şövalye olamazdım), sana farkettirmeden, hızlı gitmene yardım etmiş olmalı. Öyle büyücüler vardır ki, yatağında uyuyan gezgin şövalyeyi alır ve şövalye ne olduğunu anlayamadan, ertesi sabah, yattığı yerden bin fersah uzakta uyanır… Bütün bunlar, bu cesur şövalyeleri kollayan bilge büyücülerin marifeti ve ilmi sayesinde başarılır.*"[36]

Çağrının reddine sanatsal açıdan yaklaşan Vogler, çalışmasında, maceranın reddini, sanatçı güdümünde bir hadise olarak belirler. Odesia örneğinde olduğu gibi sanatçı ya sıradan dünyanın güdümünden kurtularak maceraya atılacak ya da sıradan dünyadan kurtulamayacak ve yolculuğunu icra edemeyecektir. "Odysseus önce adamlarının kendisini direğe bağlamasını istemişti, böylelikle Sirenler'i duyabilir, ancak gemiyi tehlikeye yöneltemezdi. Sanatçılar bazen yaşamda Odysseus gibi yolculuk yaparlar; tüm duyularıyla yaşamın şarkısını işitir, ama sanat gemisini yürütmek için kendilerini yelken direğine bağlarlar. Sanatın çağrısına yanıt verebilmek için dünyanın güçlü çağrısını geri çevirirler."[37] Vogler'in "korku" ve "gönülsüzlük" ilkeleriyle tanımladığı bu aşama, aynı zamanda kahramanın algı eşiğini aşıp aşamayacağı hususunda tereddütlerin arttığı bir zemini de temsil eder.

> "*Yemekten sonra odama kapandım. Kitap masamın üzerinde bıraktığım gibi, sayfaları açık öyle bir duruyordu ki korktum ondan. Kitabın çağrısında, ona dönmek, kendimi ona bütünüyle vermek için içimde yükselen istekte kaba bir kuvvet vardı. Kendimi tutamayacağımı düşünerek*

[35] Vogler, **a.g.e**., s.175
[36] Cervantes, **a.g.e**, s.270
[37] Vogler, **a.g.e**., s.172

sokağa çıktım. Çamur ve karla kaplı sokaklardan denize kadar yürüdüm. Denizin karanlığı bana güç verdi."[38]

"Sonuçta tüm korkuların en büyüğüne ve bilinmeyenin dehşetine göğüs gerecek olan kendisidir. Kahraman kendini henüz tümüyle yolculuğa bırakmamıştır ve belki de aklından geri dönmeyi geçirmektedir. Bu dönüm noktasını geçebilmek için bir başka etken — koşullarda bir değişiklik, doğal düzene karşı bir saldırı daha ya da bir Rehber'in cesaretlendirmesi — gerekmektedir."[39] Don Kişot'un yolculuğunda yol arkadaşı/rehberi olan Sancho'nun filozofça sözleri sayesinde ("*Bu konuşmalarla o günü, hatta ondan sonraki dört günügeçirdiler, yollarına devam etmelerini engelleyecek bir şey olmadı.*"[40]) maceraları kesintiye uğramadan devam eder.

"*İşte burası, benim için Truva oldu! Burada korkaklığım değil, bahtsızlığım, şanımı şöhretimi alıp götürdü; burada kader beni çarkında döndürdü; kahramanlıklarım burada gölgelendi; talihim burada bir daha kalkmamak üzere yere serildi!"*

Sancho bu sözleri duyunca dedi ki:

Canım efendim, cesur bir yüreğe, iyi günde sevinmek kadar kötü günde acılara katlanmak yakışır; bunu kendimden de biliyorum. Valiyken seviniyordum, ama şimdi de yaya bir silâhtarım diye üzülmüyorum; çünkü derler ki Kader aklına eseni yapan, ayyaş bir kadınmış, en önemlisi de körmüş; o yüzden yaptığını görmez, kimi çökerttiğini, kimi yükselttiğini bilmezmiş."[41]

Maceranın reddi denilen hadise, yolculuğun merkezini oluşturmak adına kahraman için iyi bir fırsat olabilir. Bir kahraman kendisini bekleyen zorlukların/ sınavların ehemmiyetini aktarmak için eşikte durur ve kendisini harekete geçirmesini beklediği rehber ile karşılaşır. Bundan sonraki aşama ise rehber eşliğinde devam eder.

Yolculuk anlatılarında yer alan "kahraman ve rehber arasındaki ilişki, mitolojideki en yaygın temalardan ve sembolik değeri açısından en zenginlerinden biridir."[42] Özellikle hakikat anlatılarında bilge kişi nosyonu çok önemlidir. Çünkü rehberin/bilgenin işlevi öncelikle kahramanı bilinmeyene karşı hazırlamaktır. (daha sonra ise kahramanın kendisini gerçekleştirmesine yardımcı olmaktır.) "Hakikatin Keşfi'ne dayalı her türlü romanda,

[38] Orhan Pamuk, **Yeni Hayat**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1998, s.35
[39] Vogler, **a.g.e**., s.52
[40] Cervantes, **a.g.e**., s.845
[41] Cervantes, **a.g.e**., s.844
[42] Vogler, **a.g.e**., s.53

özellikle de gençleri yetişkinliğin acı gerçekleriyle tanıştıran romanlarda sorun bu keşfi deneyimin inandırıcı bir sonucu haline getirebilmektir. Intruder'ân ve bu türden pek çok eserde Faulkner'ın genç kahramanı yöneltmek istediği tavır o kadar karmaşıktır ki ne çocuk ne de okur salt deneyimden bu tavra ulaşabilir. Bu yüzden her ikisinin de bilge amcanın kimi zaman dramayla pek az alakası bulunan vaazlarına ihtiyaçları vardır."[43] Anlatılarda çoğu zaman bilge kişi nosyonu ile karşımıza çıkan rehber, Orhan Pamuk'un Yeni Hayat'ında ise kitaptır.

> *"Sayfaları tek tek çevirirken kitabı şimdi bana vahşi ve yabancı bir ülkede yol gösterecek bir rehber gibi de okuyordum. Yardım et bana, demek geliyordu içimden, yardım et ki kazaya belaya uğramadan yeni hayatı bulayım. Bu hayatın da, ama, rehberinin kelimeleriyle yapıldığını biliyordum. Kelimeleri tek tek okurken, bir yandan yolumu bulmaya çalışıyor, bir yandan da yolumu büsbütün kaybettirecek hayal harikalarını hayretle tek tek ben kuruyordum."*[44]

Bir sonraki safhada ise kahramanın ilk eşiği geçişi yer alır. "Artık kahraman macerayı kabullenmiş ve İlk Eşiği Geçiş ile birlikte adımlarını atarak öykünün Özel Dünyası'na tamamen girmiş olur."[45] Korkusunu yenen kahraman artık yolculuğun bilincine varmış sayılır. Yolculuğa çıkışına sebep olan sorunun çözümü için uğraşmaya başlar. Çözüm yolu, diğer birçok anlatıda olduğu gibi zor bir mekânda aranır. Yerüstünde çözümü bulamayan kahraman Tutunamayanlarda olduğu gibi çözümü yeraltında arar. "*Turgut şimdilik, yerüstündeki bulgularla yetineceğini, olmazsa, yeraltına da ineceğini açıkladı."*[46] Türk mitolojisinde de görülen bu durumla ilgili Fuzuli Bayat'ın ifadeleri, sözlü ve yazılı kültür anlatıcılarının, yer altı betimlemelerini kahraman adına neden zor bir çözüm yeri olarak gördüklerini açıklar niteliktedir. "Ebedi karanlığın hüküm sürdüğü yer altı dünyası yedi veya dokuz tabakadan ibarettir ve bütün tabakalar kötü ruhlar tarafından korunur. Ağaçların, otların demirden olması, dış görünüşlerinin bozuk olması öteki âlemin karakteristik özelliğidir… Orta dünya, Türk mitolojik sistemine göre gök ve yeraltı dünyasının etkisi altındadır. Hem iyi gök ruhlarının hem de kötü yeraltı ruhlarının dikkatleri yere çevrilmişitir. İyi ve kötü ruhlar arasındaki mücadele, yere sahip olmak ve oradaki insanları kendi etkileri altında tutmak için yapılmaktadır. Bu nedenledir ki Türk mitolojisinde gerek ruhların, gerekse de kahramanların mücadelesi yerde geçmektedir.

---

[43] Booth, **a.g.e**., s.196
[44] Pamuk, **Yeni Hayat**, s.9
[45] Booth, **a.g.e**., s.53
[46] Oğuz Atay, **Tutunamayanlar**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s.583

Bunun başlıca sebebi insanoğlunun mitolojik düşüncesinde gök ve yer altı dünyalarının tıpkı kendi dünyaları örnek alınarak oluşturulmasıdır."[47] Kahraman için yolculuğunun en zor safhası başlamış olur. "Artık yolculuğa çıkmıştır ve geri dönüş yoktur."[48] Dante "İlahi Komedya'da" geri dönüşü çok zor olan yolu şu şekilde tarif eder:

> " *inmek kolay Avernus'a,*
> *Açıktır kapısı gece gündüz yer altı ülkesinin,*
> *Ancak geri dönmek, yeryüzüne çıkmak çetin,*
> *Güç ister, emek ister. Pek azdır bunu başaran.*"[49]

İlk eşik geçildikten sonra kahraman kendisini taşıyan bir araca –at, otobüs, gemi, kayık vb.- binerek yol almaya başlar. Bu araç, kahramanın mekân değişimini sağlamakla birlikte; kahramanın düşünsel aktivitelerini de harekete geçirir. Alain de Botton'un, Baudelaire'in seyahat fikrini analiz ederken aktardığı düşünceler de, kahramanın kullandığı araçların nasıl tahayyül edildiğinin sanatsal bir göstergesidir. "Büyük bir gemi ona göre 'büyük, ucu bucağı olmayan, karmakarışık ve çevik bir varlık'tı, "tıpkı insanlar gibi acı çeken, yüreği kabaran, İnsanlığın bütün iç çekişlerini ve tutkularını paylaşan ruh dolu bir hayvan'dı."[50] Sanatın/ sanatçının farklı göstergeler üzerinden tasarladığı -imgesel bir nesne olan- gemi, ister ilk(s)el ister ise modern anlatıda olsun benzer bir zihinsel aktivitenin ürünüdür. Örneğin Don Kişot'un büyülü kayık serüveninde, kayıkla başlayan yolculukta da aynı mekanizmayı görmek mümkündür.

> "*Şunu bilmen gerekir ki Sancho, bu gördüğün kayık, doğrudan, başka bir ihtimale yer vermeden, beni içine girmeye davet etmektedir; bu kayıkla, şüphesiz büyük bir belâyla karşı karşıya olan bir şövalyenin ya da yardıma muhtaç başka bir soylu kişinin imdadına yetişmem gerekiyor. (..)*
>
> *"Bu zat-ı âlinizin dediği ata geldiğimizde ne kadar yol almış olacağız?" diye sordu Sancho.*
>
> *Çok fazla," dedi Don Quijote; "çünkü söylediğim hattı geçtiğimizde, bilinen riyaziye ve kozmografya âlimlerinin en büyüğü olan Ptolemaios'un hesabına göre, yerkürenin üç yüz altmış derecelik denizleriyle karalarının yarısını katetmiş olacağız (..) Şunu bil ki Sancho, Ispanyollar ve Cadiz'den gemiye binip Doğu Hint Adaları'na gidenler için, söylediğim ekvator hattını geçtiklerinin bir işareti de, gemideki herkesin bitlerinin ölmesidir. Ağırlığınca altın verseler, koca gemide bir tek bit bulunamaz. Kısacası,*

[47] Fuzuli Bayat, **Türk Mitoloji Sistemi** (Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi 1), İstanbul: Ötüken Yayınları, 2007, s.55
[48] Bayat, **a.g.e**., s.54
[49] Dante Alighieri, **İlahi Komedya,** Çev.: Rekin Teksoy, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2007, s.83
[50] Alain de Botton, **Seyahat Sanatı**, Çev.: Ahu Sıla Bayer, İstanbul: Sel Yayınları, 2005, s.44

Sancho, elinle bacağını bir yokla bakalım, canlı bir yaratık bulursan, bu şüpheden kurtuluruz; bulamazsan, hattı geçtik demektir."[51]

"İlk eşik geçildikten sonra kahraman doğal olarak yeni meydan okumalar ve sınavlar ile karşılaşır. Kahraman "Düşmanlar ve Müttefikler kazanarak özel dünyanın kurallarını öğrenmeye başlar."[52] Bilgiye açılan bu kapı maceranın/yolculuğun en önemli safhasıdır. Don Kişot'un macerasında da Beyaz Ay Şövalyesi'yle girişilen mücadele sonrası kahraman, bilgiye açılan kapıyı aralamış olur. Ve bu yenilgiden sonra hayalden gerçeğe bir kapı açılır.

"*Dulcinea del Toboso dünyanın en güzel kadınıdır; ben de yeryüzünün en bahtsız şövalyesiyim; zayıflığım yüzünden bu gerçeği saptırmam doğru olmaz. Ey şövalye, mızrağını sapla ve canımı al; nasılsa şerefimi elimden aldın*."[53]

Don Kişot'un yenilmesi hadisesi olumsuz olarak görülse de kahramanın hayalden hakikate doğru seyreden erginleşme yolculuğunda önemli bir ivme noktasıdır. Çünkü "Sınavlar, özel dünyanın mimari ya da topografik yapısına da dâhil olabilirler. Bu dünya genellikle, çevresini tuzaklar, engeller ve kontrol noktalarıyla donatacak kadar akıllı bir düşman ya da gölge tarafından yönetilmektedir. Kahramanların burada tuzağa düşmesi ya da gölgenin güvenlik alarmına takılması, sık rastlanan bir durumdur. Kahramanların bu tuzaklarla başa çıkma süreci de sınamanın bir parçasıdır."[54] Halk hikâyelerinin motif yapısı içerisinde Stith Thompson'un "İmtihanlar" başlığı altında ortaya koyduğu temel prensiplerde de bu genel yapıyı görmek mümkündür.

"*TANIMA İMTİHANLARI*
DOGRULUK İMTİHANLARI
EVLENME İMTİHANLARI
Aşk İmtihanları
Gelinlik İmtihanları
Namus İmtihanları
ZEKÂ İMTİHANLARI
Bilmeceler
CESARET İMTİHANLARININ VAZİFELERİ
Vazifenin Tayini ve Ortaya Konması
Vazifenin Tayin Edilmesi
Vazifenin Yerine Getirilmesi

[51] Cervantes, **a.g.e**., s.623-624-625
[52] Vogler, **a.g.e**., s.54
[53] Cervantes, **a.g.e**., s.839
[54] Cervantes, **a.g.e**., s.201

Vazifelerin Tabiatı"[55]

Yolculuk anlatılarında yer alan sınavlar evresinde, kahraman, müttefiklerle tanışır ve düşmanlarıyla mücadele eder. Divan şiirinin konusu olan "âşık-maşuk-rakip" üçlemesinde olduğu gibi, âşık hem büyük dostluklar edinir hem de kendine dost gibi görünen fakat dost olmayan –kendisini ayartmaya çalışan- kişilerle mücadelesini sürdürür. "Kahramanlar sınav sahnesine bilgi aramak için gelip, yeni dostlar veya müttefikler ile çıkabilirler."[56] Kahraman, yolculuğu esnasında, etrafına toplananlarla oluşturmuş olduğu bu klan ile -ya da yolculuğa çıktığı ekip üyeleriyle- sınanırken; klanının ve kendisinin birçok kusuru ortaya çıkar. Odysseus yolculuğu esnasında, rüzgârların kralı Aiolos'un Odysseus'a verdiği "rüzgârı kontrol ettirecek tulumu" -uyarılara rağmen izinsiz olarak- alan Eurylochus, Odysseus'un uykuya daldığı sırada tulumun ağzını açar ve oluşan fırtına, onları, İthaka'ya –evlerine- ramak kala yollarından eder.

Kahraman için tayin edilen bu imtihan safhası, özellikle son bölüm itibarıyla anlatının en dikkat çekici yönünü oluşturur. "Hedefe yaklaşma" bu safhanın kusursuz bir şekilde geçilmesiyle mümkündür. Bu safhada kahraman için Vogler'in tasnif ettiği maddeler uyarıcıdırlar: "1-Yolculuktaki geçmiş deneyimler, kahramanın yeni topraklara giriş pasaportu olabilir. Hiçbir şey boşa harcanmaz ve geçmişte yaşanan her bir meydan okuma, bizi şimdi konusunda güçlendirip bilgilendirir. 2- Kahramanlar büyük bir çileyle karşı karşıya olduklarını bilirler ve tıpkı silahlarını bileyleyip parlatan savaşçılar gibi, ellerinden geldiğince hazırlanacak kadar akıllıdırlar. 3- Ana olaya dengeli yaklaşmaları, özgüvenlerini alçakgönüllülük ve tehlikenin farkında olmakla yumuşatmaları gerekmektedir. 4- Mağaranın derinliklerine yaklaşırken, büyülü topraklarda, ölümle yaşamın kıyısında durduklarını bilmelidirler."[57] Gılgamış Destanı'nda Humbaba'nın öldürülmesi için girilen "orman" (Don Kişot'ta da orman zorlu bir mekân olarak tarif edilir. "*gezgin şövalye silahtarına yemek verildi mi, tıkabasa yemelidir; çünkü tesadüfen öyle vahşi bir ormana düşebilir ki, altı günde zor çıkar."*[58]*),* Hüsn ü Aşk'ta "Aşk'ın vahşi hayvanlarla devle ve gulyabani ile mücadelesinde" düşülen "gam çölü" bu mekânlardandır. Zorluklarla mücadele edilen mekân Hüsn ü Aşk'ta şu şekilde anlatılır:

---

[55] (Tasnif ve düzenleme Ali Berat Alptekin'e ait.) Ali Berat Alptekin, **Halk Hikayelerinin Motif Yapısı**, Ankara: Akçağ Yayınları, 2009, s.311
[56] Vogler, **a.g.e**., s.201
[57] Vogler, **a.g.e**., s.212-213-216
[58] Cervantes, **a.g.e**., s.424

"1527 Korku bilmeyen Aşk, arzusu ile Gam çölüne düştü. 1528 Yıldırım süratli Aşk, o kılıçla beraber Gam çölünü sokak kumluğu haline gelirdi. 1529 Yolunun üzerine çıkan gulyabanileri ahının kılıcına lokma yaptı. 1530 Yeri göğe çevirdi. Ejderhaları saman yolu rengine döndürdü. 1531 Dev ve gulyabanilerin başını yere serdi, böylece onların ordusuna ölüm sadakası dağıttı. 1532 Arslanların kanından deniz, yaptı. Çöl kaplan derisine döndü. 1533 O melek huylu, bir kılıçla cehennem karanlığını cennete çevirdi. 1534 Gam harabelerini kısa zamanda geçti. Ama oranın hem büyüsünü hem serabını gördü. 1535 Ecel gelmeden o yolu geçti. Matem sarayını geride bıraktı."[59]

Yunan mitolojisinde ve kadim birçok mitolojide de "mağara" istiareleriyle anlatılan bu safha kahramanın ikinci eşiği geçtiği yer olarak ifade edilir. Yolculuğun temel çilesi de burada gizlidir. Fakat yolculuğun "doruk noktası" değildir. Mağara kahraman için ölüm ve yeniden doğum için en uygun duraktır. Ve bu duraklar sadece öykü kahramanları için değil birçok peygamberin ve Allah dostu insanların da sığındıkları yeniden doğdukları yer olarak bilinir. Hz. Muhammed (S.A.V.) Hira mağarasında peygamberliği kendisine bildirilir. Hz. Musa (A.S) Sina dağında bir mağarada kendinse "On Emir" vahyolunur. Mağaranın ölüm ve yeniden doğum ile alakalı net bir durak oluşu Kuran'da, Ashab-ı Kehf kıssasında da anlatılmaktadır. "Yoksa sen, (sadece) Ashab-ı Kehf ve Ashab-ı Rakîm'i mi bizim ibret verici delillerimizden sandın? Hani o gençler mağaraya sığınmışlardı da, "Ey Rabbimiz! Bize katından bir rahmet ver ve içinde bulunduğumuz şu durumda bize kurtuluş ve doğruluğa ulaşmayı kolaylaştır" demişlerdi. Bunun üzerine biz de nice yıllar onların kulaklarını (dış dünyaya) kapattık. (Onları uyuttuk) Sonra onları uyandırdık ki, iki zümreden hangisinin bekledikleri süreyi daha iyi hesap ettiğini bilelim. Biz sana onların haberlerini gerçek olarak anlatıyoruz: Şüphesiz onlar Rablerine inanmış birkaç genç yiğitti. Biz de onların hidayetlerini artırmıştık."[60] Tek yaratıcının olduğuna inanan gençlerin yolculuğu esnasında, girilen mağara, zaman içerisinde halk edilen bir zaman ile kendilerinin kurtuluşunun bir sembolüdür. (Odysseus'un hikâyesinde de Kirke adlı büyücünün adasında kalan Odysseus, beş gün geçtiğini zanneder fakat tanrıça Kirke, zamana hükmettiğinden bu sürenin daha sonra beş yıl gibi uzun bir zaman olduğu anlaşılır.) "Bazen işlerin iyiye gidebilmesi için kötü gelişmelerin yaşanması şarttır. Kahraman ne kadar korkarsa korksun, bazen bir çile krizi, iyileşmenin ya da zaferin yegâne yoludur.[61] Sonucu ne olursa olsun çile kahramana cazip gelebilir. Kahraman bu durumda yanılsamalara düşmemek için uyanık olmalıdır. Yanılsamaların en kuvvetli

[59] Şeyh Galib, **Hüsn ü Aşk**, Haz.: Orhan Okay-Hüseyin Ayan, İstanbul: Dergah Yayınları, 2005, s.305
[60] **Kuran**, 18:9-13 (Kıssanın tamamı 9-21 ayetler arasıdır)
[61] Vogler, **a.g.e**., s.225

yaşandığı kendi benliğinden çıkış için, sembolik olarak bilinen; Ariadne'nin ipine tutunuş en çok bilinen kurtuluş çarelerinden biridir. Sembolik ip Hüsn ü Aşk'ta İsm-i Azam olarak karşımıza çıkar. Fakat Ariadne'nin ipi, İsm-i Azam gibi Allah'tan gelen bir kurtuluş değil, telapatik bir kurtuluştur. "Ariadne'nin İpi, kahramanı sevdiklerine bağlayan esnek bir bağdır. Kahraman çılgınlık ve ölümün derinliklerine dalabilir, ama çoğunlukla bu türden bağlarla geri çekilir."[62] Don Kişot'un zor durumda kaldığında sığındığı "aşk"ı Dulcinea da bu bağlardan biridir.

"*Soylu güzel neredesin,*
Acım seni üzmüyor mu?
Aşkım, ya duymadın, ya sahtesin,
Yoksa sende vefa yok mu?"[63]

Kahraman burada karşısına çıkan güçlere karşı bir meydan okuma eylemi gerçekleştirmek zorunda kalır. Tehlikeye karşı farkındalığıyla –özellikle kendi gölgesi ile savaşırken- galip gelebilir. (Don Kişot yel değirmenleriyle savaş sahnesinde kendi benliğiyle karşılaşarak meydan okuma eylemini –"*Kaçmayın, korkak, alçak yaratıklar, size saldıran tek bir şövalye sadece… Dev Briareus'tan çok kolunuz olsa bile, sizden hesap soracağım*."[64]- gerçekleştirir.) "Duygusal ve psikolojik derinliğe sahip öykülerde çile, kişinin içinde çelişen iç kuvvetleri dengeleyen, mistik bir birleşme anıyla gelerek, korku ve ölüm, bu ana damgasını vurabilir… Kahramanlar hiç durmaksızın, animaları, ruhları ya da kişiliklerinin bilinmedik dişil veya sezgisel yönleriyle bir yüzleşme arayışındadırlar."[65] Yolculuğunda, yol arkadaşlarını daha iyi tanır ve kendisi için onlardan hem maddi hem de manevi olarak yardım edinebilir. "Bu türden mitolojik kahramanlar, başkalarının atlatamadığı kesin ölümden kurtulurlar, çünkü erken aşamada doğaüstü yardımlara başvuracak kadar akıllıdırlar. Ölümü genellikle rehberlerin verdiği armağanların yardımıyla atlatırlar."[66] Örneğin Hüsn ü Aşk mesnevisinde Sühan aracılığıyla Aşk'a iletilen her armağan, kendisi adına bir kurtuluş reçetesidir.

Mağara kahraman için yeni risklerin ortaya çıkabileceği bir yerdir. Dolayısıyla kendisi adına yeniden örgütlenmek durumundadır. Mağarada hedefe ya düşmanlar kandırılarak ya da zorla girilir ve akabinde de kahramanın çilesi başlamış olur.

[62] Vogler, **a.g.e**., s.235
[63] Cervantes, **a.g.e**., s.70
[64] Cervantes, **a.g.e**., s.84
[65] Vogler, **a.g.e**., s.237
[66] Vogler, **a.g.e**., s.235

"Yolculuklar doğal olarak merkezi bir olayın çevresinde gelişir: Dağın zirvesine çıkmak, mağaranın dibine inmek, ormanın ortasına ulaşmak, yabancı toprakların en uzak köşesine ulaşmak ya da kendi ruhumuzdaki en gizli noktaya erişmek. Seyahatteki her şey sizi bu ana getirmekteydi, bundan sonraki her şey ise eve dönmekle ilgili olacaktır."[67] Nitekim kahraman bu aşamadan sonra daha bilinçli bir ruh hali ortaya koyar. "Kahramanlar yalnızca ölümü ziyaret edip geri dönmezler. Aynı zamanda değişmiş ve dönüşmüşlerdir de."[68] Dolayısıyla her şeye farklı bir gözle bakma yeteneğine de sahip olurlar. "Bireyin bu arayışlar dizgesi dâhilinde, hiçliğini idrak edebilmesi ve daha üst bir düzlemde yeniden varolabilmesi, onun –yeniden doğuş imgesi nedeniyle- 'rahmin' sembolü sayabileceğimiz kapalı ve dar bir mekâna girmesini zorunlu kılar… Birey, geldiği aşkın (transandantal) âleme giden yolu açmak üzere girdiği kapalı ve dar mekânlarda, bu mekânların sıkıcı ve kuşatıcı imgeleriyle evvela bir dağılma süreci yaşar. Bir dağılma süreci ile hiçliğini idrak eden birey, bu ruhi refleks sayesinde kendisine gelerek farkındalığının bilincine varabilir. İnsanın bu farkındalığını aşkın bir boyuta taşıyarak mistik bütünleşmeyi elde etmesinde kapalı ve dar mekânlar oldukça önemli bir özellik arz eder. Mağara, mahzen, kuyu vb. kapalılığı ve darlığı imleyen mekânlar, bilinçaltının sembolik yansıması olarak, bireyin kendisinde saklı olan gizli güçleri tanıması noktasında, uğranılması zorunlu olan mekânlardır. Girilen kapalı ve dar mekânlardan bir fark edişle çıkan birey böylelikle sonsuzluğa açılmış, yayılmış olur."[69] İlk(s)el türlerden günümüz anlatılarına kadar kahramanın yolculuğunu, dolaylı olarak da bireyin kendini olgunlaştırma sürecinini kapsayan sürecin en yoğun noktası da dar ve kapalı mekânlardır.

"Kahraman sonunda, aradığı şeyin saklı olduğu tehlikeli bir yerin sınırına, bazen yeraltının derinliklerine ulaşır. Burası genellikle kahramanın baş düşmanının karargâhı, Özel Dünya'daki en tehlikeli yer, Mağaranın En Derin Yeri'dir. Kahraman bu ürkütücü ye-re girdiğinde ikinci önemli eşiği geçecektir. Kahramanlar sıklıkla, hazırlanmak, plan yapmak ve rakibin muhafızlarını atlatmak için kapıda duraksarlar. Bu bölüm "Yaklaşma safhasıdır."[70] Eğer kahraman başarılı olursa, panteist düşüncede yer aldığı gibi ezoterik bir "inisiyasyona"[71] kavuşur. Yani kahramanın erginleşmesi adına en önemli merhale

[67] Vogler, **a.g.e**., s.227
[68] Vogler, **a.g.e**., s.224
[69] Ahmet Doğan, Bireyleşim / Kemalat Sürecinde Kapalı ve Dar Mekânlar, **Bilig,** (2006), 37, s.126-127
[70] Vogler, **a.g.e**., s.55
[71] "İnisiyasyon Latincedeki "initium" sözcüğünden türemiştir. "Initie" *yola koyulmuş, başlamış* demektir. Ezoterizm ise bilgilerin ve görgülerin kapalı bir topluluk içinde ve aşamalı olarak verildiği çalışma ve öğreti sistemidir. Ezoterizm sözcüğünün, eski Yunanca-da "içeri *almak"* anlamına gelen "eisotheo" sözcüğünden de

katedilmiş olur. Kahraman, çilenin sonunda, "ego"sunu yıkmış/ öldürmüştür. "Kahraman artık tamamıyla evrenin bir parçasıdır ve eski, sınırlı görüşü ölmüş, yerine yeni bir bilinç doğmuştur. Benlik'in eski hudutları genişlemiş veya ortadan kalkmıştır. Bir anlamda kahraman, ölümün alışılageldik sınırları dışına çıkabilen ve şeyler arasındaki ilişkiyi daha iyi kavrayabilen bir tür tanrıya dönüşmüştür… Çile'yle yüzleşen kahraman, odağını egodan benliğe, kişinin Tanrı'ya daha çok benzeyen kısmına kaydırmıştır. Kahraman yalnızca kendini kollamaktan daha çok sorumluluk alacağından, benlik gruba da yönelebilir. Bir kahraman, kişisel yaşamını daha büyük bir kolektif yaşam için feda ettiği zaman kahraman adını almaya hak kazanır."[72] Yani girişmiş olduğu büyük mücadeleler sonucunda kahraman ölümlü bir insan olarak, ne kadar güçlü, istekli ve akıllı olduğunu da kanıtlamış olur.

Sınavlar kahramanın "çilesini" ifade etmekle birlikte; kahraman açısından karanlık bir anı da ihtiva eder. "Bu, psikolojik olarak bir ölüm kalım meselesidir… Ayrılmayı reddederek Çileyi yaşar ve Çile onu değiştir… Kahramanın yeniden doğmak için ölmesinin ya da ölmüş gibi görünmesinin gerektiği bu an, herhangi bir öykünün en kritik anıdır, yani bu bir Çile'dir."[73] Hikâye çilenin başarı ile sonlandığı anda farklı bir ivme kazanır. Kahraman bu çileden sonra "aradığı hazineyi, Ödül'ü sahiplenir."[74] Ödül kahramanının gayesidir ve anlatılarda sembolize edilerek sunulur. Sembolize edilen "ödül", kahramanın, dolayısıyla da insanın arayışıyla endekslenmesi gereken bir değerler dizisidir ve arayışın oluşturduğu felsefi açılımı ihtiva eder. "Adanışa dönüşebilmesi için ise, bir tanrısal özün harekete geçiren fiili ya da enerjisi gerekir. Arayışın adanışa dönüşürken; inançları, gelenekleri ve yaşam formlarını da biçimlendirip bir kalıba soktuğunu görmek mümkün. Hiç bitmeyen bir serüven olarak arayış, insanı doğa ile karşı karşıya getirirken, sanata yansıyan hikâyelerle de bu arayış ölümsüzleşir insanın bir şeye inanma/tapınma arayışını bir ihtiyaç olarak telakki ettiğimizde, mihenk noktasının hemen etrafında onu kuşatan, saran, görünen, yardımcı olan, haksızı cezalandıran, erdemi yücelten, gözeten, koruyan ve benzeri özelliklere sahip tanrısal unsurlar görü(lür)."[75]

---

türetildiği söylenmektedir. İnisiyasyon bir anlamda, *"kendini adamak, bir yola baş koymak"* anlamına gelmektedir.", Berk Yüksel, **Kendini Bilmek Yolculuğu ve Ezoterik Bakış**, Ankara: Arkadaş Yayınları, 2010, s.37

[72] Vogler, **a.g.e**., s.242

[73] Vogler, **a.g.e**., s.57

[74] Vogler, **a.g.e**., s.58

[75] Gönül Yonar, **Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri** (Harikulade ve Olağandışı), İstanbul: Ötüken Yayınları, 2011, s.96

Dolayısıyla sonraki süreçte; ulaşılan sonucun, kahraman adına neyi ifade ettiği bu temel felsefi açılım içerisinde değerlendirilir. Northop Frye'nin "bütün edebi türlerin tek bir serüven mitinden türediği iddiasını ortaya attı(ğı)"[76] düşünüldüğünde de; mitik temsiliyetten felsefi bütünlüğe ulaştığı sürecin, yol ve yolculuk anlatısına -yani kahramanın yolculuğuna- hizmet ettiğini söylemek mümkündür. Süreç içerisinde insanın arayış güdüsünün değişimini Booth Yirminci yüzyıl anlatılarının retoriğini incelediği eserinde şu mukayeseyle (Joyce, Proust, Mann, Kafka, Hesse, Italo Svevo, Beckett vd. romancıların eserlerindeki "arayış mitlerini" ifade ettiği bölümde) ortaya koyar: "Benzer şekilde Johnson'ın Rasselas'ında da (1759) okur amacın ne olduğunun daha baştan tam olarak farkındadır ve bu amaca ulaşma yönünde gerçek bir umut olmadığını bilir… Ama modern "arayış" romanında genellikle böyle kesinliklere izin verilmez. Şatoda K'nın amacının ne olduğunu, bu amaca ulaşıp ulaşamayacağını ya da ilk etapta bu amacın uğraşmaya deyip değmeyeceğini bize kimse söylemez. Yaşadığımız karmaşanın en az K'nın yaşadığı karmaşa kadar büyük olması hedeflenmiştir. Christian doğruluğu su götürmez yoldan sapmaya başladığında, bariz bir dramatik ironiyle karşılaşırız: Sağlam bir tümsekte durup karakterin tökezlemesini izleriz. Ama K tökezlediğinde biz de onunla birlikte tökezleriz. İroniler ona karşı işlediği kadar bize karşı da işler. Böyle eserlerde kitabın sonuna gelinceye kadar -hatta pek çoğunda kitabı bitirmemize rağmen olayların hakiki anlamım çözemeyiz"[77] Yolculuk anlatılarında, çoğu zaman, olayların hakiki mahiyeti üzerine net bir hüküm getirilememesinin nedeni, yolculuğun henüz bitmemiş olmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü yolculuğun sona erişi kahramanın dönüşü ile mümkündür. "Bu safha Sıradan Dünya'ya dönüş kararının altını çizer. Kahraman özel dünyanın eninde sonunda geride bırakılması gerektiğini ve önünde hala tehlikeler, kışkırtmalar ve sınavlar bulunduğunu anlar."[78] Fakat modern bilinç, aynı durumu sıradanlığın üzerinde telakki ettiğinden; yazarın yolculuğun sonu dediği şey, insanı parabolik olarak düşünce ile karşı karşıya bırakır. Dolayısıyla da bu tür eserlerde "dönüş ve yeniden diriliş" kapalı/sembolik bir anlatımla sunulur. Örneğin Elif Şafak'ın Pinhan'ında erginleşme sürecini tamamladıktan sonra geri dönmek isteyen kahramanın ayrıldığı tekkeyi viran bir şekilde buluşu, dönüşümün mutlak sonucudur.

> "*Pinhan'ın ölümü, "rahmin mezarından; mezarın rahmine" giden kahramanın trajik yolculuğunun, dönüşümünün ifadesidir. Kahraman*

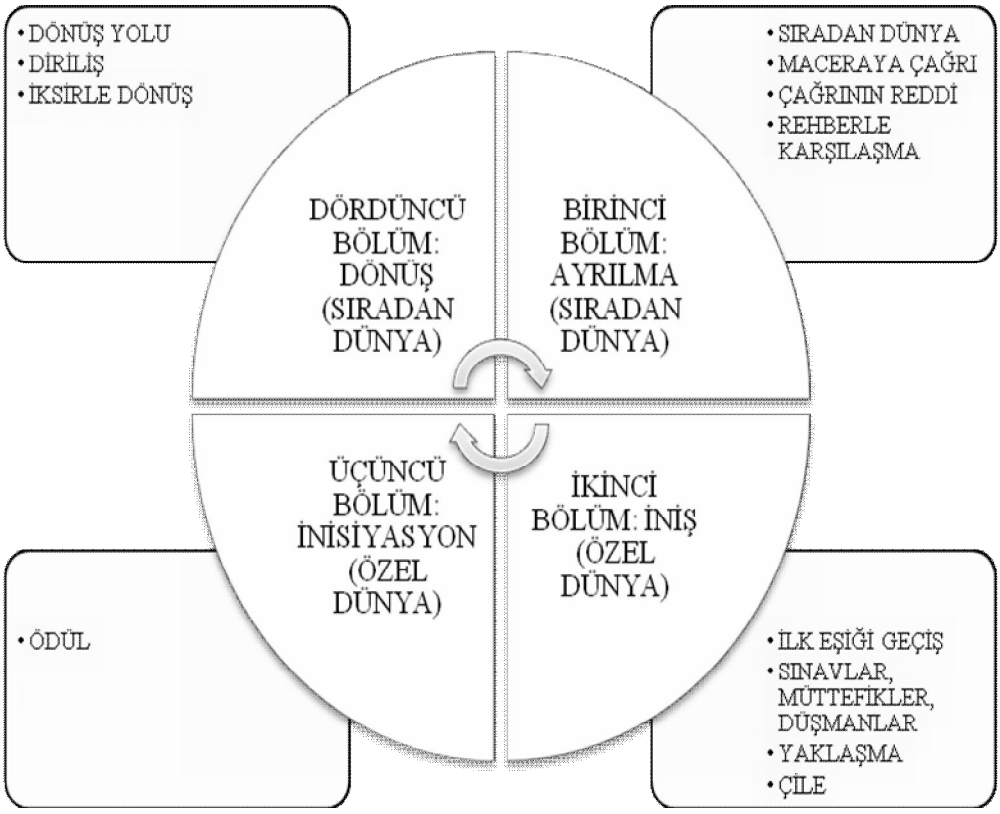
[76] Booth, **a.g.e**., s.301
[77] Booth, **a.g.e**., s.301
[78] Vogler, **a.g.e**., s.59

erginlenmesini yaşadıktan sonra dönüşü yaşayacaktır. Pinhan da, hikâyesini yaşadıktan sonra tekkeye geri döner. Fakat tekkeyi bir virane olarak bulur. Padişah fermanıyla Dürri Baba'nın etrafında toplanan hikâyeciler taifesinin sapkınlık ve dalalet içinde bulundukları, namaz kılmadıkları, zındık bir kitabı sakladıkları suçlamasıyla tekkenin faaliyetleri durdurulmuştur. Böylelikle kahramanın geri döndüğü sığınağı yok olmuştur."[79]

Kahraman dönüş yolu içerisine girerek son çeyreği yaşamaya başlar. Nitekim kahramanın farklı bir bilince sahip olduğu da son aşamada açıkça görülür. Pinhan örneğinde olduğu gibi; yolculuğun başlangıcı ile bitişi aynı noktada sonuçlansa dahi, kahraman aynı kahraman değildir. Dolayısıyla kahramanın ayrıldığı mekânı döndükten sonra aynı bilinç ile kavraması mümkün değildir.

[79] Taner Namlı, Arketipsel Sembolizm Açısından Elif Şafak'ın"Pinhan" Romanının İncelenmesi, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,** 2(4), (2007), s.1229

Şekil 3: Yolculuğun Dört Ana Dünyası



Kaynak: Vogler, 2011: 62

Kahramanın nihai ödülü kucakladıktan sonra girmiş olduğu dönüş yolu, yolculuğun son sınavı olan "diriliş"e açılan kapıdır. Başlamış olduğu dünyaya geri döner ya da farklı bir ideale doğru yola çıkar. Dönüş yolunda kendini farklı bir serüvene hazırlama süreci olarak tanımlanan bu ideal, kahraman için farklı bir eşik manasına da gelir. Kahraman burada erişmiş olduğu maksimum doyumdan inmesi ve kendisini yeniden motive etmesi gerekir. "Dönüş yolu, ikinci bölümden üçüncü bölüme gelindiğini gösteren bir başka eşik geçişi, bir dönüm noktasıdır. İlk eşiğin geçilişi gibi, öykünün hedefinde bir değişikliğe yol açabilir. Belirlenen amaçlara ulaşma öyküsü, bir kaçış öyküsüne dönüşebilir; fiziksel tehlikeye odaklanmak duygusal riskleri değiştirir. Öyküyü özel dünyanın derinliklerinden çıkaran şey, gidişatı değiştiren bir bilgi parçası ya da yeni bir gelişme olabilir. Bunun sonucunda dönüş yolu üçüncü bölümü başlatır. Kahramanı belalarla dolu yeni ve son bir

yolculuğa çıkaran başka bir kriz anı olabilir bu."[80] Nitekim Gılgamış Destanı'nda, Gılgamış'ın yoldaşı Enkidu'nun ölümü, kahramana yeni bir kriz oluşturur ve ölümsüzlüğün arayışı adına ikinci bir yolculuk başlar.

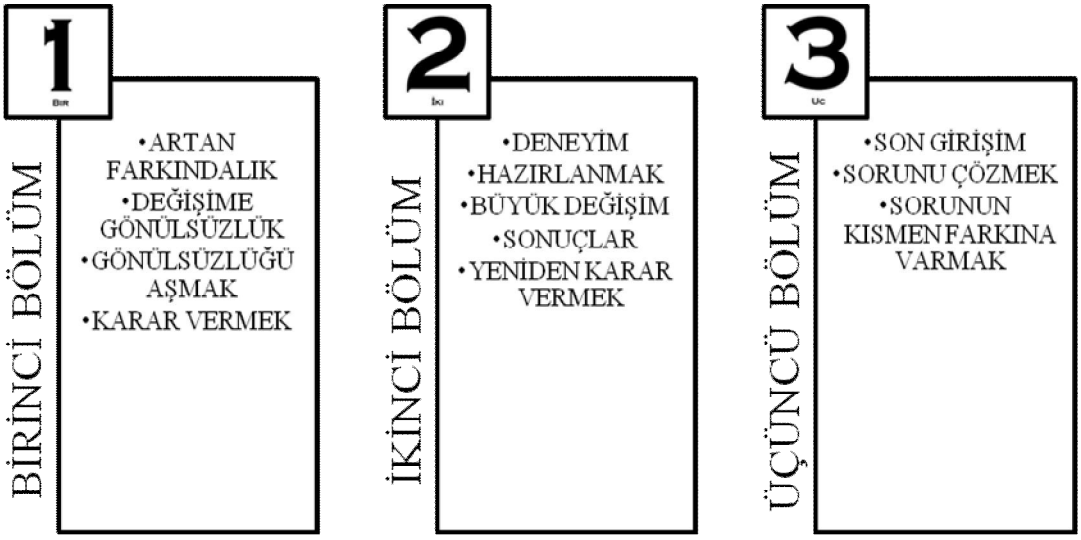
Kahraman çile safhasında karşılaşmış olduğu güçleri yenmiş olabilir, fakat çilede altettiği düşman dönüş yolunda tekrar güç toplayıp saldırıya geçebilir. "Klasik mitolojideki en ünlü takiplerden biri, Apollo'nun utangaç Dafne'yi izlemesidir. Dafne bunun üzerine kendisini bir defne ağacına dönüştürmesi için bir ırmak tanrısı olan babasına yalvarır. Dönüşüm takiplerin ve kaçışın en önemli bir parçasıdır. Çağdaş kahramanlar sıkışık bir durumdan kurtulmak için kılık değiştirebilirler. Psikolojik dramda kahraman, yakasını bırakmayan içindeki şeytanlardan, davranış değiştirerek ya da içsel bir dönüşüm geçirerek kaçmak zorunda kalabilir."[81] "Büyülü kaçış" olarak adlandırılan bu safhada kahraman beklenmedik bir şekilde dönüşüme uğrar. Dönüş yolunda kahramanın karşısına çıkan diğer bir durum da "kahramanın iyi giden şansının aniden feci bir şekilde tersine dönmesidir. Çileden kurtulduktan sonra her şey kısa bir süre iyi gider, ama gerçeklik yine kendini gösterir."[82] Diriliş de bu esnada gerçekleşir. "Kahraman, bu ölüm kalım anlarıyla değişecek ve yeni içgörülere sahip biri olarak yeniden doğarak, sıradan yaşama dönebilecektir."[83] Sıradan dünyaya dönen kahraman –Gılgamış, Yeni Hayat(Pamuk), İlahi Komedya, Gariplerin Kitabı, Simyacı, Hüsn ü Aşk'ta olduğu gibi- insan olma olgusunu değiştiremediğini anlar ve sıradan dünyanın hükmünü kabullenir. Bu durum Pinhan'da nihai son olarak açıkça görülür. "Romandaki bu dönüş örgüsü 'halka' sembolüyle ifadelendirilmiş ve her şeyin bir akışa mahkûm olduğunun altı çizilmiştir."[84] Nitekim klasik edebiyatta da olduğu gibi insan, yolculuğunda çoğu zaman menzile varamadan ölmektedirler. "Anlatıcının meşrebine göre az çok farklılık gösterse de, divan şairlerinin anlattığı aşk yolculuğu, Fuzuli'nin Leylâ vü Mecnun'u, Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk'ı gibi mesnevilerde görüldüğü üzere, zâhiri ve bâtını birlikte düşünülen bir seyr ü sülûk yürüyüşüdür. Bu yolculukta her merhalede ayrı bir mânâ görünür. Ancak, vuslat tâliplerinin çoğu "varmadan menzile bir yerde ölür."[85] Mitolojik öykülerin kahramanları ya da modern öykülerin kahramanları, sıradan dünyaya avdet eylemek için rakiplerinden

[80] Vogler, **a.g.e**, s.263
[81] Vogler, **a.g.e**., s.265-266
[82] Vogler, **a.g.e**., s.267
[83] Vogler, **a.g.e**., s.60
[84] Namlı, **a.g.m**., s.1229
[85] Cemal Kurnaz, Vuslat Yolculuğu, **Turkish Studies International Periodical For the Languages Literature and History of Turkish or Turkic,** 5(3), (2010), s.450

kurtulmalı ve ruhsal olarak da bir arınma yaşamalıdırlar. Bahis mevzu olan bu arınma/kurtuluş, yolculuk esnasında edinmiş oldukları kişiliklerden sıyrılıp, sıradan dünyaya dönüş için uygun bir kimlik edinmekle mümkündür. Vogler çalışmasında kahramanın dirilişi için zikrettiği hususlar şu şekilde sıralanabilir: "1- Diriliş aşamasının işlevlerinden biri, kahramanı ölüm korkusundan arındırıp çileden öğrendiklerini korumasına yardım etmektir. 2- Diriliş en basit seviyede, kahramanın bir çilede, savaşta veya dövüşte son kez ölümle karşılaşmasıdır. Çoğunlukla, rakip ya da gölge ile son ve kesin bir yüzleşmedir bu. 3- Son kavgada kahraman ve rakipleri olası en yüksek risklerde, ölüm kalım meselesinde karşı karşıya gelirler. 4- Diriliş anı için bir başka olasılık, kahramanın değişimden çıkan dersi gerçekten öğrenip öğrenmediği hakkındaki seçenekler arasında yapılacak hayati bir seçim olabilir. 5- Diriliş genellikle dramın doruğuna denk gelir. 6- Kahraman akıl beden ve duygular gibi başka başka farkındalık seviyelerinde bir doruk anı yaşayabilir. Geçirilen bir ruhsal değişim ya da bir karar almakla yaşanan doruğun ardından, gerçek dünyada fiziksel bir doruk ya da çatışma tetiklenebilir. Bunun arkasından da, kahramanın duygu ve tavırlarının değişmesiyle duygusal ya da ruhsal bir doruk gelebilir. 7- Doruk bir katarsis hissi sağlamalıdır. Psikanalizde katarsis, bilinçaltındaki materyalin yüzeye çıkarılmasıyla kaygı ve çöküntünün giderilmesi tekniğidir. 8- Katarsis kahramanın karakter eğrisisnin mantıksal doruğudur. Karakter eğrisi gibi karakterlerin aşamalı değişimini –gelişimin evreleri ve dönüm noktalarını- tanımlamakta kullanılan bir terimdir. 9- Diriliş kahramanın tavır ve davranışlarında büyük bir değişiklik yapmak için son girişimdir. 10- Geriye dönerek bir dünyadan ötekine tehlikeli ve ince bir köprüden geçen kahraman için, diriliş olası bir sendeleme tehlikesi taşıyabilir… Bazen kahramanların hedefine ulaşmadan önce ellerindekileri kaybetmeleriyle de büyük dramlar yaratılabilir. 11- Bazen kahraman adına son dakikada gelen bir haksız talep söz konusudur. Burada kahraman tekrar kendisini ispatlar. "[86] Fakat bu da kolay olmaz. Çünkü kendisine ortak çıkacak bir kişi "bir sahtekâr veya haksız bir talip ortaya çıkarak kahramanın becerilerini sorgular veya imkânsız görevi onun değil, kendisinin başardığını ileri sürer."[87] Kahraman da bu kişiyi yenip, yeni'den kendisini ispatlamış olur.

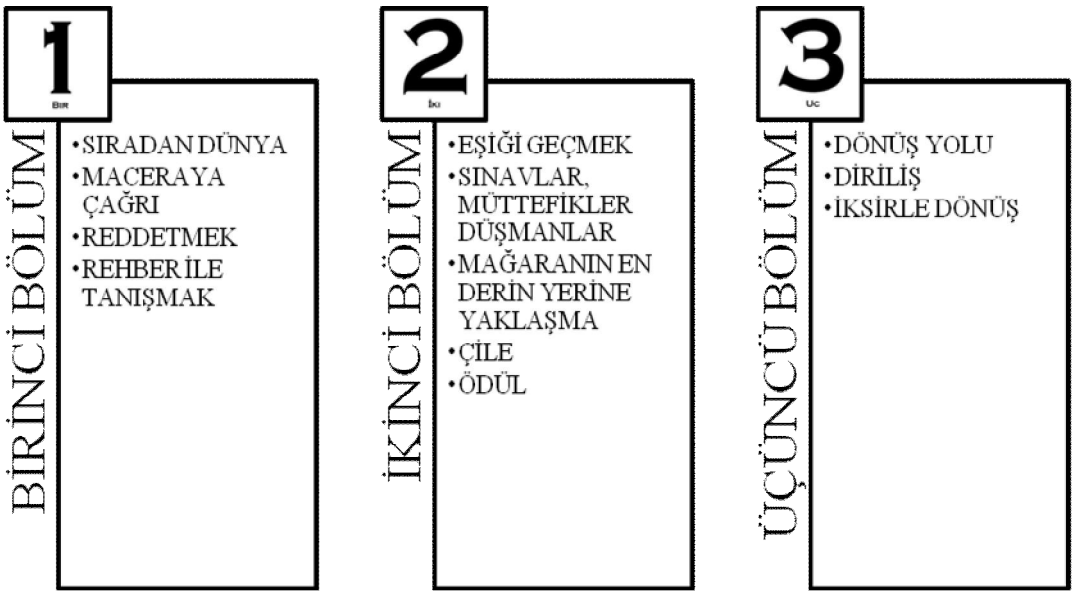
[86] Vogler, **a.g.e**., s.272-274,276-283
[87] Vogler, **a.g.e**., s.284

Şekil 4:Karakter Eğrisi ve Aşamaları



Kaynak: Vogler, 2011: 70

Şekil 5:Üç Aşamalı Yol



Kaynak: Vogler, 2011: 71

"1- Diriliş çoğunlukla kahramandan bir fedakârlık bekler. Eski bir alışkanlık veya inanç gibi bir şeyden vazgeçilmelidir. 2- Diriliş, kahramanın tüm karakterlerden

öğrenebileceği her şeyi öğrendiği ya da özümsediğini göstermesi için bir fırsattır. 3- Değişimin daha yüksek dramatik amacı, kahramanın gerçekten değiştiğine dair elle tutulur bir işaret vermektir. Eski benliğin tamamen öldüğü kanıtlanmalı ve yeni benlik eskisini tuzağa düşüren baştan çıkarmalar ve bağımlılıklara karşı bağışık olmalıdır." [88] Hikâyenin elle tutulabilecek en net çizgisi "iksirle dönüş" içinde saklıdır: "Bazen iksir, görevde kazanılan hazinedir, ama aşk, özgürlük, bilgelik veya Özel Dünya'nın varolduğuna ve orada ayakta kalınabildiğine dair bir bilgi de olabilir. Bazen de yalnızca, anlatılacak iyi bir öyküyle eve dönmektir."[89] Yolculuğun sonunda, kahraman, iksirle dönüş sayesinde birçok işlevi tamamlamış olur: "Kahramanın yolculuğunun son aşamasının asıl anahtarı iksirdir. Kahraman paylaşmak için özel dünyadan ne getirir? İster kahramana ait olduğu toplulukta, ister izleyiciyle paylaşılsın, iksir getirmek kahramanın son sınavıdır. Bu onun orada bulunduğunu kanıtlar, herkese bir örnek sağlar ve hepsinden ötesi, ölümün yenilebileceğini gösterir. İksir sıradan dünyadaki yaşamı düzeltecek bir güce bile sahip olabilir."[90] Yolculuk anlatılarının birçoğunda yazar, iksiri kahramanın bilgeliği üzerinde sembolleştirilir.

[88] Vogler, **a.g.e**., s.285-286
[89] Vogler, **a.g.e**., s.61
[90] Vogler, **a.g.e**., s.297

BİRİNCİ BÖLÜM

1. LÜGATTE YOL VE YOLCULUK

1.1. Yol Nedir?

"Yol" kelimesi Türkçe sözlükte: "Karada, havada, suda bir yerden bir yere gitmek için aşılan uzaklık, tarik, karada insan veya hayvanların geçmesi için açılan veya kendi kendine oluşmuş, yürümeye uygun yer, genellikle yerleşim alanlarını bağlamak için düzeltilerek açılmış ulaşım şeridi, içinden veya üstünden bir sıvının geçtiği/aktığı yer, bir amaca ulaşmak için başvurulması gereken çare, yöntem, davranış, tutum, gidiş veya davranış biçimi, uyulan ilke, sistem, usul, tarz, gaye, uğur, maksat"[91] olarak tanımlanır. Bu tanımlamalar; yol kelimesi üzerine atfedilen düşünsel bağların retoriksel boyutunu göstermekle birlikte, Aristo'nun ifade ettiği gibi; dilin mecazi olma vasfıyla yakından alakalıdır. Ricoeur Aristo'nun retorik ile alakalı düşüncelerini şu şekilde aktarır: "Rhetorik dersi şu yeni fikri önerir: mecazlar –eğretileme (metaphore/ metaphor), kapsamlama (synecdoque/ synecdoche), düzdeğişmece (metonymie/ metonymy) – yasaca düzanlamlı ve mecazi olmayan bir söyleme eklenmiş süslemeler olmayıp, en temel dilsel işleyişin kurucu öğeleridir. Bu anlamda, dilin rhetorik olmayan "doğallığı" diye bir şey yoktur. Dil bütün bütüne mecazidir."[92] Yol ve yolculuk edebiyatının kurgu ve estetik meselesi olduğu düşünüldüğünde; dilin bu şekilde kullanımı sanatçı açısından daha makul olmaktadır. "Sanatçılar malzemelerini estetiğe dönüştürürken 'dil'i o kadar farklı şekilde kullanırlar ki, bu kullanım anlatılanı zevkle dinlenir/okunur hale getirir. İşte buna dil estetiği diyebiliriz."[93] Dolayısıyla Aristo'nun Rhetorika'sının ikinci kitabında duygulara ilişkin yapmış olduğu bu yorum; yol kelimesi ile alakalı gelişen semantik tanımların değişmez niteliğini de açıklamaktadır.

[91] Türk Dil Kurumu [TDK],**Türkçe Sözlük** (8. Baskı), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1998, s.2458
[92] Paul Ricoeur, **Başkası Olarak Kendisi**, Çev.: Hakkı Hünler, İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2010, s.15
[93] Şaban Sağlık, Gezi Tekniği ve Edebiyat, **Hece Dergisi** (Gezi Özel Sayısı), 174-175-176, (2011), s.245

Hangi dilde olursa olsun "yol" kelimesine atfedilen manalar insanın düşünce eğilimlerindeki benzerliklerden dolayı yaklaşık aynı kapsamdadır. Mana yoğunluğu ise halkın dilinde[94] canlılığını hala devam ettirmektedir. "Yol" kelimesine ilişkin kurulan uzantılar ise; Türkçe sözlükte "yol açmak, yol almak, yol aramak, yol bulmak, yol çizmek, yol erkân, yol etmek, , yol göstermek, yol gitmek, yol gözlemek, yol iz bilmek, yol kesmek, yol şaşmak, yol tepmek, yol tutmak, yol vermek, , yol vurmak, , yol yakınken, yol yapmak, yol yürümek, yola (veya yollara) düşmek, (aynı veya bir) yola çıkmak, yola dizilmek, yola düzülmek (düzelmek veya koyulmak), yola gelmek, , yola getirmek, yola gitmek(yolculuk), yola koyulmak, yola revan olmak, yola vurmak, yola yatmak, yoldan çevirmek, , yoldan çıkmak, yoldan kalmak, yollara (sokaklara) dökülmek, yollan ayrılmak, yollan tutmak, yolu almak, yoluna bakmak, yoluna baş koymak, yoluna can vermek, yoluna çıkmak, yoluna girmek, yoluna koymak, yoluna sapmak, yolunda gitmek, yolundan kalmak, yolunu beklemek, yolunu bilmek, yolunu değiştirmek, yolunu kaybetmek, yolunu kesmek, yolunu sapıtmak, yolunu şaşırmak, yolunu yapmak, yolunu tutmak." şeklinde deyimler ve "yol ağzı, yol ayranı, yol asığı, yol bel, yol boyu, yol erkân, yol evlâdı, yolgeçen, yol halısı, yol işareti, yolkesen, yol kilimi, yol parası, yolu açık, yol uğrağı, yolüstü, yol yol, yol yordam, yol yorgunu"[95] gibi kurulmuş birleşik isimleri kapsamaktadır. Etimolojik olarak bakıldığında da; Türkçe'de, "yo-" yürümek fiilinden türemiş yordam (yürüyüş tarzı), yorga (atın hızla yürüyüşü), yort (yürütme gücü), yörük (gezgin) gibi birçok kelimenin olduğunu görülür. "Yol" sözcüğüne ilişkin etimoloji bununla sınırlı değildir. "Yol sözcüğünün kökünde kut, mutluluk yazgı vb. anlamlar saklıdır. **Yolamak** (yol göstermek, karşısına çıkmak, karşılaşmak, ar. Tesadüf), **Yolluğ**, (kutlu, mutlu) **yolkı** (yolcu, yoldaki), **yolunmak** (yolda olmak), **yolak** (küçük yol, çığır, çılga)… yol'dan **yoldramak** (parlamak), **yoldrımak** (parlamak), **yoldruk** (parlak) **yolgırmak** (yolda karşılaşmak) **yolıtmak** (ılgarlatmak) **yoluşmak, yolutmak, yulıtmak, yulumak, yuluşmak, yolutmak,** (ılgarlatmak) **yolkaşmak** (sıyrılmak) **yolkmak** (sıyrılmak), **yolkuşmak** (birbirinden yarar sağlamak) **yolratmak** (parlatmak) **yolrıtmak** (alevlemek), **yolsuz** (yoldan azmış kimse) "[96] kelimeleri de "yol"dan türeyen diğer

[94] "Halkın dilinde nice yol sözü, yolcu üzerine deyim ve yolculuk atasözü olanca canlılıklarıyla yaşar. Entelektüellerimizin donanımlarında da yolculuk kavramları yer alır. Edebiyatçılarımızın yazdıklarında da yol hikâyeleri okuruz. Yol benzetmelerinin zenginliğine ve giderek daha da zenginleştiğine şahit oluruz. Edebiyat metinlerinin yazılış yamaçları, düzlükleri, uçurumları, zirveleri olduğu gibi yolları da vardır. İnce ince, kıvrıla büküle, bütün dünyayı dolaşan, insanların hallerine ulaşan yolları…", İsmail Sert, Yolculuğun İşaretleri, **Hece Dergisi** (Gezi Özel Sayısı), 174-175-176, (2011), s.77

[95] TDK**. (1998),** s.2458-59-60-61

[96] İsmet Zeki Eyüboğlu, **Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü**, İstanbul: Sosyal Yayınları, 1998, s.341

sözcüklerdir. Bu kelimelerin kullanım alanları düşünüldüğünde de, "yol" kelimesinin eş kökleriyle kurulan eşanlamlılığın mantıksız olmadığı görülür. "Yol köküyle **ışımak, parlamak, yanmak, yalımlamak** anlamını içeren **yul** kökünün özdeşliği ortada. Yol/yul köklerinin özdeşliği bir ses benzerliğinden, gelişigüzel bir durumdan kaynaklanmıyor, o/u dönüşmesine dayanıyor. Üzerinde yürünen yol'un kut, mutluluk, yazgı anlamını içermesi inanç kurumlarıyla ilgilidir. Tapınağa mutluluk kazanmak kutlanmak, arınmak içini aydınlatmak, ışıklandırmak için gidilir. Bundan dolayı yol ile kut, mutluluk, ün bağlantısı doğaldır. Bu doğallık yol ile yul sözcüğünün eşköklüğünü, öte yandan yürünen yolla anlam özdeşliğini gerektirir (..) Bu örnekler yol kökünün ne denli değişik kavramlar üretmeye elverişli olduğunu gösterdiği gibi gelişim çizgisinden ayrılmadığını da kanıtlar. Başlangıçta yol/yul birliği günümüzde u'nun o'ya dönüşümüyle sona erdi, yul köküyle başlayan sözcüklerin yıl (yıldızda olduğu gibi) kimi de yol (yoluşmakta olduğu gibi) başlar oldu."[97] Etimolojik olarak ne türden zenginliklere açık olduğu görülen "yol" kelimesinin sonraki ayağı da hiç şüphesiz sanatın/ edebiyatın görme biçimleriyle alakalıdır.

"Yol" kelimesiyle oluşmuş hali hazırdaki kombinasyonlar, toplumlarda "verili bir kültür için kullanıma açık psişik yüklemler ağı"nı[98] da ortaya koyar. Böylece kelime rabıtaları, edebi bir eserde teyit edildiği andan itibaren sistemsel olarak da anlatıyı kendi kombinasyonları üzerinden değerlendirmemizi sağlar. Mevcut değerlendirme ise sadece kelime yönünden değil, "yol ve yolculuk" kelimelerini kapsayan tüm imge, sembol vb. ögeler için de geçerlidir. Eserden hareketle de; yol ve yolculuğu çağrıştıran tüm metinsel içerik, bu sayede, açığa kavuşmuş olur. Yani edebi bir eserin bütününe yayılmış olan somut ya da soyut olan "yol-yolculuk", başlangıçtan itibaren ifrat ettiği fiile karşın sunduğu belagat ile tanımı adına gerekli materyali sağlamış olmaktadır.

1.2. Yolculuk Nedir?

Türkçe sözlükte "yolculuk" "ülkeden ülkeye veya bir ülke içinde bir yerden bir yere gidiş veya geliş, gezi, seyahat, sefer"[99] olarak tanımlanır. Buna bağlı Türkçe tanımda karşılık bulmuş kelimelerden Arapçadaki "sefer" kelimesi Türkçede en fazla kullanılanlardan biridir. Kelime manası eski Türkçede "savaşa gitme, savaş, askerin savaş hâlinde veya savaşa hazır bulunması hâli, defa, kere, kez, hukukta üç gün üç gece süren

[97] Eyüboğlu, **a.g.e.,** s.761-762
[98] Ricoeur, **Başkası Olarak Kendisi**., s.131
[99] TDK**., 1998,** s.2460

yolculuk, tasavvufta insan gönlünün Allah'a yönelişi"[100] olarak tanımlanır ve bu kökten türeyen birçok kelime müştakları vardır. Eski Türkçede "sefer" kelimesinden türetilmiş en sık kullanılan kelimeler ve anlamları şu şekildedir: "**sefer bahşişi/ sefer in'âmı:** askeri tarifte harb dolayısıyla Yeniçeri ocağı asker ve subaylarına verilen bahşiş. **Seferân**: muharrem ve sefer ayları, **sefer-ber: (**Kamus-ı Türkî'de **seferberli/ seferberi/ seferleme/ seferleşmek** şekilleri de vardır.[101]**)** savaşa gönderilmiş veya gönderilmek üzere bulunan [asker], savaşa hazırlanmış devlet, bir olayın, bir amacın çözümü yolunda milletçe veya hep birlikte yapılan [hazırlık] **Sefer der vatan:** tasavvufta dünyadan elini eteğini çekerek Allah'a yönelme, gerçek vatan sayılan ilahî ülkeye dönmek için yola çıkma hazırlığında bulunma. **Sefer-güzîn**: yolculuk eden, yol giden. **Seferi, seferiye**: seferle, yolculukla ilgili olan, savaş İle ilgili, şer'an en az 18 saatlik yere gitmek üzere yola çıkan kimse, yolcu, **seferîyye**: savaş durumunda bulunma, **sefer-ül-hayr**: Arabî aylarının ikincisi, **sefir/ sefaret/süfera:** büyük elçi, **sefir-i kebir**: büyük elçi **sefire**: bayan elçi."[102]" **müsaferet:** seyahat, yolculuk **misafir/müsafir**: misafir, yoldan gelen yolcu(ibn-i üs-sebil) yolculuk sırasında birinin evine konuk olan kimse, komşuya giden kimse, **müsafir-hane**: yolcu konağı, otel, dünya, **müsafirin:** yolcular, **müsafir-perver:** konuksever."[103] Dikkat edilmesi gereken husus şudur ki: kültür ve edebiyatta yol kelimesiyle birlikte kullanılan kelimelerin büyük çoğunun Türkçeden, eylem-yolculuk kısmında kullanılan kelimelerin ise ekseriyetle Arapçadan gelmiş olmasıdır. Tanım bölümünde "yolculuk" kelimesini Arapça ek ve unsurlarla ağırlıklı olarak sunmamızın nedeni de; geçmiş kültür ve edebiyatımızda sıklıkla kullanımları ve oluşturdukları ıstılahi manaların ehemmiyetinden dolayıdır. Yine Türk dilinde yolculuk anlamlarıyla kullanılan, Arapça kökenli iki önemli kelime de "seyr" ve "seyahat" kelimeleridir. "Seyr" kelimesi: "yürüme, yürüyüş, gitme, hareket, yolculuk, gezme, gezinme(teferrüc), eğlenmek üzere bakma(temaşa), uzaktan bakıp karışmama, gezilecek, görülecek şey"[104] manalarıyla kullanılır. Kelime ile sıklıkla kullanılan müştaklarını: "**seyr-fi-l-menâm**: uyurgezerlik, **seyr-i gülistan**: gül bahçesinde gezinme. **seyr-i münharif**: coğrafyada eğri gidiş, **seyr-i sefâin** (gemilerin yürümesi),muz, Türk müziğinde makamların karakteristik yürüyüşü, **seyr-i serî'** : hızlı gidiş, gezinme, (bkz: teferrüc), bakıp seyretme, (bkz: temaşa), [aslı: "seyerân" dır] **seyrân-gâh**; seyir yeri, eğlence yeri, gezme yeri, **Seyr-maallah**: tasavvufta sâlikin her mertebede

[100] Şemsettin Sami, **Kâmûs-ı Türkî**, Haz., Şaban Kurt, İstanbul: Çağrı Yayınları, 2006, s.928
[101] Sami, **a.g.e**, , s.725
[102]Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Haz., Aydın Sami Güneyçal, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 1993, s.928
[103] Develioğlu, **a.g.e**., s.737
[104] Develioğlu, **a.g.e**., s.947

Allah ile olan seyri, [seyr ü sülûk'ün dört mertebesinden üçüncü mertebesi hakkında kullanılır] **Seyr ü sülük**, tasavvufta tarikatta takip olunan usûl, tarikata giren kimsenin (sâlih) gerçek varlığa ulaşması için yaptığı manevî yolculuk, [dön mertebesi vardır; 1. **Seyr-illallah** (Tanrı yolculuğu). 2. **Seyr-fillâh** (Tanrı yolunda yolculuk). 3. **Seyr-maallah** (Tanrı ile yolculuk). 4. **Seyr-anillâh** (Tanrı'ya yönelen yolculuk)], **seyr ü sefer**: gidiş geliş, trafik, **seyyar**: gezici; gezen, dolaşan, yerli olmayıp, istenilen tarafa taşınabilen, portatif, bir yerde durmayıp dolaşan, yer değiştiren gök cismi, **seyyar tekke**: esrar içmek için kullanılan otomobil, [argo] .**Seyyârât**: gezegenler, seyyârât**-ı gayr-i mer'iyye**: gözle görülemeyen ve ancak büyük rasat dürbünleri ile görülebilen seyyareler**, seyyârât-ı süfliyye**: içgezegenler, yakın gezegenler. **Seyyârât-ı ulviyye**: dış gezegenler**, seyyare**: Güneş'in etrafında dolaşan gezegen, kervan, kafile, [modern Ârapçada "otomobil" dir]"[105] şekliyle sıralanır. "Seyahat" kelimesi de yine "yolculuk, gezi"[106] anlamına gelir. "**Seyahatname:** seyahat, gezi hatıraları kitabı, **seyyah** (**siyâhat'den, sey-yahûn, seyyâhîn**): yolcu; gezici, seyyahlar, turistler" gibi kelimeler de; seyahat kökünden oluşan müştaklardır.

1.2.1. Felsefi ve Psikolojik Açıdan Yolculuk

Yol ve yolculuk mefhumlarını felsefi açıdan tanımlayabilmek için öncelikle; felsefenin edebiyatla olan organik bağını ortaya koymak gerekir. Çünkü edebi eser içerisinde yer alan ve belli bir zihniyetin göstergesi olan anlatı formu, kişinin, bilerek ya da bilmeyerek kullanmış olduğu felsefenin bir dışavurumudur. Nitekim felsefenin en önemli sorularından biri olan "ne" sorusu da mekanik olarak yaşanılan fakat hiç sorgulamayan davranışların belirli kuramlar çerçevesinde tanımlanması için ilk adımda zikredilir. Edebi eserin de kişinin hayatıyla olan paralelliği düşünüldüğünde; felsefi açıdan tanımlamaya çalışılan edebiyatın ve dolayısıyla da "yol ve yolculuk" mefhumlarının organik bağı bu şekilde ilişkilendirilebilir. İbrahim Hakkı Aydın'ın "Kuşkusuz Felsefe; günlük yaşamda çok sık kullandığımız bir kelime değildir. Oysa bizim kişiliğimiz, düşüncelerimiz, davranışlarımız ve etrafımızda yaşananlar, etkisi altında olduğumuz felsefemizin ürünüdür. Ya da felsefemiz kişiliğimizin, düşüncelerimizin, davranışlarımızın ve etrafımızda yaşananların; ürünüdür. Yani, o soğuk, anlaşılması zor belki de uzak kabul edilen felsefe, bizim en yakınımızdadır. Bu anlamda, aldığımız nefeste, attığımız adımda, doğada gördüğümüz her şeyde aslında felsefenin gerçeğini görebilmek mümkündür. Onunla bu

[105] Develioğlu, **a.g.e**., s.947
[106] Develioğlu, **a.g.e**., s.946

kadar iç içe olduğumuzdan, o pek çok şekilde farklı metaforlarla tanımlanmaya çalışılmıştır"[107] ifadeleri de, felsefenin edebiyat ile olan organik bağını göstermektedir.

"Yol ve yolculuk" kavramlarını felsefi açıdan irdelemek için, ikinci planda, felsefe ve edebiyatın bu kavramlara hangi perspektiften baktığını açıklamak gereklidir. Çünkü ilk planda geçerli olan organik bağ, spesifik anlamda "yol ve yolculuk" mefhumlarını açıklamak için yeterli değildir. Durali Yılmaz'ın, romancı ile filozofun ayrımını yaparken ortaya sunduğu görüş de; "yol ve yolculuğun", felsefi olarak nasıl değerlendirilmesi gerektiğiyle alakalı bir ön sistematik olarak okunabilir. "Romancı, dünyayı ve insanı yorumlayan kişidir. Bu açıdan bakılınca o bir filozoftur. Şu farkla ki, filozof yorumlarını teorik olarak sunarken, romancı uygulayıcı olarak karşımıza çıkar. Söz gelimi filozof, ahlâk kuralları önerir, romancı ise kendi ahlâk anlayışım, kurduğu roman dünyasındaki kişilerine bizzat uygulatır. Bir başka ifadeyle filozofun dünyası kuramlardan İbarettir ve soyuttur; hatta çoğunca gerçek hayattan daha gerçektir. Daha açık söylersek, filozof karşımıza kavramlarla çıkar, romancı kişilerle."[108] Öyleyse; edebi eserde karşılaşılan ve sanatçı tarafından tasarlanan yol ve yolculuk kavramlarının, felsefi olarak tanımının ortaya konulabilmesi için, öncelikle felsefi plandaki teoriye daha sonra ise metnin kuruluşundaki indirgeyici pratiğe bakılmalıdır. Nitekim metaforik olarak esere indirgenen tasarımın çıkış noktası felsefenin ana etiği olan sorgulama ile başlar. Bu pratikle alakalı, Durali Yılmaz, İbn-i Tüfeyl'in Hay adlı eserini örnek olarak gösterir. Çünkü "Hay bin Yakzan" romanı; "Farabi, İbn-i Sina, İbn-i Rüşt gibi ansiklopedik çapta eserler veren düşünürlerden sonra, yani bir kültür birikiminden sonra ortaya"[109] çıkar ve dolayısıyla da mensubu olduğu İslamiyet'in felsefi sistemini açık bir şekilde ortaya koyar. İbrahim Hakkı Aydın, Karl Jaspers'i referans aldığı makalesinde, felsefi açıdan yol ve yolculuğu (yolda olmak) şu şekilde tanımlar: "Yolda olmak" kavramı özellikle Türk İslâm Düşünce Tarihinde bir "kök metafor" olarak vardır. Ancak felsefenin tanımlanması açısından felsefe tarihinde ilk kez K. Jaspers tarafından dile getirilmiş olan "Felsefe yolda olmaktır" metaforik tanımı, özünde insanın zaman içindeki kaderini, kendine tatmin imkanını, yüksek alanlarda da bir yetkinliği gizler. "Felsefe yolda olmaktır", ifadesindeki "yol" bir metafordur. Vatandaş Mehmet Efendi için yol yoldur, fakat entelektüel çaba içinde olanlar için durum farklıdır. Yolda olmanın amacı, gidilecek yerin gizemidir. Bu yolda bilgi taşınır, bilgi boşaltılır, bilgi

[107] İbrahim Hakkı Aydın, Bir Felsefî Metafor "Yolda Olmak", **Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi,** (2006), 4, s.11
[108] Durali Yılmaz, **Roman Sanatı ve Toplum**, İstanbul: Ötüken Yayınları, 1996, s.147
[109] Yılmaz, **a.g.e**., s.149

yüklenir. Düşünce tarihimizde bir "kök metafor" olan "yolda olmak" kavramı, hakikatin peşinde, hakikati bilmek için çabalayarak, arayarak yolda olmak, yahut anın kemâl ve huzurunu bulmaktır. Buradaki bilmek, cümle ve bilgiler değil, bizzat varlığa açılan insanın tarihinin gerçekleşmesidir. Çünkü felsefede ne üst üste yığılı, ne de yan yana konulmuş düzenlemeler vardır. Felsefe başka bir nesnenin, olgunun, etkenin etkisiyle yön belirleme değildir. Her felsefe kendini, kendi gerçekleştirmesiyle tanımlar. Yani felsefe kendi yolunu kendi belirler. Bu şekilde "yolda olmak" ile "felsefe" arasında benzerlik kurulmuştur. İnsan olmak, bir entelektüel çabanın içinde olmayı gerektirir. Bunun için yaşamın içinde olan bir insan, mutlaka bir yoldadır."[110] Felsefi açıdan yolda olan birey için, yol ve yolculuk, hakikatin peşinde ilerlemek ise, başlangıcından itibaren yol ve yolculuk kavramları "bilginin taşınması, yüklenmesi ve boşaltılması" fiilleriyle bir araç haline dönüşür. Hegel'in fenomenolojisinde olduğu gibi yol ontolojik bir "varlık" halindedir ve varlık "düşünce gibi, diyalektik yönteme uygun olarak gelişen ve ilerleyen bir süreçtir. Bu gelişmenin temelinde kendi kendini açan, belli bir ereğe yönelen ilke vardır Bu gelişim süreci içinde İdenin ereği kendini bulması, kendi bilinç ve özgürlüğüne kavuşmasıdır."[111] Akabinde gelen kavramsal yolculukta da, felsefi açıdan yolda olma kişinin kendisini bilmesi adına, içten dışa doğru açılan bir fiiliyatı/ yolculuğu gerektirir. İçten dışa açılan yolculuk ise, klişelerden uzak ve öz teslimiyeti gerektiren bir "yol" halidir. (Don Kişot da hikâyesinde "yol"a ilişkin öz bir teslimiyet içerisindedir. *"...onca korkunun önümüze çıktığı bu yolu izlemeye bizi kimse zorlamadığına göre, başka yol seçebiliriz kendimize. Sen hikâyene devam et Sancho, dedi Don Quijote, hangi yolu izleyeceğimizle ben ilgilenirim (..) kendimizi Tanrı'ya emanet edip talihin istediği yolu seçmesini beklemekten başka yapacağımız bir şey yok."*[112]) Teslimiyet içinde olan kişi için yol daha önceden gidilmiş bir yol değil kendi açtığı bir yoldur. "Yolda olmak", bir anlamda da çile çekmektir. İdeal yolda yürümek zordur. Yolda yürüyen, ulaşmak istediği şeye henüz ulaşamamıştır. Ulaşmaya çabalayan, bir amaca doğru yürüyen yoldadır. Ancak bu yol asfaltlanmış, pürüzsüz yollardan değildir, bu yol çok meşakkatlidir. Çükü felsefe yolunda olmadaki temel ilke, hiç yürünmemiş bir alanda kişinin kendi yolunu kendisinin açmasıdır."[113] Tunuslu yönetmen Nacer Khemir'in çekmiş olduğu Bab' Aziz filminde

[110] Aydın, **a.g.m**., s.14-15
[111] Kant, **Fikir Mimarları-2**, Çeviri Önsöz ve Açıklamalar: Nejat Bozkurt, İstanbul: Say Yayınları, 2008, s.59
[112] Cervantes, **a.g.e**., s.163, 178
[113] Aydın, **a.g.m**., s.17

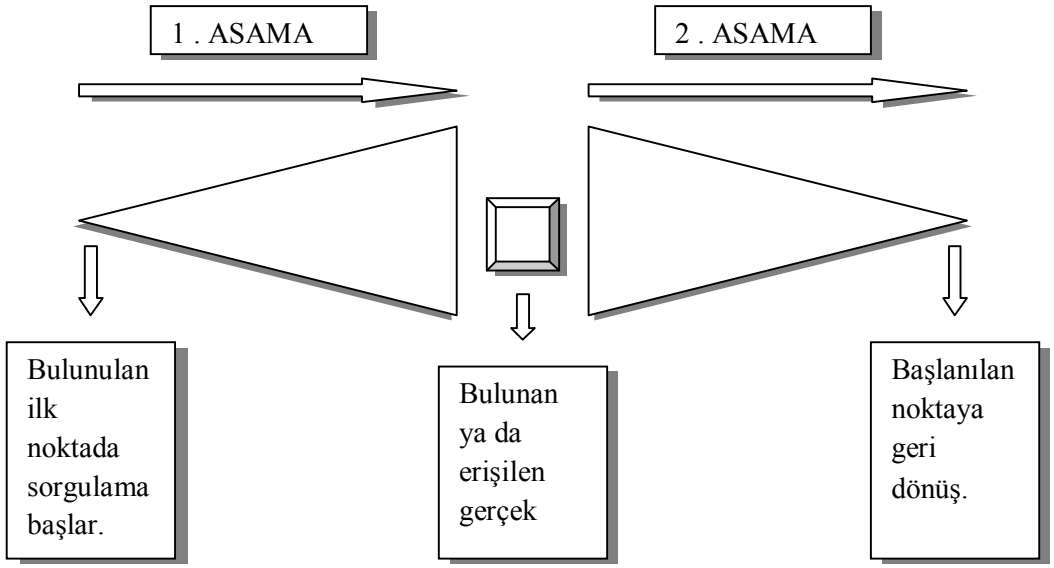
olduğu gibi, yolda olan kişi için yol, öz bir temsiliyettir. Baba Aziz'in çölde birlikte yolculuk ettiği küçük İştar dedesine sorar: "*Dedeciğim tek başımıza çölde yolumuzu nasıl bulacağız, ya kaybolursak?*" Baba Aziz cevap verir: "*İnancı olan kişi asla kaybolmaz küçük meleğim*." (Bab' Aziz filminden) Bab' Aziz'deki teslimiyet örneğinin, batının "yol" tefekküründen ve felsefesinden ayrı bir arkta olduğu şüphesizdir. Nitekim ayrımı daha belirgin kılmak için Lewis Caroll'ın "Alice Harikalar Diyarında" adlı eserine bakmak yeterlidir.

> "*Bir gün Alice, yolun çatallaştığı bir yere geldiğinde, ağacın birinde bir Cheshire kedisi gördü, 'Hangi yoldan gideceğim?' diye sordu. Kedi onu bir soruyla cevapladı:*
>
> *-'Nereye gitmek istiyorsun?'*
>
> *-'Bilmiyorum' dedi Alice.*
>
> *-'Öyleyse' dedi kedi, 'hangi yoldan gideceğin de fark etmez*"[114]

İki felsefenin Doğu ayağı net bir teslimiyet ve akabinde gelen bir arayışı gösterirken, Batı ayağı ise, pozitivist bir teamülü göstermektedir. Mevcut hal ise, bir şekilde "tinin" kendisini gerçekleştirmesi adına ikinci planda psikolojik bir yolculuğa işaret eder. Hegel'in, kendini bilmek eyleminin işaret ettiği "tinin", evreni bilmek adına, bizi öncelikle kendi içimizde bir yolculuğa davet ettiğini söylemesi de bundan dolayıdır. Davetin akabinde de; insan, "tin"in oluşturduğu farklı bilinç aşamalarını geçerek, gelişen bir bilince doğru yönelir. Bu sadece yolculuğu ifade eden bir bilinç değil; psikolojik ve felsefi anlamda yolculuğun kendisidir. Hareketin ilk aşamasında kişi, içten dışa doğru, ikinci aşamasında da dıştan içe doğru, başladığı noktaya dönen bir yolculuk içindedir. Yolculukta gidilen yol da, aynı perspektife göre bir "akış çizelgesi" olarak şematize edilebilir.

[114] Lewis Carroll, **Alice Harikalar Diyarında**, Çev.: Sinan Ezber, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2008, s.71

Şekil 6:Psikolojik Yolculuk



Mekanik olarak başlayan, akabinde ise, felsefi bir koşullanma ile psikolojik olarak kişinin "praksis"[115]ine dönüşen "yol" fikri, Platon'un mantığıyla daha net bir şekilde açıklanabilir. "*Andre Maurois, Rouen lisesinde talebeyken felsefe derslerine giren meşhur Fransız mütefekkiri Alain (Emile Chartier), daha İlk dersinde tahtaya tebeşirle Eflâtun'un şu cümlelerini yazmıştı: 1- En uzun yolu ihtiyar ediniz 2- İnsan, hakikate bütün ruhu ile yürümelidir*."[116] Burada zuhur eden görüş, yol ve yolculuğu hem psikolojik hem de felsefi açıdan tanımlamak için uygundur. Yol felsefi anlamda gidilecek mesafenin maddi uzunluğu değil, "tinsel" manada kişinin evreninde tezahür eden bir olgudur. Alain de Button'un da dediği gibi; "Bize köhne bir yapıdan ya da çamur bir kulübeden seslenen bu filozoflara göre mutluluğun anahtarı maddesel ya da estetik hazda değil illa ki psikolojik tatminde gizlidir."[117] Yani felsefi ve psikolojik olarak tanımlamaya çalışılan yolculuk, bir şekilde, birbiriyle geçişken bir yapı ortaya koyar.

Xavıer de Maıstre'in "Odamda Gece Seferi" adlı eserinde olduğu gibi yolcu, bu "akış çizelgesi" içinde psişik yüklemlemeler ağıyla donatılmış gibidir. "Yaşamın akışı karşısında derin bir coşku duyar. Sineklerin vızıltısı, kuşların cıvıltısı onu tanrısal düşüncelere götürür. Böylece metafizik düşüncelerinden söz etmeye başlar. Derken,

[115] İnsanın düşünsel ve uygulayıcı yönlerini kapsayan eylemdir.
[116] Turan Alkan, **Yol Türküleri**, İstanbul: Ötüken Yayınları, 2004, s.56
[117] Botton, **a.g.e**., s.30

ithafını yazmayı sürdürür. Odada gezinirken birden-nedensiz-yatağına uzanır, ama uyumaz. O anda pencere rüzgârla açılır ve odadaki mumu söndürür. Böylece yolculuğun yeni bir aşaması başlar. Kararan ortamla birlikte, düşünceleri kötümserleşir. Eski acılarını, kederlerini anımsar. Bu düşünceler öyle yoğunlaşır ki, bir an gecenin gizemli serinliğini benliğinde hissederek, yataktan fırlar ve pencerenin hemen yanı başındaki merdivene çıkar: Buradan gökyüzünü seyretmeye koyulur. Kendi seyahati ile düşüncesinin yıldızlar arasında yaptığı seyahat arasında benzerlikler, ayrılıklar bulur, metafizik düşüncelerinden söz açar… İnsanlarla ilişkinin, nesnelerle ve onların esinlediği düşüncelerle baş başa olmaktan (yani onlarla yolculuk etmekten) çok daha zor olduğunu itiraf ederek anlatısını"[118] bitirir. Turan Alkan'ın da ifade ettiği gibi "şimdiki zamanın koordinatlarına dönüş"[119] akış çizelgesindeki sonu, yani yolculuğun sonunu işaret eder. "Küçük rahatlıkların zebunu olmak, "yola atılmak" fikrini serüven zevkinden zoraki ezalara kalbetmek için birebirdir; itiraf etmeli ki, "yola atılmak" kavramının vaadettiği serüven zevkini teorik plânda da kalsa zihnimde canlandırabiliyorum… Yolculuk bu mânâda insanın belirli mesafeleri katetrnesi değil, insanın etrafındaki dekorun ve şartların mütemadiyen değişmesidir. İşte bu yüzden olsa gerek, yolculuğa çıkmak için illâ da insanın hareket etmesi gerekmediği varsayımından hareketle "zihnî yolculuklar" bana hep daha cazip görünmüştür. Evin, büronun veya kabuğun safâsından fedâkârlık etmeksizin yollara düşmek vakıa tembel harcıdır lâkin kabul edilmelidir ki bu tarz yolculuk ancak hayalhanesinin genişliği ile mümkündür. Bir fotoğrafın kadrajı, rüya ile karışmış bir müphem tecrübeyi hatırlatan renkler ve kokular, kendi içinizde nicedir arayıp durduğunuz bir ses, günün en umulmadık ânında bir cümlenin orta yerinde belirîveren alışılmadık bir nüans birden kendi zamanınız ve mekânınızdan kopup götürür sizi; seyredenler 'yine dalıp gittin; nerelerdeydin?' diye sorarlar haklı olarak. Şimdiki zaman ve mekân kooridantlarına döndüğünüz lâhza yolculuğun sona erdiğini de hatırlatır; giden dönmüştür ve yolculuk yolculuktur!"[120] Jaspers'in de ifadeleriyle, felsefi ve psikolojik açıdan "yol ve yolculuk", sonuç itibariyle herkesin farklı açılardan yakalayacağı "öznel" olgularla şekillenmektedir. "Felsefeyle uğraşımız sonucunda vardığımız nokta, sonuçta artık neyin ne olduğunu bildiğimiz değil, tersine her kişinin ne için yasadığını, ne yaptığını ve neyi hedeflediğini bilebileceği, ama insanın ne yapması gerektiğini, herkes için tek, ortak, mutlak hakikatin

[118] Serdar Ünal, Xavıer de Maıstre'in "Odamda Gece Seferi" Anlatısına Bir Yaklaşım, **C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi,** (2001), 25(1), s. 146-147
[119] Alkan, **a.g.e**., s.56
[120] Alkan, **a.g.e**., s.119

ne olduğunu bilemeyeceğidir. Bu, insan için yoktur. İnsan olmak, heterojen köklerin sürekli olan tinsel mücadelesinde buluşmak, gücü yettiğince iletişime girmek, ama kökten farklı içsel yaşam yollarında yürümektir."[121] Ve gelinen nokta her ne olursa olsun, insan felsefi veya psikolojik olarak "yol/yolculuk"un ifrat ettiği fiille karşı karşıyadır.

1.2.2. Dini Terminolojide Yolculuk

Modern edebiyatın karmaşık metinlerine gelene kadar milletlerin edebiyat tarihi incelendiğinde insanların ilk vücuda getirdiği eserlerin büyük bir bölümünde dini terminolojinin önemli bir yer tuttuğu görülür. Doğal olarak yol ve yolculuk metaforu ile kurgulanmış eserlerin birçoğunda sanatçının kullandığı gizil unsurların büyük bir bölümü dini terminolojinin mahsulüdür. Mircea Eliade Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi adlı eserinde ilksel yolculuk düşüncesinin mahiyetini Şamancıl türden hareketle şu şekilde açıklar: "Şamancıl türde esrime paleolitik çağda da doğrulanmış gibidir. Bu bir yandan bedeni terk edip, dünyada serbestçe dolaşabilen bir ruha inanmayı, diğer yandan da ruhun bu yolculukta insanüstü varlıklarla karşılaşabileceği, onlardan yardım ya da kendisini kutsamalarını isteyebileceği kanısının varlığını gerektirir. Ayrıca Şamancıl esrime hem "sahip olmayı," yani insanların bedenine girebilmeyi, hem de kendi bedenine bir dünya da hayvanın ruhunun veya bir cin ya da tanrının "sahip olabilmesini olası kılar."[122] Modern edebiyatta da bir kahramanın farklı bir bedene bürünüp oradan seslenmesi ile burada kişilerin inanç dairesinde daha üstün varlıklar olarak görülen bir cinin ya da Tanrı'nın bedene girmesi eğilimi arasında ideal olana sahip olma arzusunun dile getirilmesi yatmaktadır. İdeal olana sahip olmak ise kahramanın nezdinde erginleşmek adına sürekli bir yolculuğu ön görür. Daha sonra kahramanın kimlik arayışında detaylı olarak değerlendirecek olan bu yönelim, farklı kimliğe bürünmek "ben" ve "öteki" arasındaki ilişkinin ilk düşünsel boyutunu da göstermektedir.

Yol ve yolculuk anlatısıyla kurgulanmış çoğu eserde dini terminolojinin kullanılması, Tanrı ve insan ilişkisinin meydana getirdiği düşünsel etkinliği ortaya koyar. İslamiyet'in kitabı olan Kuran'da insanların farklı coğrafyalarda olduğu ve birbirlerini tanımaları adına kabilelere ve boylara ayrıldığı bildirilir. "Ey insanlar! Şüphe yok ki, biz sizi bir erkek ve bir dişiden yarattık ve birbirinizi tanımanız için sizi boylara ve kabilelere

[121] Karl Jaspers, Akt.: Nebil Reyhani, Şifre Kavramı Işığında Karl Jaspers'de Felsefi İnanç, **Muğla Üniversitesi SBE Dergisi,** (2001), 6, s.14
[122] Mircea Eliade**, Dinsel İnançlar Ve Düşünceler Tarihi,** C. 1 (Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına), Çev., Ali Berktay, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003, s.41

ayırdık. Allah katında en değerli olanınız, o'na karşı gelmekten en çok sakınanınızdır. Şüphesiz Allah hakkıyla bilendir, hakkıyla haberdâr olandır."[123] Doğal olarak farklı coğrafyalara mensup insanların sürekli bir yolculuk içinde olmaları yaratılışın getirdiği bir zorunluluk olarak yorumlanabilir.

İlksel insanların mağara duvarlarına çizdiği resimlerde, ölülerine yaptıkları mezarlarda, yolculuğun dini terminolojisini görebilmek mümkündür. "Genellikle taştan yapılan ve çeşitli geometrik desenlerle süslenen bu ritüel nesnelerinin, ataların mistik bedenini temsil ettiği bilinmektedir. Tjurunga'lar mağaralarda saklanır veya bazı kutsal yerlere gömülür ve genç erkeklere ancak erginlenmeleri sona erince verilir. Arandalar arasında baba oğluna şu sözlerle seslenir: "İşte kendi bedenin; sen yeni bir doğumla ondan çıktın" veya "Bu senin kendi bedenin. Sen bir önceki hayatında uzak ülkelere yolculuk ederken işte bu ataydın. Sonra dinlenmek için kutsal mağaraya indin." Avustralyalıların inançlarına göre, atanın "mistik bedeninde" (tjurunga) ve ruhunun göç ettiği adamda aynı anda var olduğu görülmektedir. Ayrıca toprak altında ve "çocuk ruh" biçiminde de var olduğunu eklemek gerekir"[124] Dinsel bir argümanla –yani kanıtla- eğitilen çocuk idealleştirilmiş olanın -ötekinin- kendisi olduğu doğrultusunda bilgi edinir. Buradaki amaç çocuğun geçmişiyle olan bağını unutturmamak ve aynı doğrultuda reenkarnosyonel[125] inançla çocuğu korkusuz bir kahraman olarak yetiştirmektir. Vogler'in de dediği gibi; "kendimizi, yüz binlerce yıl önce atalarımızın veya günümüz dünyasının uzak köşelerinde bazı insanların hala yaptığı gibi, avcılık ve toplayıcılık yaparak yaşayan bir kabilenin üyesi gibi düşünelim. Kahramanın Yolculuğu'nun her aşamasında bu Arayıcılar'a geri dönecek ve kendimizi onların yerine koymaya çalışacağız."[126] Bu sayede yetişen çocuk gelecekle alakalı milletin kaderini tayin edecek birçok maceraya atılma bilincine sahip olacaktır. Tabi ki burada yolculuğa çıkan bir kahramandan söz edilmesi inancın mistik boyutunu göstermektedir. Bilinmeyen diyarlara yolculuk edilmesi doğal olarak yolculuğa çıkanın şahsında birçok olağanüstü anlatının oluşması demektir. Dolayısıyla insanın bilinmeyen bir

---

[123] **Kuran**, 49:13.
[124] Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi C.1,** s.51
[125] Reenkarnosyonel döngü bir şekliyle de "Perpetum Mobile/Sonsuz döngü demektir. ilk(s)el düşünceden beslenen bu inanç dairesinde her şey birbirinin tekrarından ibarettir. Eliade durumu şu şekilde özetler*:* "Her şey, her an kendi başlangıcında baştan başlar. Geçmiş, geleceğin bir ön biçimlenişinden ibarettir. Hiçbir olay geri çevrilmez, hiçbir dönüşüm nihai değildir. Bir anlamda dünyada yeni hiçbir şeyin olmadığını söylemek mümkündür, zira her şey aynı ilk prototipin tekrarından ibarettir, bu tekrar, arketipik jestin ilk gösterildiği mitsel anı güncelleştirerek dünyayı sürekli başlangıçların aynı gün doğumu altında tutar.", Mircea Eliade, **Ebedi Dönüş Mitosu**, Çev.: Ümit Altuğ, İstanbul: İmge Yayınları, 1993, s.17
[126] Vogler, **a.g.e**., s.137

bölgeye yolculuk yapması ya da yapılmış gibi tasavvur edilmesi, Tanrı'nın gizlediği sırların orada olduğuna inanmak ve ona ulaşmak adına dini öğretilerden hareketle kurgulanır.

Dinsel metinlerde yapıldığı bildirilen bu yolculuklar ise tam anlam verilememekle birlikte; Zülkarneyn'de olduğu gibi değişmeceli yani mecazi bir öğüt verme amacı taşıyabilir. Zülkarneyn kıssası[127] Kuran'da bildirilen şekliyle şu şekildedir: "Biz onu yeryüzünde kudret sahibi kıldık ve kendisine her konuda (amacına ulaşabileceği) bir yol verdik. O da (Batı'ya gitmek istedi ve) bir yol tuttu. Güneşin battığı yere varınca, onu siyah balçıklı bir su gözesinde batar (gibi) buldu. Orada (kâfir) bir kavim gördü. "Ey Zülkarneyn! Ya (onları) cezalandırırsın ya da haklarında iyilik yolunu tutarsın" dedik. Zülkarneyn, "Her kim zulmederse, biz onu cezalandıracağız. Sonra o Rabbine döndürülür. O da kendisini görülmedik bir azaba uğratır" dedi. "Her kim de iman eder ve Salih amel işlerse ona mükâfat olarak daha güzeli var. (Üstelik) ona emrimizden kolay olanı söyleyeceğiz." Sonra yine (doğuya doğru) bir yol tuttu. Güneşin doğduğu yere ulaşınca onu, kendileriyle güneş arasına örtü koymadığımız bir halk üzerine doğar buldu. İşte böyle. Şüphesiz biz onun yanındakileri ilmimizle kuşatmışızdır. Sonra yine bir yol tuttu. İki dağ arasına ulaşınca, bunların önünde, neredeyse hiçbir sözü anlamayan bir halk buldu. Dediler ki: "Ey Zülkarneyn! Ye'cüc ve Me'cüc (adlı kavimler) yeryüzünde bozgunculuk yapmaktadırlar. Onlarla bizim aramıza bir engel yapman karşılığında sana bir vergi verelim mi?" Zülkarneyn, "Rabbimin bana verdiği (imkân ve kudret, sizin vereceğiniz vergiden) daha hayırlıdır. Şimdi siz bana gücünüzle yardım edin de, sizinle onların arasına sağlam bir engel yapayım" dedi. "Bana (yeterince) demir madeni getirin" dedi. İki yamacın arasındaki boşluğu (dağlarla) bir hizaya getirince "körükleyin!" dedi. Demiri eritip kor (gibi) yapınca da, "Bana erimiş bakır getirin, bunun üzerine boşaltayım" dedi. Artık onu ne aşabildiler, ne de delebildiler. Zülkarneyn, "Bu, Rabbimin bir rahmetidir. Rabbimin vaadi (kıyametin kopma vakti) gelince onu yerle bir eder. Rabbimin vaadi gerçektir" dedi."[128] Kuran'da bildirilen şekliyle Zülkarneyn, doğuştan değil daha sonradan kudret sahibi olur. Sahip olduğu kudret onun yola olan bilgisinde zuhur eder. Anlatılan rivayetlerden de hareketle, tarihte bilinen birçok kişinin Zülkarneyn olduğu yönünde

[127] Kuran'da geçen kıssaların yol ve yolculuk anlatılarına kazandırdığı zenginliği Şahin Köktürk şu şekilde izah eder: "Halk anlatıcısı girmiş olduğu yeni medeniyet dairesinde mevzu repertuarını hayli zenginleştirmiştir. Arap-Fars kaynağından yerli ve milli hale getirilen efsane, destan, hikâye, fıkra vs. diğer anlatılar yanında peygamberler tarihi ve Kuran-ı Kerim'de geçen kıssalar, onlara yepyeni seyahat alanları açmıştır.", Köktürk, **a.g.m**., s.146

[128] Burada kıssanın tamamı için **Kehf Suresi**'nin 84. ayetinden 97. ayetine kadar olan bölüm alınmıştır.

tahminler yapılır.[129] "Kehf suresi 84-85-89-92 ayetlerinde geçen ve Zülkarneyn'in en temel yeteneğinin yapısını oluşturan "sebep" kelimesine sözlüklerde; arzın menzili, konakları, menzil bilgisi manaları verilmiştir. Nitekim yerleşik bir yönetici olmayan, yeryüzünün çeşitli istikametlerinde seferler düzenleyen Zülkarneyn'in bu gücü ve başarısı; Allah'ın ona bahşettiği arz üzerindeki yolların bilgisine vakıf olması ve bu bilgiyi kullanarak, güçlerini istediği mıntıkalara intikal ettirebilmesidir. "Takdir edilmelidir ki engin yeryüzü coğrafyasında uzun mesafelerde, gittiği bölgelere egemenliğini kabul ettirecek kadar ordu intikal ettiren, onları yedirip içirebilen, geri dönüşlerini sağlayabilen bir yöneticinin engin bir bilgi ve donanım sahibi olması gereklidir."[130] Ayrıca özellikleri itibariyle destanlarda anlatılan olağanüstü kahramanların ve semavi dinlerin peygamberleri gibi Tanrı'yla konuşabilmektedir. Yolculuğu güneşi takip ile gelişir. Yani Allah'ın külli iradesinin göstergesi olan ışık kümesi takip edilir. Yolculuklara çıkışı kendi arzusudur. Zülkarneyn'in yapmış olduğu bu yolculuk sayesinde bu farklı medeniyetlerin olduğunun görülmesi; Allah'ın insanları farklı coğrafyalarda birbirinden habersiz var ettiğine bir delildir. İlksel anlatılardan biri olan Odessia'da da bu durum açıkça görülür. Destanın ilk bölümünde Mentes'in "*geçtim yaban diller konuşan insanlar arasından*"[131] şekliyle anlattığı durum da Zülkarneyn'in *-İki dağ arasına ulaşınca, bunların önünde, neredeyse hiçbir sözü anlamayan bir halk buldu-* kıssasında olduğu gibi benzer bir diyalektik içerisinde değerlendirilebilir. Kudret sahibi oluşu her gittiği yerde olan milletlerin dilini bilmesiyle ispata kavuşur. Güneşin gözeye battığı bir manzarada kâfir bir kavimle karşılaşması, güneşle arasında bir örtü olmayan halkın ilme sahip oluşu birbiriyle bağlantılıdır. Yecüc ile Mecüc'e karşı verdiği mücadele dahi Allah'ın kendisine verdiği kudret sayesinde simya kullanılarak yapılır. Gerçekten bu yolculuk mecazi öğütleri içerisinde barındırır. Farklı coğrafyalarda yaratılan insanları bilmek ve Allah'ı anlatmak isteyen için kudret verici ve yolları genişleten tek varlık Allah'tır. Dolayısıyla yolculuk şekliyle karşımıza çıkan bu kıssanın dini terminolojide hangi mahiyette kullanıldığını kestirebilmek zordur.

İlk insanların inanç dairelerinin meydana getirdiği terminolojilerinin ürettiği metinler, sözlü kültürün eserleri olan destanlardır. Destanlarda yapılan yolculuklar, ölüm ve sonrasıyla alakalıdır ve dini temsil eden kahramanların hayat hikâyeleriyle bütünleşmiş

[129]İskender Türe Zülkarneyn ile ilgili yaptığı çalışmada ikinci bölümde kimliğiyle alakalı kim olabileceğine dair bilgiler verir. Detaylı bilgi için bkz.: İskender Türe, **Zülkarneyn-Kuran'da Uzaya Seyahati Anlatılan İnsan,** İstanbul: Timaş Yayınları, 2004, s.123
[130]Cengiz Duman, Kuran-ı Kerime göre Zülkarneyn Peygamber midir**?**, **Haksöz Haber,** 22/09/2009
[131] Homeros, **Odysseia**, Çev.: Azra Erat, A. Kadir, İstanbul: Can Yayınları, 2003, s.46

bir şekildedir. Çünkü Tanrı ile en yakın ilişki içerisinde bulunanlar kahramanlardır. Fakat bu yolculukların hiç biri felsefi olarak bir bilgeliği içerisinde barındırmaz. Çünkü kahramanın hayat hikâyesi ile bütünleşen destanlarda kahramanlar –Tanrı'yla ilişki halinde olsalar bile-, insan olma hallerini dönüştürememektedirler. Tek ayrıcalığı, diğer insanlara oranla tanrıların ona ihsan ettiği kusursuz bedene sahip oluşudur. Bilgeliği ise yaptığı yolculuklardan ötürü diğer coğrafyaları bilmesinden kaynaklanmaktadır. Mevcut haller haricinde, kahraman kusurları ile birlikte varolduğundan; insani bir karakter olma vasfını da sürdürür. "Kusurlar aynı zamanda karakteri, bir dizi adımdan geçip gelişebileceği –karakter eğrisi denen- bir yere götürür. Kusurlar, bir karakterin kendini gerçekleştirebileceği başlangıç noktalarıdır."[132] Kahramanın "nevrotik" olarak üzerinde barındırdığı bu haller, (Don Kişot'un hali gibidir: "…*bütün dertlerinin kalbinden ve beyninden kaynaklandığına şüphe yoktu*"[133]) kendi gelişim çizgisi adına bir başlangıçtır.

Dünya içerisinde dönüşüm evresini tamamlayan insanlar Tanrı'ya ait olan ölümsüzlüğün sırlarına ulaşmış olmaktadır. Sümerlilere ait olan Gılgamış Destanı da bu sırra ulaşmak adına yola çıkan kahramanın hayat hikâyesini anlatmaktadır. Yapısı dolayısıyla da; edebiyat tarihi kronolojisi içinde, birçok eserde ana izlek olarak işlenen yol ve yolculuk anlatısının bir proto-tipi olarak değerlendirilebilir. Mamafih ilk etapta dünya üzerinde ilk bilinen uygarlıklardan biri olan Sümer inanışlarının temsili olan bir kahramanın yapmış olduğu yolculukların ne anlama geldiğini belirlemek gerekir.

Yaratılışındaki üstünlükten dolayı diğer varlıklara göre daha üstün özelliklere sahip olan Gılgamış bir nevi Tanrıların yeryüzünde görünen temsilidir. Dolayısıyla edebiyat tarihiyle doğru orantılı üretilmiş olan anlatılarda da dinler tarihi ve terminolojisinin bir anlatı düzlemine nasıl taşındığı gözlemlenebilmektedir. Mircea Eliade bu eseri dünya edebiyatının ilk başyapıtı olarak addetmesinin sebebi, insanın mekanik olarak değerlendirilmesi ve imkânlarının buna bağlı olmasından kaynaklanmaktadır. Eliade'nin "insanlık durumunun zayıflığını, ölümsüzlüğe erişmenin -bir kahraman için bile- olanaksızlığını ifade eder. İnsan ölümlü olarak ve yalnızca tanrılara hizmet etmek için yaratılmıştı. ...Efendi ne istediğini bile bilmez. Her türlü insan çabasının boşluğu düşüncesi ruhunu ele geçirmiştir"[134] ifadeleri bu kanıya uygun bir açıklamadır. "Destanlarda tanrılar güçlüdür. Destan kahramanı tanrıların insanlar üzerindeki hâkimiyetini durduracak güce

[132] Vogler, **a.g.e**., s.76
[133] Cervantes, **a.g.e**., s.453
[134]Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi C.1,** s.96

sahiptir. Başkaldırıları ile yarı tanrıların yardımlarını sağlarlar. Tanrıların, kendisinin karşısına çıkarttığı canavarlarla savaşır… Önce Yunan mitolojisindeki gibi Olimpteki tanrılarla savaşırlar. Sonra nefsini yenmek için çalışırlar. Zira insan eşref-i mahlûkâttır. İnsanda tanrının üflediği nefes vardır. İnsan tek başına yolunu bulabilir, bu yüzden nefsiyle de mücadele eder. Daha sonra destan kahramanı, kendi toplumunu tehdit eden başka devletlerle savaşır. Dış güç tehdidi azalınca bu sefer toplum için tehdit oluşturan otoritelerle, devletin kanunlarıyla mücadeleye girişir."[135] Gılgamış Destanı'ndan itibaren hem batıda hem doğuda kahramanların yaptıkları yolculukları konu edinen türlerde düşlenen tanrı mefhumu dikkat edilirse insana veya nesnelere ait bir bedene ve düşünceye sahip oluşuyla ifade edilir. Yolculuklarda kahramanın karşısına hep ne istediğini bilemeyen bir Tanrı çıkar. Yunan mitolojisinde de insanlarla Tanrıların aralarındaki anlaşmazlık sebebiyle insanlar birçok çileli yolculuğa çıkmak zorunda kalırlar. Özellikle Zeus'un Olympos'a çıkıp tanrılığını ilan etmesinden sonra oluşan anlatılarda görülmektedir. İlyada ve Odessia destanlarında kahramanların başlarından geçen yolculuklar bu yönde değerlendirilir.

Türk destanlarında ve daha sonra İslami Türk destanlarında görülen Tanrı inancı– ilk yazılı metnimiz olan Orhun Yazıtları'ndan hareketle- eşi benzeri olmayan (tengri teg tengride bolmış Türk Bilge Kagan)[136] tek Tanrı inancıdır. Tanrı'nın isteğine göre insanlar yurt edinir, dirlik ve düzenlik sağlar. Hatta Tanrı ebedi olandır (öd tengri yaşar. Kişi oglı kop ölgeli törümiş).[137] İnsan hayat yolculuğunda ölümlü yani sonu olan bir varlıktır. Kül Tigin öldüğünde ruhu ebedi olana yani ideal ve kusursuz olana (Kül Tigin kony yılka yiti yigirmike uçdı)[138] uçar. Oğuz Kağan'ın[139] macerasının her iki versiyonunda da aynı şekilde inandığı Tanrı'nın (kene künlerde bir kün Oguz Kagan bir yirde tengrini çalbarguda irdi[140]) buyruğu doğrultusunda evlenir ve devlet yönetir. (Oğuz bizi tek bir Tanrı'ya inanıp ona

[135] Muharrem Kaya, **Türk Romanında Destan Etkisi**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2004, s.45
[136] Muharrem Ergin, **Orhun Abideleri**, İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 2003, s.3
[137] Ergin, **a.g.e**.,. s.26
[138] Ergin, **a.g.e**.,. s,28
[139] Oğuz Kağan Destanı'ndan bugüne kadar milli benliğimiz doğrultusunda "seyahat" anlatılarından hiç vazgeçemeyen bir toplum hüviyete olduğumuz görülür. "Göktürk Kitabeleri'ndeki tarihi, Oğuz Kağan Destanı'ndaki destanî kaydıyla seyahati seven milli karakterimiz, yeni bir medeniyet ve kültür dairesine dâhil olunca seyahati ulvi gayelerin emrine verdi. Dünyevi cihangirliği maneviliğe yüceltip yine seyahatine devam etti. Bu değişimde en büyük ıstırap sebebi, yeni mensup olduğu dinin Hatemü'l Enbiya'sına hem-asır olamayışı idi. Yesevi Ocağı'nda O Habib'in sevgisiyle pişen erenler sayesinde tanımıştı. Üç dört yüzyıllık bir gecikmişlik nasıl telafi ettirilebilirdi? Halk anlatıcıları efsane, destan ve hikâyelerinde bunun çaresini, zihnimizi asr-ı saadete doğru seyahat ettirme de buldular.", Göktürk, **a.g.m**., s.145
[140]Muharrem Ergin, **Oğuz Kağan Destanı**, (Tercüme, Metin, Sözlük), İstanbul: Hulbe Yayınları, 1988, s.31

ibadete davet etti)[141] Oğuz'un Karanlıklar Ülkesi'ne seyahati de yine Tanrı'nın yasaklarını çiğneyen kişileri engellemek adına yapılan bir yolculuk anlatısına dönüşür. Kısacası Türk-İslam mefkûresiyle dile gelen eserlerin hiçbirinde Tanrı'ya bir şekil verme amacı görülmemektedir.

Dini inanç dairesinde olan anlatılardan biri de Mısır Tanrısı Ra'nın gündüz ve gece birbiri peşine yaptığı yolculuktur. Bu arkaik toplumlardaki gizli tanrının görünür hale gelmesi olarak yorumlanır. "Aslında bir tanrının adını bilmek, onun üzerinde belli bir güce sahip olmaya eşdeğerdir. İsmin ve genelde sözün büyülü değeri, kuşku yok ki tarih öncesinden beri biliniyordu. ...Son tahlilde Ra'nın yeraltına yaptığı gece yolculuğu, çok sayıda engelle dolu bu tehlikeli iniş her ölünün yargılanma yerine yaptığı yolculuğun ilk mükemmel örneğini oluşturuyordu."[142] Dikkat edilirse Eski Mısır'da olduğu gibi Yunan mitolojisi de tamamıyla resmedilen tanrıların ve tanrıların egemenliğinde yönlendirilen kahramanların yolculukları konu edilir.

İnsanların ilksel olarak ürettikleri bu soyut yolculuk anlatıları öte dünyaya ilişkin hayatın kavrama çabaları olarak yorumlanır. Eliade'nin Akdeniz uygarlıklarından olan Megalitler'in yaptıkları ölü merasimlerini bu yönde değerlendirir: "Megalitler ölüm sonrası varoluşa yönelik bazı düşüncelerle ilişkilidir. Çoğunlukla, ruhu öte dünya yolculuğunda korumaya yönelik törenler sırasında dikilirler; ama aynı zamanda onları dikenlere ya da ölümlerinden sonra kendileri için anıt dikilen kişilere ölümden sonra sonsuz yaşam verirler."[143] Birçok ilk(s)el dinde kişinin yapacağı yolculukları görebildikleri çerçevede değerlendiren insanların mantığında bilinmeyene doğru yapılacak en uzun yolculuk ölümle ilişkilendirilir.

Antik Çağ'da tanrıların belirli mekânlarda ya da tapınaklarda ikamet ettiğine inanılır. İnsanların yaptıkları bazı başvuruların kabul olmaması, tanrıların yaptıklarına inanılan yolculuklara bağlanır. "Zaman zaman tanrılar tapınaklarından ayrılıp yolculuk ediyorlardı; tanrılara bazı başvuruların sonuçsuz kalması, o sırada kentte bulunmamalarıyla açıklanıyordu."[144] Burada da aynı şekilde insanın tasarladığı tanrı düşüncesi, tanrılara atfedilen gizil yolculukları yapabilme hüviyeti tanır. Kişilerin bildikleri bir mekânda

[141] Zeki Velidi Togan, **Oğuz Destanı-Reşideddin Oğuznamesi** (Tercüme ve Tahlili), İstanbul: Enderun Kitabevi, 1991, s.17
[142] Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi C.1**, s.146
[143] Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi C.1**, s.156
[144] Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi C.1**, s.183

tanrıyı görememeleri, aynı zamanda içinde olup olmadığını da bilememeleri kişinin sınırları dışında tasavvur edilen bir tanrı olgusunu gösterir. Tanrıların yaptıkları bu yolculuklar aynı zamanda da kişinin sınırlarını çizemeyeceği mekânlara doğru olandır.

Orta çağda özellikle uzak doğu öğretilerinde yol ve yolculuk ruhsal olarak insanın kendisini erginleştirmesi adına imgesel olarak bir anlatı düzlemine taşınır. Yani yolculuk görsel manada değil soyut olarak dini terminolojinin içerisinde insanın ruhsal iklimine doğru yapılır. Birçok dini anlatıda bunu görmek mümkündür. Taoizm'e göre yol taşıyıcı bir imge, dini-felsefi bir düşünce olarak tarif edilir. Tao'ya göre yol bedenlerin ve dış dünyanın bilincinde olmaktan çıkmaktır: "Tao "öncelikle izlenecek bir yol imgesini" ve "davranış yönü, ahlaki kural düşüncesini" çağrıştırır. (..) Ortak felsefi ve dinsel düşünce açısından, Tao, gerçekliğin bütün alanlarında içkin düzen ilkesidir; o zaman Gök Tao'sundan ve Yer Tao'sundan (bunlar da biraz yang ve yin gibi zıtlık içindedir) ve İnsanın Tao'sundan (yani davranış ilkeleri; bunlar kral örneğinde, onun gök ile yer arasında aracılık işlevini sürdürmesini sağlar) söz edilir."[145] İnsanın yer ile gök arasında yaşayan bir nesne olarak tasavvur edilişi kendisine dönük hayatını idame ettirebilmesi adına bir düzenin korunması görevini kendi şahsına yükler. İnsan gök ile yer arasında oluşmuş kozmosun içerisinde kendine çizdiği alan onun yoludur. Yunan mitolojisinde Uranos "gök" ile Gaia'nın "yer" birleşimi insanın yaşayacağı alandır. Bu düşünce Orhun Kitabeleri'nde de dile getirilir. İnsanın yolu Tanrı'nın insanı var ettiği alan (üze kök tengri asra yagız yir kılındukta ikin ara kişi oglı kılınmış) içerisinde bir düzende mevcuttur. Ve bu düzen sonsuz (üze tengri basma[sar asra] yir telinmeser)[146] değildir. Altay Türklerinde mevcut kozmosa ilişkin üç katmanlı (Üstte mavi gök, altta yağız yer kılındıkta, ikisi arasında insanoğlu kılınmış)[147] evren tasavvurunda; bu üç katmanda da kahramanlar, yapmış oldukları yolculuklarla bilinir. Mesela "gök", hem kahramana yolculuğunda yol gösterici tanrıların mekânı hem de ölümsüz geleceğe erişilebilen kozmik yolculuğun bir simgesidir. "Yer" unsuru ise diğer mitolojilerde olduğu gibi; Türk toplumunun arkaik dönemlerinde, ölüp dirilmenin, kahramanın yeniden doğuşunun sembolik bir ifadesidir. Kuran'da da dünyanın halk edilmesiyle alakalı sayısız adetler vardır. Bu ayetlerde de yaratılışın şekli ifade edilir. "Gerçekten sizin Rabbiniz, altı günde gökleri ve yeri yaratan, sonra arşa istiva eden Allah'tır. Gündüzü, durmaksızın kendisini kovalayan geceyle örten, Güneş'e, aya ve

[145] Mircea Eliade**, Dinsel İnançlar Ve Düşünceler Tarihi C.2,** (Gothama Budha'dan Hıristiyanlığın Doğuşuna), Çev.: Ali Berktay, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003, s.43
[146] Ergin, **Göktürk Kitabeleri**, s.40
[147] Ergin, **Göktürk Kitabeleri**, s.20

yıldızlara kendi buyruğuyla baş eğdirendir. Haberiniz olsun, yaratmak da, emir de (yalnızca) O'nundur. Âlemlerin Rabbi olan Allah ne yücedir."[148] Tao'ya ait bu tasarı kendisinden sonra gelen Budist öğretiden farklıdır. Buda'ya göre insanın erginleşmesi Nirvana'ya ulaşmakla mümkündür. Eliade öğretinin yöntemlerini şu şekilde özetler; "1- "Akıntıya giriş", hatalarından ve kuşkularından kurtulan ve yeryüzünde yalnızca yedi kez yeniden doğacak keşişin ulaştığı aşamadır; 2- "Tek geri dönüş," tutkuyu, kini ve aptallığı yok eden ve artık yalnızca bir kez yeniden doğacak olanın aşamasıdır; 3- "Geri Dönüşü Olmayan" aşamasına, keşiş hatalardan, kuşkulardan ve arzulardan tamamen ve kesin olarak özgürleştiği zaman ulaşır; 4- "Hak Eden", bütün kirlenmelerden ve tutkulardan arınmış, doğaüstü bilgiler ve mucizevî güçlerle donatılmış olarak hayatı sona erer ermez Nirvana'ya ulaşır."[149] Yani insanın kozmosa ait düşüncelerinin aşkın manada kullanıldığı aşikardır. Ruha ilişkin bir keşişin yedi kez doğması, Eliade'nin de bahsettiği reenkarnosyonel bir düşüncenin tezahürüdür. Özellikle Kuzey Asya halklarında görülen aynı günde yedi kere doğmak inancıyla örtüşen bir durumdur. Akıntıda olan keşiş hayat yolculuğunda olandır. Bazen günlük yaşamda yapılan hatalardan dolayı öldüm öldüm yeniden dirildim ifadesi kullanılır. Doğal olarak hatalarından ve kuşkularından kurtulan bir kişinin yeniden doğması erginliğe ulaşma aşamalarını temsil eder. İnsanın yolculuğunda tek geri dönüşü kişiye ait nefsi duyguları yenmekle gerçekleşir. Yenmek demek sadece kurtulmak demek değildir önemli olan onları ruhsal olarak da tamamen silmek ve atmakla gerçekleşir. Nirvana'ya ulaşmak olarak tarif edilen insanın erdeme yani gerçeğine ölmeden sahip olmasıdır. Temel ayırıcı faktör ideal tanrı olarak Nirvana'dır. Tasavvufta ise "dünya üzerinde ölmeden ölmek" bu hayatın faniliğinden haberdar olmak ve insanın kendisine çeki düzen vermesi manasına gelmektedir. Kuran'da da ruhun yolculuğunun devam ettiği yedi tane gök katını birbirine bağlayan yollardan söz edilmektedir. Katları aşarak yedinci gök katına ulaşan ruhumuz yedi yatay âlem aşmak suretiyle illiyyini geçerek sidretil münteha'ya varır. Oradan dikey bir yolculukla Allah'a ulaşır. Kuran'da "Andolsun, biz sizin üzerinizde yedi yol yarattık. Biz yarattıklarımızdan habersiz değiliz"[150] ayetinde de yedi katmanlı yol açıkça ifade edilir.

Hindu anlatılar da yine Buda öğretisinde olduğu gibi doğaüstü bilgiler ve mucizevî bilgilerle varoluşun kaynağına ilişkin düşünceleri dile getirir. Dolayısıyla insanlığın

[148] **Kuran**, 7:54.
[149] Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi C.2,** s.15
[150] **Kuran**,, 23:17.

geçmişine ilişkin maceralar bu temel yöntemlerle anlatı düzlemine taşınır. "1- Vedanta (yani Upanişadlar öğretisi), Samkhya ve Yoga'nın eşdeğerliliğini öğretir; 2- ritüel etkinlik, metafizik bilgi ve Yoga uygulamasının temsil ettiği üç "yol"un eşitliğini yerleştirir; 3- zaman içinde belli bir varoluş tarzını doğrulamaya çalışır, başka bir deyişle insanlık halinin tarihselliğini özümser ve ona değer yükler."[151] Böylece insanın ideal olana kavuşması yine eski ritüellerin metafizik kurgunun kullanılması ile farklı bir zenginliğe dönüşür. Bu zengin anlatıyla kurgulanan yol insanın varoluşuna ilişkin değerin özümsenmesi adına yeniden yorumlanması ve yeni olanla eşitlenmesi demektir.

Çok tanrılı öğretiler ve salt felsefeye dayalı düşünsel etkinliklerin çerçevesinde oluşturulan yol anlatıları semavi dinlerin dünya tarihine egemen olmasıyla farklı bir görüntü alır. Musevilik'in ve ona mukabil gelen Hırıstiyanlık'ın Tanrı düşüncesi paganizmin etkisiyle yaşayan halk üzerinde farklı aksülameller meydana getirir. Tanrı'nın resmedilemeyişi dolayısıyla insanların tanrılar üzerine bilinmeyene doğru merakı arttırır. Dinsel metinler ibadeti ilksel ritüellerden ayırsa da insanı Tanrı'ya ulaşma adına yine bu ritüelleri yeniden üretime iter.

Hıristiyanlık, Musevilik ve İslamiyet'te de geçerli olan bu durumu özellikle sanat eserlerinde açıkça görebilmek mümkündür. İlksel mitlerin yeniden üretimi özellikle insanlığın varlığına ilişkin yaptıkları yolculuklar esnasında edebi bir metnin metaforik yapısını teşkil etmektedir. Edebi metinde yapılan yolculuk ise gerçek anlamda yüceltilen aşk üstünden kurgulanır. Yolculuğa çıkan kahramanın asıl amacı ideal olan aşka ulaşma gayesi ve bu yolda çileciği taşır. Don Kişot örneğinde olduğu gibi; aşksız kahraman ruhsuz bir kahramandır. "*adım La Mancha'lı Don Quijote'dir; maceraperest bir gezgin şövalyeyim ve eşi bulunmaz dilber Dulcinea del Toboso'nun esiriyim*. (..) *Yani sevdiği bir hanım olmayan bir gezgin şövalye olması imkansız; çünkü onlar için aşık olmak, gökyüzünde yıldızların olması kadar doğal bir şeydir ve aşksız bir gezgin şövalyeye doğrusu hiçbir öyküde rastlanmamıştır.*"[152] Don Kişot'un aşkı da Yeni Hayat'ta Dante'nin Beatrice'e duyduğu platonik aşkın karşılığıdır. Mistik anlayış ve çileyi gerektiren bu aşka ince soylu bir kadın sayesinde ulaşılabilir. "*Ey sevgili Dulcinea del Tobosso, güzelliğinin doruğu, zekanın varabileceği en yüksek nokta, zerafet hazinesi, iffet timsali, dünyada*

[151] Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi C.2,** s.189
[152] Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi C.2,** s.76,113

varolanher türlü iyiliğin namusun ve letafetin ülküsü."[153] Fakat İslamiyet'teki çilecilik ile Musevilik ve Hristiyanlık'taki çilecilik farklı düşünce ekseni etrafında gelişir. Hristiyanlık'taki Beatrice bu aşkın son noktasıdır. "XII. yüzyılda keşfedilen ve yüceltilen "gerçek aşk," üstün ve karmaşık bir kültürü, hatta bir mistik anlayış ve çileyi gerektirmektedir; bu da ancak eğitimli ve ince, soylu kadınların yanında öğrenilebilir. ... Eleanor, ...önce Fransa sonra da İngiltere kraliçesiydi... Yasaları ve verdiği birçok hüküm bilinen, kendine özgü bir yargı kurumu olan bir Aşk Mahkemesi bile kurulmuştu. Kadınlar, 'güçlerini yeni ve hassas bir tarzda kullanarak' erkekleri eğitebileceklerini hissediyorlardı: 'Erkekler tutsak edilmeli, yönlendirilmeli, eğitilmeliydi. Eleanor, Beatrice'e doğru giden yolun başlangıcıydı."[154] Daha sonraları kaleme alınan Dante'nin Yeni Hayat'ında kurgulanan Beatrice bu düşünce kullanılarak tanrılaştırılır. Tabi burada önem arz eden husus tüm Hıristiyanlık öğretisinin bu şekilde düşünülemeyeceğidir. Çilecilik inanç yolunda Hz. Meryem'in ya da Hz. İsa'nın çektiği eziyettir. Hristiyanlık'ta farklı coğrafyalarda ve tapınaklarda Meryem'in ya da İsa'nın bulunduğu düşüncesi de onlara atfedilen çileci yolculukların mahsulüdür. Farklı düşüncelerle yeniden yorumlanması ise temele bağlı olarak değişikliğe uğrar. Yine de Hz. Musa'nın yolculuğunda olduğu gibi Tanrı'yı bir siluette görmek temayülü Hristiyanlık'ta da mevcuttur. Hatta İsa Tanrı'nın oğlu olarak onun özelliklerini taşımakta ve çektiği eziyetlerin sembolü olan Haç'la birlikte resmedilmektedir. İslamiyet'te ise Tanrı'nın herhangi bir silueti çizilemez. Edebi eserlerde çıkılan yolculukta kahramanın edindikleri tüm yaratılanların onun ruhundan bir yansıma olduğu bilinciyle sınırlıdır. Hüsn ü Aşk'ta da betimlenen sevgili tasavvuf düşüncesi etrafında Divan şiirinin estetizmi ile (*Der Vasf-ı Hüsn*[155] *başlığı altında -sayfa 120'den 127'ye kadar olan bölüm-*) tarif edilir.

Hz. Musa'nın kavmi için yaptığı yolculukta Firavunun sarayından çıkması, din adına kendisine emredilen yolun başlangıcıdır; yani Eleanor'dur. Yolcukta gösterdiği mucizeler ise onun yolculuğunun kutsiyeti adına Tanrı tarafından bahşedilir; diğer bir okumayla onunla beraber yolculuğa çıkanlar için bir ibret vesikasıdır. Fakat Musa'ya tabi olanlar bunları anlamayarak yine bir tanrının siluetini görmek isterler. İşte bu paganist öğretinin insanlara yaşattığı aksülameller olarak yorumlanabilir. İnsanın görünür olmayan ile bağlantı kuramaması bir ikilik yaşamasına sebep olur. Gittiği yerlerde önceye ait

[153] Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi C.2,** s.376
[154] Mircea Eliade, **Dinsel İnançlar Ve Düşünceler Tarihi C.3,** (Muhammed'den Reform Çağına), Çev.: Ali Berktay, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003, s. 51
[155] Galib, **a.g.e**., s.120

bulunamayan çevre insanları yolculuğunda farklılaştırmaktadır. Konuyla alakalı Tesniye'de İsrailoğullarının yaptıkları bir yolculuktan bahsedilir. Ayhan Bıçak Tarih Düşüncesinin Oluşumu adlı eserinde konuyu şu şekilde nakleder: "Unutmaya yol açan en önemli unsur çerçevenin dışına çıkarak yabancı bir mekâna yapılan seyahattir. Çocuk ailesini, elçi görevini, prens asil soyunu, ruh göksel kökenini unutur. Çünkü yeni mekânda bu anıları koruyacak ve destekleyecek hiçbir şey yoktur. Bağlantı kurulamayan her şey gerçek değilmiş gibi görünür ve yok olur. Tesniye tam da bu koşullarından yola çıkar. Kitapta yer alanlar, sınırda tekrarlanacak kelimelerdir. Yürüyüşlerinin sonuna gelmiş olan İsrail halkı, yeni bir coğrafyaya Şeria'yı geçip "süt ve bal akan" ülkenin yemeklerini yediği anda, kimliğini ve görevini, yani anlaşmayı unutacaktır."[156] Bu dualite ile birlikte, yolculuk anlatısıyla kurgulanmış eserlerdeki ayırıcı unsurları göstermek daha kolaydır. Dante'nin Yeni Hayat'ında ve Komedya'sında geçen yolculukları ile Hüsnü Aşk'ın arasındaki karesteristik farklar kolayca açıklanabilir. Ayrıca ilksel inanç dairelerinin mahsulü olup günümüze kadar gelen arkaik unsurların yeniden üretiminin yol ve yolculuk anlatısıyla nasıl kurgulandığını görmek adına önemli bir yer teşkil eder.

İslamiyet'in ilk safhasında dini öğretilerle, mantık ve akıl yoluyla Allah'ı düşünmek yeterli görülür. "Müslümanlar Allah'la, manevi aşkın doğurduğu yakın bir ilişkiyi düşünemiyordu. Kendini Allah'a bırakmak, şeriata uymak ve Kuran'ın öğretilerini sünnetle tamamlamak ona yetiyordu."[157] Fakat Kuran'ı detaylıca öğrenen ve üzerine yorum getirenler İslamiyet'i farklı yönlerle yaşayabileceklerine inanırlar. Bu düşünceyle meydana çıkan tekke ve tarikatlar yine eski ritüelleri kullanarak aşk yoluyla Tanrı'yla mistik bir birleşme gerçekleştirecekleri düşüncesiyle farklı yollar denerler. İslam ile daha sonradan tanışan monatlaşmış yapılarını yeni yeni kırmaya çalışan milletlerde bunu görmek mümkündür. Özellikle Anadolu'da Alevi-Bektaşi edebiyatında kurgulanan yol öğretisi ilksel ritüellerin kullanıldığı metaforlarla icra edilir. Hatta Aleviler icra ettikleri zikir meclisini "yol" olarak tarif ederler. Alevi anlatılarında işlenen Miraç hadisesi ve tarikat içindeki birçok inanışın temelinde Şamanizm'in etkisini görmek mümkündür. "Berzah âleminin keşfini mümkün kılan yaratıcı imgelem, şamanların esrime halindeki görüleri ve eski şairlerin ilham yetenekleriyle uyumludur. Destanların ve belli türdeki peri masallarının Göğe, özellikle de Ölüler Diyarı'na yapılan esrik yolculuklardan ve

[156] Ayhan Bıçak, **Tarih Düşüncesinin Oluşumu 1**, Ankara: Dergah Yayınları, 2004, s.193
[157] Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi C.3,** s.102

maceralarından türediği bilinmektedir."[158] Hala hayatta iken ölü âlemine girmek ve geri dönmek yetenekli bir klasik kahraman için istisnai bir durumdur. Yeraltına dönen bir kahraman -eskatolojik açıdan- zaman ve varoluşun döngüsel doğasını, ya da ölüm yenilgi ve ölümsüzlük olasılığı gibi duyguları yaşar. "Bütün bu etmenler, şaman geleneğinin temel işlevlerine bağlıdır. Öyküler, şamanların şamanlığa geçişlerini (sırra-erme), onların öteki dünyaya yolculuklarını, öteki dünyayı ve oranın ruhsal varlıklarını, şamanların gerçekleştirdiği mucizeleri, efsanevi şaman ataları ve onların yapıp ettiklerini, rakip şamanlar arasındaki çatışmaları v.s. anlatır. Şaman şarkıları, kendinden geçme aracı olarak kullanıldığında şamanik uygulamaların en merkezindedir. Şaman, yakarışları sayesinde yardımcı ruhlarıyla iletişime geçer ve doğaüstü durumlarla uğraşır."[159] Daha önceki inanç dairelerinde olduğu gibi kurgulanan yol ele alınan kişilerin şahsında farklı maceraları konu edinir. Hz. Ali'nin yolculukları ve seferleri hakkında anlatılanlar destana ait formuyla yeniden işlenebilir özelliktedir. Hz. Ali'nin Kuyudaki Div'i öldürmesi –Ra modelinde olduğu gibi birçok tehlikeli yolculuğu içinde barındırır- ve kuyu içerisine yaptığı yolculuk taşıdığı unsurlarla bu duruma gösterilebilecek temsillerden biridir. Bu anlamda Divan şiirinin de içerdiği destanî motifler göz önünde bulundurularak aynı ruh ikliminin mahsulleri olduğu söylenebilir. Çünkü mesnevilerde başlıklar genel de Âğâz-ı dâstân şeklinde başlamaktadır. İslami tarikatlarda ise insanın yolculuğu yani erginlenme aşaması şu şekilde tarif olunur:

1. Ruhu cüz`isinin ne olduğunu bilir
2. Aklı ve muhakemesini farkedip, düşünerek harekete başlar
3. Aklının Akl-ı Külli olduğunu farkedip; ruhunun Ruh-u Â`zâmla kâim olduğunu; nefs`inin Nefs-i Küll`den geldiğini hisseder.
4. Hepsinin Zât`ta fâni olduğunu müşahede eder ve neticesini yaşar. (Cem makamıdır)
5. "İbn-ül Vakt" olduğunun bilincindedir. (Vahdeti vücûd - Ene`l Hak hâlidir) (Fenâ Fillah)
6. "Ebû`l Vakt" diye işaret edilen kemâlât ile yaşar. (Vahdet-i Şuhud) (Bakâ Billah) (fark bölümüdür)
7. "Fakr" = mahvı küll = Hiçlik (Vâhidiyet mertebesidir)

[158] Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi C.3,** s.226
[159] Anna Leena Sıikala, Şamanik Bilgi ve Mitsel İmgeler, Çev., İskender Yıldırım, **Millî Folklor,** (2008), 77, s.118

Mistik anlamda kurgulanan hakikate ulaşma aşamaları öncelikle hangi aşamalardan geçmeyi bilmekle başlar. "Yol"un (tarikat) "aşamaları (makamat) ve "haller" (ahval) kuramını aklımızda tutalım. Başlıca üç makam ayırt edilir: müridinki, salikinki ve kâmilinki. Mürit, şeyhinin öğütlerini izleyerek, tövbeyle başlayan ve tevekkülle sona eren birçok züht alıştırması yapmalıdır. Züht ve eğitim, mürşidin yakından denetlediği bir nefis mücadelesi oluşturur. Makamat kişisel çabanın sonucudur, ama ahval Allah vergisidir."[160] Allah aşkıyla yola çıkan mürit için birleşme de aynı şekilde üç aşamadan oluşur. "a) Ruhla Allah'ın özdeşleşmesini yadsıyan bir bitişme; b) İki farklı anlamı kapsayan bir özdeşleşme {ittihat}; bu anlamlardan birincisi "a" ile eşanlamlıdır; ikincisi ise tabiatların birleşmesini akla getirir; c) İçine girme {hulul}: Allah'ın Ruhu, tabiatlarında bir karışma olmadan, sofinin arınmış ruhuna yerleşir. Resmi İslam müçtehitleri yalnızca ittisal anlamında her türlü hulul düşüncesini şiddetle reddederler."[161] Tasavvufi anlamda meydana gelen bu tarikatları sadece eskiye ait ritüellerin yani ayinlerin yeniden işlenişiyle değerlendirmek konuyu İslam'ın kitabı olan Kuran'dan uzak tutmak anlamına gelir. Sonuçta tarikatlar özümsedikleri İslam'ın getirdiği iman üzere bir yoldadırlar. Tarik yol demektir ve bu tarikatlarda çizilen yol diğer dinlerde olduğu gibi insanın erginlenme sürecindeki mertebeleri içerisinde barındırır.

Hz. Âdem'in dünya üzerine gönderilmesi de bir yolculuktur. Hz. Âdem ve Hz. Havva yasak olan bir meyveyi yiyerek cennetten kovulurlar ve dünyaya gönderilirler. Bu onlar adına yeniden doğma anlamına gelmektedir. Onlar doğru olandan bir anlık aldatmaca dahi olsa saptıkları için dünya üzerinde bu yolculuğa tabi olurlar. Dünya üzerine gönderilen peygamberlerin yaptıkları bu yolculuklar tamamıyla doğru yolu tarif için çekilen sıkıntıları da beraberinde getirir. Peygamberlerin bu çileli yolculuğu insan için bir örnek teşkil eder. Edebi eserlerde özellikle mesnevilerde işlenen yolculuklarda dikkat edilirse kahraman sıkıntılarla dolu bir yola çıkmak zorundadır. (Leyla ü Mecnun, Hüsn ü Aşk'ta olduğu gibi)

Yolculuk sadece peygamberlere değil doğru yol adına tüm inananlara emredilir. İnsan "varlığının sebebini"[162] sadece yaptığı yolculuklarda bulabilir. Nitekim Kuran'da

[160] Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi C.2,** s.248
[161] Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi C.2,** s.307
[162] Dini anlamda seyahat etmek, insanın kendi varlığının sebebini bulmak adına; yeryüzünde yapmış olduğu yolculukları kapsamaktadır. Nitekim İbn-i Arabî de seyahatin insanı maksadına kavuşturduğunu ve insanın kendi adıyla ünsiyet bulabilmesinin buna bağlı olduğunu söyler. Seyr-i suluk etmek de bu ünsiyetin hem maddi hem de manevi (maddi ve manevi seyahat)boyutunu görmemiz açısından önemlidir. Arabî Marifet

birçok ayette (Tevbe: 38-39-40-41, Nisa: 94-101, Maide: 6-106.) Allah(c.c.) peygamberlerine ve kullarına "Allah adına" sefer etmenin öneminden bahseder. Bu seferler insanın Allah ehli olabilmesi adına çok önemlidir. "Ey iman edenler! Ne oldunuz ki, size "Allah yolunda sefere çıkın" denilince, yere çakılıp kaldınız. Yoksa ahiretten vazgeçip dünya hayatını mı seçtiniz? Oysa ahirete göre dünya hayatının yararı, pek az bir şeydir."[163] Nuh (a.s.) Peygamber de yine aynı şekilde bir gemi yapması ve bununla Allah adına bir yolculuğa çıkması emredilir. Bu emrin Allah (c.c.) değişmeyen sünnetinin açık bir göstergesidir. "Eğer Allah yolunda sefere çıkmazsanız, sizi elem dolu bir azap ile cezalandırır ve yerinize sizden başka bir toplum getirir. Siz ise ona hiçbir zarar veremezsiniz. Allah her şeye hakkıyla gücü yetendir."[164] Bu şekilde davranan insan da kendisinden önce yaşananlara vakıf olup, onları aynı şekilde hissederse doğru olanı bulacak ve imanını tamamlamış olacaktır. "Sizden önce (ki milletlerin başından) nice olaylar gelip geçmiştir. Yeryüzünde gezin dolaşın da yalanlayanların sonunun nasıl olduğunu bir görün"[165] ayeti de konunun özünü açıkça ortaya koymaktadır. Gücü yeten için hacca gitmek de bu emirlerden bir tanesidir. Kuran'da "Onda apaçık deliller, Makam-ı İbrahim vardır. Oraya kim girerse, güven içinde olur. Yolculuğuna gücü yetenlerin haccetmesi, Allah'ın insanlar üzerinde bir hakkıdır. Kim inkâr ederse (bu hakkı tanınmazsa), şüphesiz Allah bütün âlemlerden müstağnidir. (Kimseye muhtaç değildir, her şey ona muhtaçtır.)" [166] ayetinde insanlar için sunulan delillerden bahsedilir. Yol ve yolculuk anlatısında metaforik yapının oluşumunda tutarlılığın sağlanması adına metin içerisine yerleştirilen enstantaneleri de aynı bağlanda düşünmek gerekir. Bu enstantaneler Hac yolculuğuna çıkan bir insan için deliller demektir. Deliller insanın seyrini arttırır ve olgunlaşma evresinin tamamlanması adına yolculuğun her mertebesinde Allah tarafından insana bahşedilir. İnsanın dar yollardan geniş yollara geçişi de ("Allah yeryüzünü sizin için

---

Kitabı'nda seyr-i sulük'ü şu şekilde açıklar: **"**Bu mes'ele ihyayı yani hayati yolu ihtisar eden mesaildendir. Bidayetin şartı iki kanad gibi olan rehbet ve rağbetin i'tidalinden ibarettir. Rehbet nevahiden ihtiraz, rahbet evamire meyil manalarınadır. Seyr dahi iki kanadın kabz ve bast yani açıp kapatmaktan ibaret olan iki türlü hareketine muhtaçtır. Son dahi uçuştan ibarettir. Bunlar olursa uçuş tam bir şekilde cereyan eder, aksi takdirde uçuş olmaz. Sonra iki kanad arasında kıldan bir de perde mevcuttur. Ne vakit kanadın biri kayarsa kişinin ayağı cehim ve zemherine kaymış olur. Onun için bir salikin televvünü bu iki kanadın kuvvetine, temkini dahi kezalik bu ikisinin içtimaına mevkuftur. O zaman kanadların kabz ve bastı sabrın, şükrün, heybet ve ünsün bekasıyla tamam olur", İbn-i Arabi, **Marifet Kitabı(Kitabu'l Ma'rife)** Çev.: Hüseyin Şemsi Ergüneş, İstanbul: İz Yayınları, 2009, s.220

[163] **Kuran**, 9:38

[164] **Kuran**, 9:39

[165] **Kuran**, 3:137

[166] **Kuran**, 3:197.

bir sergi yapmıştır ki, oradaki geniş yollarda yürüyesiniz."[167]) mevcut delilleri anlamasına bağlıdır.

Yolculuk İslam dininin en fazla önem verdiği konulardan biridir. Allah'ın emriyle ibadet maksatlı yola çıkanlar bağışlanma ve erginlenme adına Allah'ın merhametinden en fazla payı alacak kişilerdir. Bu amaçla birçok derviş İslam'ı yaymak adına yolculuklara çıkar. Ahmet Yesevi'nin ekolüne mensup birçok velinin İslam'ı yaymak adına yaptıkları yolculuklar bu grupta değerlendirilir. Kuran'da geçen "Kim Allah yolunda hicret ederse, yeryüzünde gidecek çok yer de bulur, genişlik de. Kim Allah'a ve Peygamberine hicret etmek amacıyla evinden çıkar da sonra kendisine ölüm yetişirse, şüphesiz onun mükâfatı Allah'a düşer. Allah çok bağışlayıcıdır, çok merhamet edicidir"[168] ayeti kişilerin yolculuklarının bir ibadete dönüşmesi adına tefsir edilmiştir. Yolculuk bir ibadet ise, ibadet icra olunurken hiçbir safhada Allah unutulmamalı ve her hareket ibadete uygun olmalıdır. Dervişlerin İslam coğrafyasında yaptıkları yolculukta sürekli azap çekmek istemeleri Allah'ı unutmama gayesinden ötürüdür. Nitekim Kuran'da geçen "O, sizi karada ve denizde gezdirip dolaştırandır. "Öyle ki gemilerle denize açıldığınız ve gemilerinizin içindekilerle birlikte uygun bir rüzgârla seyrettiği, yolcuların da bununla sevindikleri bir sırada ona şiddetli bir fırtına gelip çatar ve her taraftan dalgalar onlara hücum eder de çepeçevre kuşatıldıklarını (batıp boğulacaklarını) anlayınca dini Allah'a has kılarak "Andolsun, eğer bizi bundan kurtarırsan, mutlaka şükredenlerden olacağız" diye Allah'a yalvarırlar."[169] ayetinde insanların sadece sıkıntılı anlarında Allah'ı ve dini hatırladıkları anlatılır. Oysa Allah'ın bu dünyada yapılan yolculukta insana gösterdiği tüm manzaralar onun hatırlanması için birer delildirler. Yolda olan kişi için ibret vesikası olan şeyler sadece doğaya ilişkin şeyler değildir. Kuran'da yolda olan kişi için ibret dolusu vesikalar, Allah tarafından eski milletlerin hikâyesini gösterecek bir şekilde aktarılır. Hicr suresinin 76 ve 79. ayetleri ("O şehrin kalıntıları hâlâ mevcut olan bir yol üstünde duruyor."[170] "Onlardan da intikam aldık. İkisi de (Lût kavminin yaşadığı Sodom ile Şuayb kavminin yaşadığı Eyke) belirgin bir anayol üzerinde idiler."[171]) açık delil olarak sunulur.

[167] **Kuran**, 71:19-20.
[168] **Kuran**, 4:100
[169] **Kuran**, 10:22
[170] **Kuran**, 15:76.
[171] **Kuran**, 15:79.

Dünya üzerinde yapılan yolculukta yaratılmış olan her şey insanların işini kolaylaştırmak adına mevcuttur. Yolculuk anlatılarının temeli olan denizler, dağlar[172] kahramanın fiiliyatı için gerekli olan tasarılardır. "Sizi sarsmaması için yeryüzünde sağlam dağlar; yolunuzu bulmanız için de nehirler, yollar ve nice işaretler meydana getirirdi. İnsanlar yıldızlarla da yollarını bulurlar."[173] "O, yeryüzünü size beşik yapan ve gideceğiniz yere ulaşasınız diye sizin için orada yollar var edendir."[174] Kuran'da belirtilen yaratılmış ve insanların hizmetine sunulmuş yollar çok yorucu aynı zamanda çetin sınavlarla da doludur. Kehf süresinde Hz. Musa'nın yaptığı yolculuktan söz edilir. Yolculuk şöyledir:

"Hani Mûsâ beraberindeki gence şöyle demişti: "İki denizin birleştiği yere varıncaya kadar durmayacağım, ya da uzun zaman gideceğim. Onlar iki denizin birleştiği yere varınca balıklarını unuttular. Balık denizde yolunu tutup kayıp gitti. Oradan uzaklaştıklarında Mûsâ beraberindeki gence "Öğle yemeğimizi getir, bu yolculuğumuzdan dolayı çok yorgun düştük" dedi..Genç, "Gördün mü? Kayaya sığındığımız sırada balığı unutmuşum. –Doğrusu onu sana söylememi bana ancak şeytan unutturdu- Balık şaşılacak bir şekilde denizde yolunu tutup gitmişti" dedi. Mûsâ: "İşte aradığımız bu idi" dedi. Bunun üzerine tekrar izlerini takip ederek gerisin geri döndüler. Derken kullarımızdan bir kul buldular ki, biz ona katımızdan bir rahmet vermiş, kendisine tarafımızdan bir ilim öğretmiştik. Mûsâ ona, "Sana öğretilen bilgilerden bana, doğruya iletici bir bilgi öğretmen için sana tabi olayım mı?" dedi. Adam şöyle dedi: "Doğrusu sen benimle beraberliğe asla sabredemezsin." "İç yüzünü kavrayamadığın bir şeye nasıl sabredebilirsin?" Mûsâ, "İnşallah beni sabırlı bulacaksın. Hiçbir işte de sana karşı gelmeyeceğim" dedi. O da şöyle dedi: "O halde eğer bana tabi olacaksan, ben sana söylemedikçe hiçbir şey hakkında bana soru sormayacaksın." Derken yola koyuldular. Nihayet, bir gemiye bindiklerinde (adam) gemiyi deldi. Mûsâ, "Sen onu içindekileri boğmak için mi deldin? Doğrusu, şaşılacak bir iş yaptın." Dedi Adam, "Sen benimle beraberliğe asla sabredemezsin, demedim mi?" dedi. Mûsâ, "Unuttuğum için bana çıkışma ve bu işimde bana güçlük çıkarma!" dedi. Yine yola koyuldular. Nihayet bir erkek çocukla karşılaştıklarında adam (hemen) onu öldürdü. Mûsâ,

[172] "İnsanın kendisiyle, en yalın, aracısız, dış etkenlerden soyutlanmış haliyle yüzleşebildiği en donanımsız mekan dağlardır. Belki de o yüzdendir en etkileyici manastırların dağ başlarına ya da bir kaya kovuğuna yapılması tefekkürün en dingini orada yapıldığı içindir. O yüzdendir şiirin en has kelimesinin, en çok kullanılan kelimesinin dağ kelimesi oluşu. Her şairin zirvesine çıkıp kendini dinlediği soyut bir dağı vardır. En çok da orada kendini tanımlayabilir.", Ali Göçer, Dağla Fısıldaşmalar Kentle Konuşmalar, **Hece Dergisi** (Gezi Özel Sayısı), 174-175-176, (2011), s.100

[173] **Kuran**, 16:15-16.

[174] **Kuran**, 43:10.

"Bir cana karşılık olmaksızın suçsuz birini mi öldürdün? Andolsun çok kötü bir iş yaptın!" dedi. Adam, "Sana, benimle beraberliğe asla sabredemezsin demedim mi?" dedi. Mûsâ, "Eğer bundan sonra sana bir şey hakkında soru sorarsam, artık benimle arkadaşlık etme. Doğrusu, tarafımdan (dilenecek son) özre ulaştın (bu son özür dileyişim)" dedi. Yine yola koyuldular. Nihayet bir şehir halkına varıp onlardan yiyecek istediler. Halk onları konuk etmek istemedi. Derken orada yıkılmaya yüz tutmuş bir duvar gördüler. Adam hemen o duvarı doğrulttu. Mûsâ, "İsteseydin bu iş için bir ücret alırdın" dedi..Adam, "İşte bu birbirimizden ayrılmamız demektir" dedi. "Şimdi sana sabredemediğin şeylerin içyüzünü anlatacağım." O gemi, denizde çalışan bir takım yoksul kimselere ait idi. Onu yaralamak istedim, çünkü onların ilerisinde, her gemiyi zorla ele geçiren bir kral vardı." "Çocuğa gelince, anası babası mü'min insanlardı. Onları azgınlığa ve küfre sürüklemesinden korktuk."Böylece, Rablerinin onlara, bu çocuğun yerine daha hayırlı ve daha merhametli bir çocuk vermesini diledik. Duvar ise şehirdeki iki yetim çocuğa ait idi. Altında onlara ait bir define vardı. Babaları da iyi bir insandı. Rabbin, onların olgunluk çağına ulaşmalarını ve Rabbinden bir rahmet olarak definelerini çıkarmalarını istedi. Bunları ben kendi görüşüme göre yapmadım. İşte senin, sabredemediğin şeylerin içyüzü budur."[175]

Kuran'da anlatılan bu kıssada diğer yol ve yolculuk anlatısı için söylenebilecek birçok unsur yer alır. Hz. Musa'nın çıktığı yolculukta yanında bir genç yoldaşı Yuşa B. Nunu vardır. Yolculukta Allah katından bir bilge kişi –ki Hızır olduğuna inanılır- ona yardıma gelir, bu kişi yolculuk esnasında akla gelmeyecek birçok eylemde bulunur, Musa peygamber bu yapılanların anlamını defalarca sormasına karşın bir cevap alamaz. Kıssanın sonunda yapılan eylemlerin cevabını bilge olan kişi verir fakat yolculukları burada sonlanır. Burada asıl olan şey insanın sabrı ve tahammülleri ölçüsünde gördüğü bu olayların arkasında olan sebebi yani Allah'ı bulmaktır. Sabrın ve tahammülün ölçüsünde yolculuğun biraz daha uzaması demek öğrenecek şeylerin kapsamın da genişlemesi manasına gelir. Kuran'da geçen Yusuf'un Zülkarneyn'in vb. birçok kıssanın temelinde de yolculuğun önemi kişinin erginleşmesi adına çektiği eziyetler ve sabrın hikmetinden bahsedilmektedir.

Kuran'da yolculuğu anlatılan peygamberlerden biri de Hz. Yusuf'tur. Bu kıssada anlatılan en dikkat çekici taraflarından biri de Hz. Yusuf'un rüyalarıdır. Çünkü yolculuğundaki birçok aşamayı Allah tarafından kendisine gösterilen rüyalar şekillendirir.

[175] Burada kıssanın tamamı için **Kehf** Suresi'nin 60. ayetinden 82. ayetine kadar olan bölüm alınmıştır.

Hz. Yusuf'un daha bir çocukken gördüğü rüya yolculuğunun sonunda gerçekleşecektir. "Hani Yûsuf babasına, "Babacığım! Gerçekten ben (rüyada) on bir yıldız, güneşi ve ayı gördüm. Gördüm ki onlar bana boyun eğiyorlardı" demişti."[176] Dini terminolojide önemli bir yer teşkil eden rüya mefhumu aynı şekilde yolculuk anlatılarının da vazgeçilmez unsurlarından biridir. Rüyayı Hz. Yakup peygamber ayeti kelime de geçen "İşte Rabbin seni böylece seçecek, sana (rüyada görülen) olayların yorumunu öğretecek ve daha önce ataların İbrahim ve İshak'a nimetlerini tamamladığı gibi sana ve Yakub soyuna da tamamlayacaktır. Şüphesiz Rabbin hakkıyla bilendir, hüküm ve hikmet sahibidir"[177] şekliyle –rüya yorumlama kişilere Allah tarafından verilmiş bir yetenektir[178]- Hz. Yusuf'a yorumlar. Ayette geçen Yakup peygamberin yorumunda "tamamlanacak olan nimet" dini terminolojide çıkacağı yolculuğun sonundaki erginlenme aşamasının sonudur. Bu yolculuğunda onu izleyen Allah'tır. "O'nu satın alan Mısırlı kişi hanımına dedi ki: "Ona iyi bak. Belki bize yararı dokunur veya onu evlat ediniriz." İşte böylece biz Yusuf'u o yere (Mısır'a) yerleştirdik ve ona (rüyadaki) olayların yorumunu öğretelim diye böyle yaptık. Allah işinde galiptir, fakat insanların çoğu bunu bilmezler."[179] Yusuf'un kuyuya atılması Mısır'dayken zindana girmesi tamamıyla erginleşme adına birer merhale teşkil ederler. Allah bu mertebeleri geçen Yusuf peygambere ayette geçen şekliyle; "Olgunluk çağına erişince O'na hikmet ve ilim verdik. İşte biz, iyi davrananları böyle mükâfatlandırırız"[180] bilgelik verir. Yusuf peygamberin hikmete sahip oluşu onun yanlışı görebilmesi adına kendisine ihsan edilir. Burada önemli olan bir husus da Yusuf peygambere yardımcı olan bir rehberin olmayışıdır. Yardımcısı sadece Allah'tır. Züleyha olayında aynı durum gerçekleşir. "Evinde bulunduğu kadın (gönlünü ona kaptırıp) ondan arzuladığı şeyi elde etmek istedi ve kapıları kilitleyerek "Haydi gelsene!" dedi. O ise, "Allah'a sığınırım, çünkü o (kocan) benim efendimdir, bana iyi baktı. Şüphesiz zalimler kurtuluşa eremezler"

[176] **Kuran**, 12:4.
[177] **Kuran**, 12:6.
[178] "Görülen rüyanın yorumlanması, yani tabiri de ayrı bir inceliktir. Rüyayı herkes yorumlayamaz, bu bir kabiliyet ve Allah'ın vergisidir. Görülen rüyalar bazen açık şekildedir ki bunu herkes anlayabilir. Bir de adeta şifre niteliğinde olan rüyalar vardır ki bunun yorumunu Allah'ın kabiliyet verdiği kimseler yapabilir. Görülen rüya kişiye göre değişik yorumlanır yani aynı şeyi gören herkes için aynı yoruma varılamayabilinir. Rüyanın yorumu kişilere göre değişir. Farklı seviye ve karakterde olan kişilerin aynı rüyayı görmüş olması, yorumunun da aynı olmasını gerektirmez. Bu nedenle "Rüya Tabirleri" adı altında yazılmış, şablon şeklindeki yorumlar demeti aslında pek de isabetli değildir. Oradaki verilen yorumlar bazen tutmayabilmektedir, çünkü bunlar ısmarlama yorumlardır.", **Sahih-i Buhari**, Çeviri, Tahric ve Notlar,: Abdullah Fevzi Kocaer, İstanbul: Hüner Yayınları, 2008, s,773,
[179] **Kuran**, 12:21.
[180] **Kuran**, 12:21.
[180] **Kuran**, 12:22.

dedi."[181] Burada, Züleyha örneğinde hareketle belirtmemiz gereken diğer bir olgu da, yolculuk anlatılarında kahramanın karşısına çıkan "femme fatale", yani biçim değiştirici kadın tipidir. Gılgamış'ın karşısına çıkan "İştar" örneğinde olduğu gibi kahraman, bu biçim değiştiriciye karşı durur. "Femme fatale, baştan çıkaran ya da yok eden kadını temsil eden yaygın bir biçim-değiştirici türüdür. Cennet bahçesindeki Havva, dolap çeviren Jezebel, Samon'u güçten düşüren Delilah öyküleriyle bu düşüncenin kendisi, İncil kadar eskidir."[182] Yusuf peygamber günaha bulaşmamak adına zindana girmeyi kendine bir mükâfat olarak görür. Bu erdem ve bilgeliğe sahip bir insanın düşüncesindeki hüsnü zanıdır. Zindanda yaptığı rüya yorumları ise kendisine büyük bir ün kazandırır. Hatta bu rüyalar sayesinde Mısır büyük bir kıtlıktan kurtulur. Akabinde başta görmüş olduğu rüya gerçekleşir. Kardeşleri yardım almak için yanına gelir ve sonunda babası Yakup peygambere kavuşur.

Dini terminoloji içerisindeki yolculuklar, sanatçı için büyük bir esin kaynağıdır. Sanatçı bu yolculukları ilk(s)el türlerden günümüze farklı yöntemlerle işleyerek açık bir anlatı formu oluşturur. Hem dini terminolojinin mahsulü olan hem de açık bir şekilde yolculuk temasını işleyen mesneviler de bu türlerin başında gelir. Nitekim Hüsn ü Aşk mesnevisi de çileli yolculuklardan esintilenen ve içerisinde dini terminolojinin yer aldığı en önemli sembolik anlatılardan biridir. Mesnevinin tamamı göz önünde bulundurulduğunda, yolculuğun üç ana bölüm etrafında teşekkül ettiği görülür. Birinci bölümde: Hüsn ve Aşk doğar. Tasavvufi anlamda *cüz'i iradenin* ne olduğunu bilir. Kahramanın *sıradan dünya* içerisindeki halleri görülür. Aşk Hüsn'e âşık olur. İkinci bölümde: Aşk Hüsn'e kavuşmak için Diyar-ı Kalbe giderek simyayı ele geçirmeye çalışır. Farkındalığa ulaşan kahramanın *hareket* ettiği noktadır. *Maceraya çağrı, maceranın reddi, rehberle karşılaşma, eşiği geçiş, sınavlar yolu, yaklaşma* ve *çile* evrelerini kapsar. Üçüncü bölümde: Diyar-ı Kalbe giden Aşk kendisinin Hüsn olduğunu anlar ve kemale erer. Ruhunun *Ruh-u Azam'la* bir olduğunu fark eder, *cem makamına* ulaşır ve neticeyi yaşar. *Fenafillâh'a* erer. *Bekabillaha'a* ulaşır. *Hiçlik* mertebesindedir. *Ödüle* nail olmuştur.

Hüsn ü Aşk'ın sembolik bir anlatı olduğu Şeyh Galib tarafından mesnevinin başında belirtilir. Şairin "yol"u olan kâğıt, "yolculuk"un binek aracı olan kalem sayesinde sözceleşir. Yolculuğun başlangıcı ise Allah'ın aczi ve hikmeti sayesindedir. "*Acz olmasa*

[181] **Kuran**, 12:31.
[182] Vogler, **a.g.e**., s.112

hal olurdu müşkil/Pay-i kec-i kilk olurdu der-gil."[183] (Acz olmasaydı halimiz müşkil olur, kamış kalemin eğri ayağı çamura batar çıkmazdı.) "*Bihad eğer eylesek tahayyül/zincir-i sühan bulur teselsül. Mevc urmağile muhit-i fikret/ cüş eyledi hayret içinde hayret.*"[184] (Çok tahayyül edersek söz zinciri uzayıp gider. Dalganın vurmasıyla düşünce denizi hayretler içinde coştu.)

Hüsn ü Aşk'ta Şeyh Galip, Hz. Muhammed'in "Miraç" (Doğumundan başlayarak) hadisesine göndermede bulunarak mesneviye başlar. *"Miracda çün zaman yoktur/Evvel demeğe tüvan yoktur"*[185] (Miraç'ta zaman olmadığı gibi bunu söylemeye de güç yetmez.) Mesnevinin tamamında işlenen konu ise sembolik düzeyde, çileci bir yolculuktur. (Don Kişot'ta da yapılan yolculuğun hayali/sembolik olduğu, Hz. Muhammed'in Miraç hadisesine yapılan bir gönderme ile anlaşılır. *"Çocukların bildiği, gençlerin tanıdığı, yaşlıların sevdiği, hatta inandığı bir öyküydü bu; bununla birlikte, Muhammed'in mucizelerinde daha gerçek değildi. İşte bu hikâye, kendi durumuna tıpatıp uygun gibi geldi Don Quijote'ye.*"[186]) Tasavvuftaki amacın, kişinin insan-ı kâmil derecesine ulaşmak olduğu düşünüldüğünde; Galib'in neden Hz Muhammed'in yolculuğuna atıfta bulunduğu ortaya çıkar. Çünkü tasavvufi manada gerçek bilgiye ulaşmak –yani inisiyatik erginlik- iki dünyanın bilgisine varmakla mümkündür. Peygamberi örnek alan Müslüman bir kişi de sadece onun yolundan giderek erginleşebilir. "*Dervaze-i takı Kaabe kavseyn/Ferş-i kademi ulum-ı kevneyn, Şah-ı melekût-ı arş-paye/Mah-ı ceberut-ı ferş-saye*"[187] (Onun takının kapısı Kâbe Kavseyn'dir, ayağının bastığı yer iki âlemin ilmidir. Payesi gökler ülkesinin hükümdarlığı, gölgesi yeryüzünün ayıdır.)

Hüsn ü Aşk'ın ilhamında -Peygamber'in Miracından başlayarak- diğer peygamberlerin ve Allah dostu diğer velilerin de etkisi vardır. Özellikle Mevlana'nın sözleri, Kur'an'ın özü ve tercümanı olarak Galib'e büyük bir katkı sağlar. "*Ney-pare-i kikli kıldı meşhus/Bildik neyimiş neva-yı Davud.*"[188] (Kaleminin kamışını gösterince Davud'un sesinin ne olduğunu bildik) Mesnevinin başında yapılan medhiyelerin sonuncusunda ise kendi babasından söz eder. Çünkü babası, Galib'i dilsizlikten ve takatsizlikten çıkarıp ona söz söyleme yolunu açtıran rehberidir. "*Bu güm-rehin oldu dest-giri/Öğretti sühanda tarz-ı*

[183] Galib, **a.g.e**., s.51
[184] Galib, **a.g.e**., s.53
[185] Galib, **a.g.e**., s.63
[186] Cervantes, **a.g.e**., s.70
[187] Galib, **a.g.e**., s.54-55
[188] Galib, **a.g.e**., s.70

piri. Doldurdu benim o merd-i meydan/Himmetle derunum ab-ı hayvan. Çün oldu aihan-ı aşka rehber/Olmaz mı übüvveti mükerrer."[189] (Bu yolunu şaşırmışın elinden tuttu, söz sanatında üstadlık tarzını öğretti. O meydanın eri içimi ebedilik suyu ile doldurdu. Aşk dünyasının rehberi olunca iki defa babalık etmiş olmaz mı?)

Şeyh Galib'in mesneviden hareketle anlattığı kendi durumu; İslam'ı asli kaynaklarından öğrenen ve İslam'ı farklı yönlerden de yaşamak isteyen bir kişinin halini ortaya koyar. Nitekim babası sayesinde Galib de tarikat ehli olarak İslam'ı farklı bir duyuşla yaşamaya başlar. Mamafih akabinde mesneviyi yazmasına neden olan şey de yaşadığı hayatı ispat içindir. Bu hayat Nabi gibi hem İslami bir duyuşun hem de sanat adına bir ehliyetin olduğunun kanıtıdır. "*Nabi ana kim güç ile ermiş/Allah sana gençliğinde vermiş. Aldın o hevesle kikli deste/Bu nazmı dedim şikeste beste.*"[190] (Nabi'nin güçlükle eriştiği şeyi Allah sana genç yaşta vermiş dediler. O hevesle kalemi ele aldım kırık-dökük bu şiiri yazdım.)

Yolculuk anlatılarının birçoğunda kahraman ölüp gitmekte olan bir tarikatin (yolun) yeniden diriltilmesini amaçlar. Yahut tarikatın ne olduğu konusunda genel bir manzara anlatının başında sunulur. Don Kişot örneğinde olduğu (Alev Alatlı'nın Rüya-Kâbus ikileminde yaptığı da aynıdır.) gibi Hüsn ü Aşk'ta da ilk etapta mevcut bir tarikattan bahsedilir. Bu tarikat öykünün genel karakterine uygun bir mekân hüviyetindedir. Mesnevide anlatılan diğer karakterler de aynı şekilde "fiktif" alemin unsurlarıdır. "Hüsn'ün veya Aşk'ın alışılmış ölçülerle fizik veya moral portrelerini aramak, karakter çizgileriyle bunlardan tip çıkarmaya çalışmak beyhudedir. Bunlar dünya değil iliyyin mahlûklardır. Esasen Galib de eserini dastan diye takdim ediyor."[191] Mesnevinin başında Galib'in "Muhabbet Oğulları Destanının Başlangıcı" adlı ilk bölümde öykünün bir aşk destanı olduğu açıkça ifade edilir. "*Dil-zinde-i feyz-i Şems-i Tebriz/Ney-pare-i hame-i şeker-riz. Bu resme koyup beyan-ı aşkı/Söyler bana dasitan-ı aşkı*."[192] (Şems-i Tebrizinin feyziyle gönlü hayat bulan, şeker döken ney parçası kalemim, aşkın sözlerini bu şekle koyup bana aşk destanı söylüyor.)

Galib'in Muhabbet Oğulları Kabilesi olarak sunduğu tarikat, aşk ehli/tasavvuf ehli olanların intisab ettiği yerdir. Yani Allah aşkı için yola çıkmaya aday olanların bulunduğu

[189] Galib, **a.g.e**., s.74
[190] Galib, **a.g.e**., s.83-84
[191] M. Kaya Bilgegil, Hüsn ü Aşk'a Dair (Hüsn ü Aşk'ın önsözünden), **a.g.e**., s.28
[192] Galib, **a.g.e**., s.85

bir mekândır. Aşk hastalığına uğrayan herkes oradadır. "Vadileri gamdan kum ve camlarla ve kumların sayısı kadar hüzün ve matemle doluydu. 247 Çadırları yokluk âhının dumanıydı. Sohbetleri ney gibi iniltiliydi. 248 Her biri bir güzele âşıktı. Ağızları kılıç gibi kanlıydı. 249 Yiyecekleri ansızın inen belâlardı; üzerlerine her an ateş yağardı. 250 Kıvılcım tohumu ekip param parça kalb biçerlerdi. 251 Söze can veren şâirler, Mecnun'un o kabileden olduğunu söylerler. 252 Belâya uğrayan kim varsa mutlaka bu ocağa mensuptur."[193] Herkes bir güzele âşıktır ve bu güzel uğruna çileli bir yolculuğu yaşayacak olanlar burada kendileri için gelecek olan çağrıyı beklerler.

Muhabbet Oğulları Kabilesi'nin üyeleri yolculuk için programlanmıştır. Seçmiş oldukları yolda geri dönme gibi bir niyetleri yoktur. Her biri mitolojik bir kahraman hüviyetindedir. "Avlanmaya niyet etseler dönecekleri bir yere gitmezler. 264 Çil kuşları kertenkeleye, turaç kuşları kanatlı akrebe döner. 265 Şahinleri hasret bakışlıdır ve korku baykuşlarıyla puhuları tutarlar. 266 Yılan halkalanarak çırpınsa, hoş geldiniz turna kuşları derler. 267 Ceylânları göğe çıkan âhlarının dumanıdır, vücutları siyah, boynuzları ateştir."[194] Galib'in kahramanı –Aşk'ı- Muhabbet Oğulları Kabilesi'nden seçmesinin nedeni de burada aranmalıdır. Çünkü kahramanın karşısına çıkan her zorluğun aşılmasında, arketipsel izdüşümler büyük bir etkendir. Mesela Çalıkuşu romanında kahramana Feride adı verilmesi bir raslantı değildir. Feride bir "ferd/ birey" olarak her zorluğa küçüklüğünden itibaren yaşamış olduğu zorluklar neticesinde dayanır. Yani yazar Feride'yi ileriki yaşamında karşılaşacağı sorunlar adına yetiştirmeyi ve ona bir kimlik –yalnızlık kimliği- kazandırmayı planlar. Hüsn ü Aşk'ın kahramanının da bu tarz bir kabileden çıkacak olması nedensel bağların görülmesi açısından önemlidir. Kahraman ileride yaşayacağı sorunları tarikatın kendisine bahşettiği arketipsel yöntemlerle aşacaktır.

Şeyh Galib'in, mesnevinin başında Hz. Muhammed'in doğuşuyla başlayan uğurlu yolculuğu zikretmesinin oluşturduğu koşutluk eserin ileriki bölümlerinde ortaya çıkar. Hz. Muhammed'in doğumundan önce yaşanan tuhaf hadiselerin benzerleri Hüsn ve Aşk'ın doğumundan önce de yaşanmıştır. Yolculuk anlatılarında, özellikle ilk(s)el türlerde, doğum esnasında yaşanan olağanüstü hadiseler, olağanüstü bir kahramanın doğuşuna işaret eder. Mamafih dünyaya gelen iki asilzade –Hüsn ve Aşk- sonrası kabiledekiler -tasavvuf erbabları- bunun manasını anlarlar. Hüsn ve Aşk, birçok mesnevinin kahramanı gibi olsalar

[193] Galib, **a.g.e**., s.86
[194] Galib, **a.g.e**., s.89

da kader onların isimlerini değiştirecek ve onlara; kendi hikâyelerini yaşayarak öğrenme fırsatı tanıyacaktır. "*Her an bozup kaza tılısmı/Bir güne değiştirirdi ismi. Bunlar dahi tıfl-ı bî-serencâm/Gerdûn dolaşır ki ede güm-nâm. Güm-nâmlık ile bula şöhret/Gümgeştelik ola sonra âdet*"[195] (Kader her an büyüyü bozarak isimlerini değiştirirdi. Bunlar daha macera bilmeyen çocuklar iken felek isimlerini yok etmek için dönerdi. Önce isimlerini yok etmekle şöhret yapsın, sonra kendilerini yok etmek âdettir.)

Aşk'ın çileli yolculuğu doğumu ile birlikte başlar. "Kader de bu fikri kurmuş olduğundan… Aşk acı çekmeye başladı; ızdırap kundağına bağlandı."[196] Hatta dadısının ona kundakta okuduğu aşk şiiri (Tardiyye[197]) bile; kahramanın çileli yolculuğuyla alakalıdır. Bu sayede kahraman çıkacak olduğu yolculuk için hazır hale getirilir. Aynı durum kahramanlar beşikteyken de devam eder. Kaderin kurmuş olduğu uygunsuz talih sebebiyle hem Aşk hem de Hüsn hummalı hastalığa yakalanmış gibidirler. "Uygunsuz talih Hüsn'ün de beşik sallayıcısı oldu. Zalim felek onu da kötü bir çırpınışa alıştırdı."[198] Dolayısıyla beşikte alışılan bu hal ile kahramanlar varoluş amaçlarına ait tarikatın kurallarını da benimsemiş olur. Belirtmemiz gereken husus şu ki; sembolik bir anlatıma sahip olan mesnevide doğan Aşk ve Hüsn iki farklı kişi değildir. Aşk ve Hüsn birbirinden yansıyan tek nesneyi yani vahdeti simgeler. Galib, "İki badem içi bir kabuğa girmiş gibi bunlar"[199] derken de vahdeti açıkça vurgulamış olur. Bu bölümde Aşk'ın kalbinde tecelli eden Allah'la/Hüsn'le bir vahdet yaşanırken aynı zamanda da bir ayrılık yani kesret de yaşanır. "Aralarında dikkatli ve hayran bakışlarla vuslat kumaşının atkı ve çözgülerini dokuyorlardı."[200] Çünkü kahraman henüz dönüşüm sürecini tamamlamamış ve içinde olan güzelliği fark edememiştir. Dikkat edilirse; yolculuk anlatılarının birçoğunda kahraman aradığı şeyin kendisinde olduğunun farkında değildir. Aradığı şeyi bulmak için sayısız çilelere ve seyahatlere göğüs gerer fakat aradığı şey ya içinde ya da elinin altındadır. (Simyacı'da ve Gariplerin Kitabı'nda olduğu gibi) Kahramanın başladığı noktaya geri gelişiyle sonuçlanan dönüşüm sürecinin başlangıcı da mesnevide bu aşamadan sonra yaşanır.

[195] Galib, **a.g.e**., s.97
[196] Galib, **a.g.e**., s.98-99
[197] Galib, **a.g.e**., s.100-101-102
[198] Galib, **a.g.e**., s.105
[199] Galib, **a.g.e**., s.107
[200] Galib, **a.g.e**., s.109

Mektepteki ilk hocaları olan Molla Cünun, Aşk'ın yolculuğa çıkışındaki en önemli etkendir. Bir bilge kişi olarak onun eline su dökecek hiç kimse bulunmaz. "Cehalet gecesinden sabaha kavuşmuş, yasakları mübaha çevirmişti.[201] Bela diyarının şeyhülislamıdır, onun sözüne hiçbir hüküm yürümez."[202] Bilge kişi olarak Molla Cünun temsil ettiği alanın en kâmil insanıdır. Yani medresedeki şeyhülislam ne ise tekkedeki şeyhülislam da odur. Çünkü "İnsan bilgi varlığı olarak tanımlansa da bilgi üretimi, özellikle de özelleşmiş alanlarda, alanların ustaları tarafından"[203] oluşturulur. Dolayısıyla da Molla Cünun "rıza ve teslimiyetin" temsili olarak Aşk'a batını ilmin kapısını açar.

Hüsn, daha sonra uygunsuz talihin hükmü üzerine Aşk'a âşık olur. Sevginin bu merhalesinde Hüsn'ün Aşk'a duyduğu muhabbet, kulun Allah'a gösterdiği rıza ve teslimiyetinin karşılığıdır. Kur'an'da da " Rableri katında onların mükâfatı, içlerinden ırmaklar akan, içlerinde ebedi kalacakları Adn cennetidir. Allah onlardan razı olmuştur, onlar da Allah'tan razı olmuşlardır. İşte bu mükâfat Rablerine derin saygı duyanlara mahsustur."[204] ayetinde karşılıklı olan rızanın sonucu açıkça bildirilir. Tasavvufa göre bu yolda "dünya üzerinde ölmeden ölen" kişiler, dünyada iken rızanın ne olduğunu bilirler. Aşk da bu sayede Hüsn'ü tanır ve Hüsn'ün tarifini yapar. "Şüphesiz ki dişleri ve ağzı inci ve mücevher dolu, bilinmeyen bir hazine idi."[205] Tarifin açıkça karşılığı hadis-i kutsi olduğu rivayet edilen "Ben gizli bir hazine idim; bilinmek istedim, mahlûkatı yarattım" sözüdür. Dolayısıyla Hüsn'ün anlatıldığı her yerde, Aşk'ın bitip tükenmeyen sevgisinin karşılığı olarak, Allah'ın yeryüzüne tecessüm eden yansımasından ve güzelliklerinden kaynaklanan temel bir aşk izleği oluşur. Mesnevi'yi açık bir yol anlatısına dönüştüren faktör de budur. (Don Kişot'un Dulcinea'sı, Dante'nin Beatrice'si gibi)

Mesnevide tarif edilen Aşk, Şeyh Galib'in tercümanı ve hakikati gibidir. "Gözünde İsa'nın sözü gizli, bir sözle talihi değiştirir."[206] Hz. İsa ile kurulan koşutluk içinde Mesih inancı etkin bir rol oynar. İsa Mesih bir hatip olarak nasıl dünyanın talihini değiştirecekse, Galib de Aşk'ın vasıflarıyla –yani kendi sözüyle-, yolculuğun sonunda niteliği zayıflayan Divan şiirinin talihini değiştirecektir. "Aşk" ilahi kudretin yarattığı sevgiyi temsil eden ve

[201] Galib, **a.g.e**., s.110
[202] Galib, **a.g.e**., s.112
[203] Ayhan Bıçak**, Evren Tasavvuru** (Kendini Bilmek ya da Evreni Kurmak), İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012, s.297
[204] **Kuran**, 98:8
[205] Galib, **a.g.e**., s.120
[206] Galib, **a.g.e**., s.128

bu sevgi uğruna her şeyi göze alabilecek bir kahraman olarak anlatılır. "Aşk'a Dair"[207] adlı bölüm de tamamıyla bu doğrultuda sözceleştirilir. Başka bölümlerde de şair ve şiir üzerine bahsin uzatılmasının sebebi burada saklıdır. (Don Kişot'un olay örgüsünde maceranın aralanıp edebiyat üzerine sıklıkla uzun bilgiler aktarılması gibi.) Çünkü Galib'in şiir ve şair üzerine getirdiği yenilikçi eleştirinin, söz varlığı üzerindeki göstergesi Aşk'tır. Eğer Aşk olmazsa –Söze feyz veren Allah olmazsa- şiirin ne olduğu üzerinde fikir beyan edenler ellerindeki kâğıtları ezberlemekten başka bir şey yapamayacaklardır. Galib'in beyanını kendi sözceleri ile şu şekilde özetlemek mümkündür:

"Yeni sanat kalmadı diye akıllı görünen bir takım deliler ortaya çıktılar. Bizden evvelki şairler sanki hep eski zamandan bahseder gibidirler. Hiçbir şairde kabiliyet yok, işleri başkalarından çalmak…[208] Kendilerini zamanın şairi ve kahvehanenin başköşesinin misafir zannederler… Dalkavukluk edip birbirlerini tasdik ederler…[209] Çoğu kâtip yetiştirici olan kâtip şairler, sırtlarında ipek cubbeleri ile öğünerek ıslahatlar denizinde dalgalanırlar. Onların nazarında öğrenilecek en büyük şey Münşeat-ı Ragıb'ı ezberlemektir…[210] Allah'ın vasıflarının sonu olmadığı gibi, sözün bolluğuna da nihayet yoktur…[211] şair demek gönül ehli demektir, iyi huylu, yumuşak demektir… Şairliğe yanmak ve derd gerektir. Acı ve bela ondan ayrılmaz…[212] hayal çıkmazına girince dedi-kodu devine çarpılmamalı…[213] bu mevzuda iyi ahlaklı rin bir şair en münasip sözü söyledi. Evvelce bir kere daha söylenmiş, çok çiğnenmiş söze uzanma. Biz nadir üslubu sevdiğimiz için yeni tarz istiyoruz. Yoksa ne incelikte ne de mazmunda üstünlük davası vardır. Nazım mevzuunda ilimle konuşulur mu?"[214]

Aşk'ın çileli yolculuğunun tıkandığı anlar, mesnevinin "Sakiye Hitab" adlı bölümünde beyan edilir. Yolculuğun simgesel düzeyde ilerlediğini gösteren bu bölümde yardım istenilen alan, söz ve ilhamdır. "Gamın iyisine müşteri olmam için bana epeyce söz lazım. Söz istiyorum ama sarhoşluktan, perişanlıktan… Şarap ver ki sözüm bitti, gam

[207] Galib, **a.g.e**., s.128-135
[208] Galib, **a.g.e**., s.162
[209] Galib, **a.g.e**., s.163
[210] Galib, **a.g.e**., s.165
[211] Galib, **a.g.e**., s.168
[212] Galib, **a.g.e**., s.173
[213] Galib, **a.g.e**., s.174
[214] Galib, **a.g.e**., s.175

sermayesi tükendi. Zorluk şurada ki, daha başlangıçta iken sırrın mukaddimesi uygun düşmedi. Bana şarap ver ey letafet gülü. Hem de neyi hikâye ettiğimi sor."[215]

Sözdeki tıkanma aşıldıktan sonra Galib, Hüsn ve Aşk'ı aynı mekânlarda gezdirmeye başlar. "Hüsn'ün Arasıra Aşk'ın Yalnız Olduğu Yere Gelmesi"nden itibaren anlatılanlar aslında, Aşk'ın ve Hüsn'ün birbirinden ayrılmaz iki parça olduğunu gösterir. Anlatılan yalnızlık hali ise sevgilinin tahakkümünde olan bir durumdur. Yani tasavvufi manada sevgili, güzelliğini her an aşığa göstermekten sakınır ve onu bazen gizliden seyretmeye karar verir. Dolayısıyla da gam sermayesi tükenmeden yolculuk devam eder. "Bunda açık bir mana var. Hüsn Aşk'a âşıktı ama onu geceleri seyretmeyi tercih ederdi. Nazlanmayı yalvarmaktan üstün tutmuştu."[216]

Sevgilinin Aşk'a nazlanmayı reva görmesinin akabinde bir bahar havası hâsıl olur. Kimsenin mana veremediği bu anda mesneviye –dolayısıyla da yolculuğa- süreklilik kazandıran aşk tılsımı baharla birlikte tüm dünyaya sirayet eder. "Dünya o şarabdan sarhoş olup tılsımın büyüsünü bozdu. Dünya eğlence neşesiyle doldu. Acayip nakışlardan mahşer yerine döndü."[217] Aşk'ın halet-i ruhiyesi mekânın tüm hususiyetlerine yansır. "Mana Mesiresine Dair" adlı bölüm de Aşk ile Hüsn'ün birlikte gezindiği yer olarak, vahdet ilkesinin unsurlarını ortaya çıkarır. "Her yığın yüzlerce tecellisi olan bir Tur dağı gibi. Orada "beni göremezsin" ayeti yoktur."[218] Aşk'ın Feyz Havuzu'nda yaşadıkları da vahdet ilkesinin giderek yoğunlaştığını gösterir. "Bu parlak havuz hiç şüphe yok ki, gayb güzelinin güzelliğine ayna idi. İçinde türlü türlü haller gizliydi. Allah'ın zat cevheri ile sıfatlarının deryası idi."[219]

Mesnevide detaylı olarak tasvir edilen Mana Mesiresi, Aşk'ın yolculuğundaki önemli kırılım noktalarından biridir. Çünkü Hüsn ile Aşk'ın arasındaki rabıtanın genişlemesini sağlayacak ve Aşk'a yolculuğunun en zor anlarında yardım edecek olan Sühan burada ortaya çıkar. Sühan Mana Mesiresi'nin sofracıbaşısıdır. Aşk'ın ve Hüsn'ün birbirlerine göstermiş oldukları rağbetin sürekliliği için çalışır. Sembolik düzeyde değerlendirmek gerekirse, Sühan kahramanın yolculuğundaki en önemli rehberidir. Söz bitince, darlığa düşülünce sürekli Sühan yardıma koşar. Dolayısıyla Sühan şairin

[215] Galib, **a.g.e**., s.137
[216] Galib, **a.g.e**., s.142
[217] Galib, **a.g.e**., s.143
[218] Galib, **a.g.e**., s.151-152
[219] Galib, **a.g.e**., s.157

yararlandığı kaynakların tümüyle ilişkilendirilebilecek bir karakterdir. "Adı Sühan'dı. Aziz bir kişiydi. Yaşı felekten daha büyüktü. Hüsnün ve aşkın ne olduğunu, neşenin ve elemin aslını bilirdi. Fikirleri irfan gecesini aydınlatır. Ve sevenin kalbine sır ortağı olurdu. O hem mesele, hem ilahi kitap; hem mucize hem de Tanrının gönderdiği peygamberdi… Bazan dev, bazab peri olur; bazen karaları, bazen denizleri aşardı. Yolunu kaybedenlere, yol gösterici Hızır, kimsesizlere padişah olurdu… Bazan âlim, bazen şair, bazen sofu, bazen büyücü olurdu… Tesellisi insanın efkârına göre, aksetmesi ise aynaya göre değişirdi. "[220]

Yolculuğun hareket noktası, Hüsn'ün Aşk'a âşık oluşudur. Çünkü bu zamana kadar sevgilinin aşığa rağbet edişi görülen bir vaka değildir. Durumun ehemmiyetini Sühan çözer ve usulün ne olması gerektiğini Aşk'a anlatır. "Sühan belaya uğramış bu iki genci görünce maceranın manasını anladı…[221] Hüsn'ün Aşk'ın yüzüne esir olmasını bir türlü kabul edemezdi…[222] Kabile içinde delikanlıların güzel kızları sevmesi adetti. Bu memleketin usulü böyleydi. Ama bu çeşit bir iş şimdiye kadar olmamıştı."[223] Sühan Aşk'a yolun mahiyetini öğretir. "Yolcu ile yolun bir olduğunu yol yürüyenler kabul ederler. Gönlü uyanık kimse bu yolu bulunca yoldaşı da bulmuştur…[224] Sevgiliye ulaşmak dostla mümkündür. Zaten anladınsa maksat da dostur."[225] Maceranın seyrine bakıldığında; Hüsn ile Aşk'ın birbirlerine rağbetini, bir sonuç olarak okumak mümkün değildir. Hakiki manada "birlik"e ulaşmış bir kişinin çileye atılması ve kendisi adına çileli bir yolculuğun tertib edilmesi gibi görünen bu hadisede asıl önemli olan Hüsn'ün Aşk, Aşk'ın da Hüsn olduğunu idrak etmektir. Çünkü gerçek manada erginlik "Hüsn ve Aşk" ikileminin ortadan kalmasıyla mümkündür. Dolaysıyla ortada olan bu aşk halinin, gerçek mana iklimine dönüşebilmesi için bir dizi yolculuğa ihtiyaç duyulmaktadır.

İlk etapta Aşk'ı Hüsn'den ayırmak vakaya ayrı bir boyut kazandırır. Hz. Âdem örneğinde olduğu gibi, Aşk da Hüsn'ün yani mutlak güzelliğin vadisinden ayrılmak zorunda kalır. Hz. Âdem de cennetten dünya üzerine gönderildiğinde Allah'ın mekânından ayrılıp çile mekânı olan dünya üzerine iner. Dolayısıyla Hüsn'ün Allah'ın sıfatları ve güzelliklerini temsil ettiği düşünüldüğünde; aradaki mukayese daha mantıklı bir zemine indirgenmiş olur. Ayrılığa sebep olan ise kabilenin Hayret adındaki gamsız delikanlısıdır

[220] Galib, **a.g.e**., s.159-160-161
[221] Galib, **a.g.e**., s.178
[222] Galib, **a.g.e**., s.178-179
[223] Galib, **a.g.e**., s.179
[224] Galib, **a.g.e**., s.180-181
[225] Galib, **a.g.e**., s.181

ve açık bir kader göstergesidir. Aynada güzelliğini yani Hüsn'ü izleyen Aşk'ın aynasını elinden alarak araya bir duvar çeker. Yani tasavvufi manada özne ve nesne birliğini ifade eden "ayna" kapanmış olur. "Kaza casusundan Hüsn ile Aşk'ın birbirlerini istediklerini haber aldı. Felek gibi zulmetmeğe heves ederek aralarına ayrılık duvarı çekti. Bu iki cüretkârın birbirlerini görmelerini yasak etti. Emrine aykırı olmak zor iş."[226]

Dikkat edilirse Aşk'ın Hüsn'den ayrılmasından sonra Hüsn devreye girer. Buradaki temel faktör Aşk'ın yüzünün aynadan çevrilmesidir. Aynaya bakamayan Aşk susar fakat yüzündeki güzellik ıstırabını ifade etmeye devam eder. Yani her noktada birlik vurgulanır fakat metnin kurmacalığı, olayı geleneğin icrasına sokmaya kararlıdır.

Hüsn'ün Hayal Kurması"yla başlayan süreç, Sühan'ın nasihatleriyle devam eder. Sühan'ın Hüsn'e dolaylı olarak da Aşk'a söyledikleri/nasihatleri sayesinde Hayret'in kim/ne olduğu olduğu ortaya çıkar. "Hüsn'e birçok nasihatler vermeğe başladı. O adamla bozuşmanız uygun değildir. O sevgilinin yüzünün aynasıdır. Gönlünün ahını çılgınlık edip bulandırma ve Aşk'ın aynasını kırma. Bir tarafı sevgiliye bakan bir binayı yıkmak münasip değildir. Sen mektup yaz ben götüreyim."[227] Hayret ilahi kaderin kendisidir. Allah'ın tayin ettiği kadere yüz çevirmek ise sevgiliye bakan binanın bir yüzünü yıkmak anlamına gelir. Çılgınlık edip isyan edilirse teslimiyet gecikir ve "birlik"e giden yol bozulmuş olur.

Sühan'ın nasihatlerine uyan Hüsn, -Sühan'ın aracılığıyla- Aşk ile mektuplaşmaya karar verir. Mektuplaşmanın mahiyeti: âşıksız maşuğun olamayacağı düşüncesidir. Aşk, Hüsn'ün içinden ayrılırsa birlik bozulur. Mamafih birliğe giden yolda Hüsn kendi iç benliğiyle –Aşk'la- konuşmaya/mektuplaşmaya başlamasıyla vakaya yeniden dönüş sağlanır. Nitekim Hüsn'ün ilk mektubu okunduğunda anlaşılan odur ki; Aşk ayrıldığı bedene geri dönmezse Hüsn yeniden maşuk olamayacaktır. Çünkü kabilede adet, sevginin Aşk'tan Hüsn'e gelmesidir. Eğer adet yerini bulursa Aşk gerçekten "kemal"e ermiş sayılır.

Aşk'ın Hüsn'den ayrılığı kulun Allah'tan olan ayrılığıdır. Gerçek manada aynaya bakan oradaki yansımanın kendisi olmadığını bilir. Bu şekilyle düşünüldüğünde Hüsn'ün benliğiyle konuşması/mektuplaşması kaybolan Aşk'ı yeniden diriltmek içindir. Dolayısıyla Allah'a bir yakarış söz konusudur. Hüsn Allah'ın aşksız kullarına nasıl hitap ettiğini bilir ve o şekilde de halini dile getirir.

[226] Galib, **a.g.e**., s.184-185
[227] Galib, **a.g.e**., s.187-188

"Vaktiyle baktığın zavallı bendim, şimdi kime bakıyorsun efendim? Gerci benden çok uzak olmadığını bilirim, o kadar vefasız değilsin…[228] O hal benden gittiğinden beri hastayım. Evvelce avareydim, şimdi kolum kanadım kırık bu şehre ayrılık ızdırabı gelince kavuşma gitti… Hayret kavuşmama mani oldu…[229] Eğer sen de beni istiyorsan ah ve figan etmeğe çalış. Kabile bunu işitir ve beni sana vererek ahını sustururlar...[230]

Mektup Aşk'ın eline ulaşır ulaşmaz Hüsn'e bir cevap yazar. Bu cevap Aşk'ın gönülsüzlükten gönüllülüğe, yani pasif halden aktif hale geçişini sağlar. Diğer bir deyişle Aşk kaybettiği cesaretini yeniden kazanır. "Şimdiye kadar gam defteri tamamlanıyordu. Senden nasibimi almağa ümidim yoktu. Böyle bir arzu ortada yoktu. Şimdi iş buna kaldı. Sen emret yerine getirmesi benden, sen kabul edersen ben canımı veririm… Bu yolda kim bana engel olabilir. Allah şahidim canım da ağzımdadır.[231]

Mesnevide karşımıza çıkan karakterlerden biri de İsmet'tir. İsmet Hüsn'ün dadısı ve Hüsn'ün latefat tabiatının oluşmasındaki en önemli yardımcıdır. "İsmet adında, ateşli bir dadı o mum gibi güzeli kucağında büyütmüş, sütle beslemiş, o gülü alın teriyle yetiştirmişti. Çocukluğunda onu hayâ ırmağıyla sulamıştı."[232] Hüsn'ün derdini anlar ve onun derdine ortak olur. "O ay parçasının bir güneşin yıldızı olmak istediğini anladı. … Her gece bu gönül okşayan güzele baktıkça gönlünde taze yaralar açıldı. Kız hasretle yarasını yaktıkça beriki saçını ona fitil yapardı."[233]Hüsn'ün Aşk'a bulunduğu iltifatların akabinde, Hüsn'ün geleneğe karşı bir bir tutumu olduğunu sezen İsmet, onu bu düşüncesinden vaz geçirmeye çalışır. "Lakin bunu teselli etmek, bu gonceye ders vermek lazım. Kendi aklınca bir laf düzüp nasihata başladı."[234] "Sır bir hükümdardır, ona hürmet et ve evinden kovma. Sonra onun askeri bunu duyarsa, hem seni hem evini harap eder… Sırlarını halka açıyorsun, korkarım sen telaş edeceksin."[235] İsmet'in sözleri –Hüsn'ün kendisinden hiç beklemediği sözleri- Hüsn'ü hüzne gark eder. "Hüsn bu sözleri işitince üzüldü; zehirden gözyaşı döktü ve acı acı güldü." Daha sonra İsmet başka bir bahane bularak Hüsn'ü hem âşıklık istidadından çevirmeye hem de teselli etmek ister. "O biricik Aşk korkusuz bir yiğittir. Mektepte senin ders arkadaşındır, bunu bütün kabile bilir. Elbette

[228] Galib, **a.g.e**., s.190
[229] Galib, **a.g.e**., s.191
[230] Galib, **a.g.e**., s.193
[231] Galib, **a.g.e**., s.202-203
[232] Galib, **a.g.e**., s.204
[233] Galib, **a.g.e**., s.205
[234] Galib, **a.g.e**., s.210
[235] Galib, **a.g.e**., s.212

sen ona namzetsin ve ebediyyen onun vuslatından nasibini alacaksın. Senin isteyen, onun istenilen olmasından o da memnun değildir… İstekli isen de söyleme, sen kızsın, kerem et, ağır ol; korkarım Aşk bunu duyarsa seni kıskanç kılıcına hedef yapar."[236]

Hüsn bu telkinlerden sonra İsmet'in sözünü dinler. "Hüsn bu sözleri ister istemez dinledi, nazlanmağa karar verdi. Yeri ocak gibi bir köşe oldu, görünüşte yiyip içip yaşamağa çekildi."[237] Hüsn ile İsmet'in arasında olan konuşmalara gizlice şahitlik eden Sühan da Aşk'ı durumdan haberdar eder. "Hüsn senin için yanıp tutuşuyor, ey gönül yakıcı, şimdi sen de insaf et… Allah için aşk oyununun kaidesi böyle mi? Sevgili mi yalvarır? Şu andan itibaren ona hasretini arttır, ayrılık kederine alış."[238]

Aşk'ın Hüsn'e ait hali öğrenmesi akabinde macerada bir yolculuk hali zuhur eder. "O aslan tabiatlı, hasta vücutlu, macera nedir bilmeyen Aşk, önce kendi kendine, gönül ateşinin ahını yakarak birkaç gece vaktini hoşça geçirdi."[239] Aşk Hüsn'e kavuşacağı ümidiyle rahatlasa da akabinde ayrılık haberini alır ve mecnuna döner. "Ayrılık haberi duyulunca, ayrılık dikeni gönlünde kırılmış gibi oldu. O nur yüzlü latif vücut, gözbebeği gibi zayıfaladı."[240] Aşk acısından inleyerek dolaşır. "Gönül öyle bir sultana esir oldu ki, onun her kölesi bir Kahraman-ı Katil, zulmetmekte gamzesi ve dudağı beraber olmuşlar, yabancı bakışları kan istiyor, onun ızdırap oku gönlümüzü iyi tanır. Mahkemesi zulme dayanır, onun can korkusundan titremesi celladdır. Her köşede yardım ve zulm feryadları kıyamet kavgasının çığlıkları gibidir. Bu mahşer midir, yoksa Kerbela mı?"[241]

Hüsn'ün dadısı İsmet gibi, Aşk'ın yanında da Gayret adında bir lalası vardır. "Aşk'ın yanında, Gayret adında, belaya tutkun her sözü ateşli biri vardı. O hastanın lalası o hayal incisinin bulutuydu… O gönlü yaralıyı, kıvılcım tanesi gibi her ülkeyi yaksın diye beslerdi."[242] Gayret, Aşk'ın çektiği azabdan kurtulması için harekete geçmesi gerektiğini söyler. Aşk ile Gayret arasında geçen diyaloglar, Hüsn ile İsmet arasında geçen diyaloglarda olduğu gibidir ve Aşk da Hüsn gibi ikna edilmeye çalışılır. Olay Aşk'ı maceradan vazgeçirmek gibi de görünse, aslında amaç Aşk'ı sınamaktır. Gayret: "Eğer derd için feryad ediyorsan, bana yazıklar olsun, bu bir zulümdür. Derd ve merd kelimeleri

[236] Galib, **a.g.e**., s.215-216
[237] Galib, **a.g.e**., s.220
[238] Galib, **a.g.e**., s.221-222
[239] Galib, **a.g.e**., s.223
[240] Galib, **a.g.e**., s.225
[241] Galib, **a.g.e**., s.231
[242] Galib, **a.g.e**., s.234

birbirine benzediği için merd insanın şiarı da derd olmaktır."[243] Aşk: "… Hiç Hüsn ismini duydun mu? Var git sözüm sana değil, bu senin bildiğin maceralardan değildir…"[244] Gayret: " Bu derece feryad etmeyi, boşu boşuna dağlar gibi inlemeyi bırak. Bir yara yüzünden kendini kaybetme, çığlığı bırak, ayıptır. Yoksa bu iş kolay mı zannetmiştin? Gam askerlerini alay mı sanıyorsun?"[245] Aşk: "Aşk ona bakıp dedi ki: Çare nedir?"[246] Gayret: "Bu çöllerin sonu gelmez, buna Hüsn de razı olmaz."[247] Aşk: "…Akılsızsın! İyiyi kötüyü anlamaktan acizsin. Eğer Hüsn bu feryatlardan memnun olmasaydı, felek bir anda yok olurdu… Bunlar hep sevgilinin uyuması için masaldır."[248] Gayret: "Maşallah! Aşk'ın neler bildiğini şimdi anladım… Ben de seninleyim…"[249] "O kadar gayret göster ki İsmet senin kahrından ölsün. Yahut bu hususta izin ver İsmet'i ben kahredeyim… İsmet buna sebep oldu, Hayret de gönlü bir olanları birbirinden ayırdı."[250] Aradaki bu diyaloglardan sonra Aşk Gayret'in bu isteğini geri çevirir. Çünkü İsmet ve Hayret'e yapılacaklar Hüsn'ün varlığına yapılmış sayılır. Kavuşmayı istidadına zarar verecek bu istek Aşk tarafından geri çevrilir. Aşk: "Hiç sevgiliye doğru ok atılır mı, sen hiç o tarafa dönme. Eğer sende insanlık varsa bana yoldaş ol ve bana hizmet et."[251] Gayret: "Yemin ediyorum dostum, sana arkadaş olacağım. Bir daha ağzımı açmam; sır papağanı kafeste kalsın… Kolay yolu aradığımı zannetme, ben senin gayretini deniyordum."[252] Artık yolculuğa çıkma kararı verilmiştir. Aşk: "yanıma gel, yola çıkalım artık geçen geçmiştir, bahane arama."[253]

Mesnevinin bu bölümünde Aşk, Hüsn'e karşı olan muhabbetini açıklar ve ona talip olur. Molla Cünun, Hüsn için gösterilen bu muhabbetin farz olduğuna dair fetva verir. Daha sonra kabile toplanarak Aşk'ı dinler. Aşk: "Ben Hüsn denilen inciyi istiyorum ve bu istek mücadelesinde de galibim… Eğer iş kavgaya kalırsa işte kalem, işte ok ve kılıç. Kılıcımın mahvettiği bütün hasımlarıma ben mersiye okumuşumdur."[254] Aşk'ın talebi kabile üyeleri tarafından alay konusu olur. "Muhabbetoğulları kablesinin büyükleri

[243] Galib, **a.g.e**., s.236
[244] Galib, **a.g.e**., s.237
[245] Galib, **a.g.e**., s.239
[246] Galib, **a.g.e**., s.240
[247] Galib, **a.g.e**., s.241
[248] Galib, **a.g.e**., s.242
[249] Galib, **a.g.e**., s.243
[250] Galib, **a.g.e**., s.244
[251] Galib, **a.g.e**., s.245
[252] Galib, **a.g.e**., s.246
[253] Galib, **a.g.e**., s.248
[254] Galib, **a.g.e**., s.250

birbirine işaret ederek, bu akılsız saçmalamaya başlamış, deliye, akıllının bulacağı çare nedir dediler. Her biri ona takılmaya ve alaya başladı. Kimisi kılıcın çok keskin olmasın ve afyon çekme dedi. Kimi hülya beladır ve yazık ki çaresi yoktur dedi. Bazısı şiirle fazla uğraşma, çünkü hayali hakikat zannettirir dedi…"[255] Aşk'ın talebinin karşısında kabilenin göstermiş olduğu bu alaycı tavır Aşk'ı derinden etkiler. Aşk söylediklerinin gerçek olduğunu kanıtlamak için göğsündeki yarayı Hüsn'e gösterir. Fakat Hüsn, -İsmet'in telkinleriyle nazlanma makamında olduğundan- kabilenin istekleri ne ise onlara aynı şekilde uyacağını söyler. "Aşk ve Gayret ara yerde kaldı, Muhabbet oğulları onlarla eğlendiler. O sabırsız delikanlı şaşkına dönüp parçalanmış bağrını Hüsn'e gösterdi. Hüsn şu cevabı verdi: Kabilenin sözünü dinle, onlar neye karar verirse reyim de öyledir, darılma."[256]

Kabilenin Aşk'la dalga geçmesinin sebebi, Aşk'ın Hüsn'e kavuşmayı çok zahmetsiz görmesidir. "Zahmetsizce bir hazine elde etmek mümkün değildir amma, zahmet çekip hazine bulamayan çoktur. Senin birdenbire Hüsn'e kavuşmak isteyişin alay etmemize sebep olmadı mı?"[257] Kabile, Aşk'ın Hüsn'e kavuşabilmesi için ne yapması gerektiğini açıklar. "Sözle sevgiliye kavuşmak olur mu? Lütfet de bu sözü tekrar etme. İddiamızı hile zannetme, git de kabilemizden Kays'a sor. Sıkıntısız ve kedersiz sevgiliye kavuşmak acaba kime layık görülmüştür… Taç, başını ortaya koyanlar içindir, başını ver ki bu yolun efendisi olasın."[258]

Aşk kendisine söylenenlerden sonra maceranın ne olduğunu anlar. Kabile Aşk'a Hüsn'e giden yolun Kalp Diyarı'ndan geçtiğini, oradaki bir tılsımı alarak geldiğinde Hüsn'e kavuşabileceğini anlatır. " Hüsn ile evlenmek için çok kıymet tedarik etmek lazım, önce bir tılsım bulmalısın. Kalp diyarına sefere çık ki gönül yoluna canını başını koyasın."[259] Daha sonra çıkılacak yolun tehlikeleri sıralanır. "O şehirde tılsım bulunurmuş ama yolda çok belalar varmış. Nakışlı ve bin başlı bir ejder, ateş denizinin üzerinde mumdan bir gemi. Bin yıllık yol gam harabeleri, daha ötede matem sarayı. O yolun başında saçının her teli yılan olan cadı meşhurdur. Yalan söylemiyorum. Bir çöl içinde dev ve peri; aslan, kaplan bir sürü vahşi hayvan. Cin cinsinden binlerce çirkin yüzlü cadıya

[255] Galib, **a.g.e**., s.251
[256] Galib, **a.g.e**., s.253-254
[257] Galib, **a.g.e**., s.256
[258] Galib, **a.g.e**., s.257
[259] Galib, **a.g.e**., s.258

benzer ejdarhalar. Karanlık gecelerde çığlıkları gökgürültüsünden korkunç gulyabaniler. O çöle bazen ateş yağar, bazen de nakışlı engerekler. Allah yardımcın olursa gelip geçersin ve Kalp şehrinin suyundan içersin. Oradaki tılsımı elde et ve burada Hüsn'e kavuş."[260] Aşk da Hüsn uğruna bütün belaları kabul ederek yola çıkar.

Aşk'ın yola çıkışıyla birlikte "Eser, bundan sonra *allegorique* vasfı yanında bir de *fantastique* bir hususiyet kazanacaktır."[261] Nitekim bu durum yola çıkar çıkmaz kendisini gösterir. "O yolun yolcusu daha ilk adımını atar atmaz bir kuyuya düştü."[262] Aşk'ın kuyuya düşüşü ile başlayan süreçte (Hz. Yusuf'un kuyuya/Hz. Yunus'un balığın karnına düşüşü ile başlayan süreç gibidir. Kahramanın yolculuğunda, Campbell tarafından "balinanın karnı" olarak tanımlan safhadır.) ilk düşülen mekân fantastik hususiyetleri içerisinde barındıran "kuyu"dur. Kamil insan olma sürecinde kahramanın geçirmiş olduğu en zor sınav buradadır. Kapalı bir mekân olan kuyuda, sınava tabi tutulan kişinin tahammül gücü ortaya çıkar. Mesnevide Aşk'ın düşmüş olduğu kuyu (Hz. Ali'nin Kesikbaş Destanı'nı hatırlatır. Yunan mitolojisinde, Hades'in bulunduğu yer altı dünyası da bu şekildedir. Dante'nin cehennem tasvirlerinde de benzer anlatımlar mevcuttur.) şu şekilde anlatılır:

"Bu öyle bir kuyuydu ki, girdap kuyusuydu… Hızır yolunu kaybedip buraya düşse, yolun yarısında ömür biter…[263] Güneş, ayların ve yılların kemendini atsa bu kuyunun dibini bulmak ihtimali yok."[264]

Eserin fantastik bir hususiyet kazanmasındaki en önemli etmenlerden biri de buradadır. Aşk'ın düşmüş olduğu kuyuda, madenden askerleri ve yiyeceği insanlar olan bir dev bulunmaktadır. (Yüzüklerin Efendisi'nde de madenden askerler yaratılır.) "Sözün kısası dünyayı aydınlatan güneş gibi Aşk, baş aşağı kuyuya girdi. Göklere çıkmak istedi fakat yolculuk yerin altına oldu. Nice yıllar, aylar ve günler gittikten sonra kuyunun dibine varıp durdu. Meğer o mihnet kuyusu bir devin rahat uykusunu uyuduğu yermiş. Her biri birer birer siyah maden gibi nice askerleri olan bir dev. Ayrılık gecesi gibi korkunç yüzlü, kana susamış, pis kokulu, fil ölüsü gibi bir dev."[265] Dev Aşk'ı ve Gayret'i tutsak eder. Daha sonra aralarında Aşk'ı perişanlığa sürükleyecek olan bir diyalog geçer. Diyalogda

[260] Galib, **a.g.e**., s.258-259
[261] Bilgegil, **a.g.m**., s.39
[262] Galib, **a.g.e**., s.260
[263] Galib, **a.g.e**., s.261
[264] Galib, **a.g.e**., s.262
[265] Galib, **a.g.e**., s.262-263

Aşk'ın kuyuya düşüşünün sebebi, sorgu sualsiz yola çıkışıdır. "Sorup sual etmeden yola çıktın, ilk adımda kuyuya düştün. Allah Allah ne budalalık, gaflet olursa bu kadar olur."[266] Tehlikeler kendisine bildirildiği halde Aşk, bunlarla nasıl mücadele edeceğini sormadan yola çıkmıştır. Aşk her ne kadar korkusuzca dirense de esir olmaktan kurtulamaz. "Beni korkutmağa kalkma, faydasızdır. Benim kavuşma dediğim şey ölümdür. Bu sevgili fikri yalnız bende değil, ölsem de ölsem de üzerimdeki otlar aynı şeyi figan ederler."[267] Dolayısıyla zahiriyete karşı olan batıniyet de kahramanın içinden çıkamayacağı bir durum haline gelir. "Hayatı kötülüklerle dolu olan mel'un dev bunların hapsine karar ve emir verdi. Ta ki etlensinler, yağlansınlar, sonra da onları bir lokmada yutsun. Aşk ve Gayret orada bir müddet sıkıntıya esir olarak kaldılar."[268]

Aşk ve Gayret esir düştükleri kuyudan doğaüstü bir yardım ile kurtulurlar. Birçok kimliğe sahip Suhan, kuyunun başına gelerek onlara kurtuluş yolunu anlatır. "Bu kuyudan hiç kurtuluş yoktur ve âşıklara sığınacak yer bulunmaz. Ancak kuyunun dibinde bir ip vardır, cinler onu bilmezler. Bir ihtiyar ona bir büyü ve ezberlenecek birçok isim yazmış."[269] İsm-i azam ipiyle kurtuluşun mesnevideki mahiyetini "Hep birlikte Allah'ın ipine (kitabına, dinine) sımsıkı sarılın. Parçalanıp ayrılmayın. Allah'ın üzerinizdeki nimetini düşünün. Hani siz birbirinize düşmanlar idiniz de, O, kalplerinizi birleştirmişti. İşte O'nun (bu) nimeti sayesinde kardeşler olmuştunuz. Yine siz, bir ateş çukurunun tam kenarında iken oradan da sizi O kurtarmıştı. İşte Allah size âyetlerini böyle apaçık bildiriyor ki, doğru yola eresiniz"[270] ayetiyle ilişkilendirmek mümkündür. Çünkü Allah yolunda olan kişiler her zorlukta dua ederler ve bu dualarına karşılık kendilerine ilahi bir kurtuluş nail olur. Sühan'ın "Bu ipi sıkı tutanı ism-i azam korur"[271] uyarısı da bunun açık bir göstergesidir. Aşk bu maceradan sonra açık bir bilince ulaşır. Düştüğü durumun bir yanılsamadan ibaret olduğunu anlar. Daha sonra yaşayacağı tehlikeli maceraları da hep bu bilinçle –Sühan'la- aşacaktır. "O ay gibi güzele yakın olayım diye kuyunun dibine düştüm. Sonradan anladım ki, yanılmışım, ayın yeri gökyüzüymüş."[272]

[266] Galib, **a.g.e**., s.264
[267] Galib, **a.g.e**., s.265
[268] Galib, **a.g.e**., s.267
[269] Galib, **a.g.e**., s.268
[270] **Kuran**, 3:103
[271] Galib, **a.g.e**., s.269
[272] Galib, **a.g.e**., s.270

Aşk, kuyudan kurtulduktan sonra Sühan'a sevgiliden haber sorar. Fakat Sühan bir şey söylemez ve ardından kuş olup sevgilinin bahçesine uçar. Sevgiliden haber alamayan Aşk ümitsizlik içinde macerasına geri döner. Bu sefer de yolu gam harabelerine düşer. Evvelce bahsedildiği üzere bu harabenin her yanı ümitsizlik çukurlarıyla doludur. "Bir siyah çölde yollarını kaybettiler; uzun bir kış gecesi, ani bir bela olarak indi. Allah korusun, bu, cinlerin cirit oynadığı bir çöldü. Ümitsizlik ve korku ard arda geliyor, bazen kar, bazen karanlık yağıyordu. Karanlık ile kar birleşince ışık ve zulmet bir kalıba girdiler."[273] Aşk bu ümitsizlik içindeyken mevsim bir anda kışa döner. Çünkü aydınlığa giden yol karanlık ve soğuk bir mevsimden geçmektedir. Kışın vehameti ile iyice şaşkına dönen Aşk, daha sonra gördüğü bu manzaraların sebebinin büyü ya da simya olduğunu anlar. "Anladı ki, o yer bir şehir değil ovadır, ama ya büyü ya simya olsa gerektir."[274]

Hiçbir iz yahut kurtuluş yolu olmayan çölde ilerleyen Aşk'ın karşısına aniden bir cadı çıkar. "Sanki şeytan gibi cehennemde idi ve dört tarafı ateş, zift ve katran doluydu. Kafası Karadağ gibi, ağzı dişleri harap bir fakir mezarlığı gibi. Burnu moda burnunun ovası gibi, sırtlan ve kertenkele yuvası. Pis kokulu fil hortumu gibi alt dudağı dizine kadar sarkmış… Ağzından iğrenç lağım kokuları geliyordu…"[275] (Birçok kadim mitolojide olduğu gibi "cadı" büyü ve sihir ile kahramanı yolundan çevirebilecek en önemli güçlerden biridir. Çünkü cadılar normal büyücülerden farklı olarak daha fazla büyü bilgisine sahiptir. Ruhani varlıkları kullanarak, ruh gücünü kullanarak veya göz boyayarak büyü yapabilirler.) Mesnevide Aşk'a büyük korkular yaşatan bu cadı, arketipsel açıdan değerlendirilir. Yani cadı mesnevide kahramanın karanlık yanını oluşturan bir figürdür. "Bir evham kaosu çizebilmesi için; korku âlemi; ateşiyle, kazanıyla kadranıyla, cadısıyla, mancınığıyla, darağacıyla Şair'in emrine girmiştir. Böylece Hüsn ü Aşk'ın belki Edgar Allen Poe'yu ürpertecek, isterseniz imrendirecek diyebilirsiniz, cadı tasviri çıkar."[276] Dolayısıyla Aşk gerçek anlamda erginleşme yolculuğuna "cadı" figürüyle yüzleşerek devam edebilir.

Cadı, insan ruhunun parçalanmışlığını gösteren ve insanın eşya karşısındaki acizliğini açıkça ortaya koyan önemli bir semboldür. Nitekim mesnevide Aşk'ın karşısına çıkan cadı da ruhun parçalanmışlığını "nefis" yönüyle simgeler. (Gılgamış'ın ve

[273] Galib, **a.g.e**., s.272
[274] Galib, **a.g.e**., s.279
[275] Galib, **a.g.e**., s.280-281
[276] Bilgegil, **a.g.m**., s.41

Odysseus'un içine düştükleri durum da aynı koşutlukla değerlendirilir.) "Cadı büyü yaparak Aşk'ı yanına çağırdı ve ona süslerini gösterdi. Bin çeşit kumaş, mücevher, elmas, yakut, inci ve altın. Hemen o kumaşları giydi ve Aşk'a 'gel oğul beni al' dedi. Bu delirtiyi hemen nikâhla! Gönlüm seni beğendi, çare yok. Seni bu âleme sultan yapmak çok kolay görünür."[277] Vahdet yolunda ikiliği/kesreti tetikleyen cadı Aşk'ın macerasının kesintiye uğraması adına elinden geleni yapar. "Cadı onu bu belada görünce, ümitsizlik kızgınlığını arttırdı. Bir büyü ile onu çarmıha gerdi. Hem de kılıç ve şişelere hedef yaptı. İbret olsun diye Aşk ve Gayret bu ateşin karşısında asıldılar."[278] Aşk tutsaklığın kendisine verdiği acı ile feryad eder ve Allah'a yalvarır. "Ey insanların ve cinlerin yaratıcısı bana acı! Kuvvetim yok, bana merhamet et. Eğer kaderimde sevgilime kavuşmak yoksa canımı al ve o güzele ver. Perişan bir halde bin türlü düşünceyle söylenip Allah'a feryad etti."[279] Feryadının akabinde Sühan "Ol/Kün" emri gibi ortaya çıkarak Aşk'ın acısına son verir. Aşk Hüsn adını unuttuğu için cadının/nefsinin büyüsüne kapılmıştır. "Bu büyünün tılsımı Hüsn ismidir. Onun adı bu büyüyü bozar."[280] Kahraman artık büyünün etkisini bozan iksire (Hüsn adını) sahiptir.

Mesnevi kahramanı Hüsn'ün kendisine ulaştırdığı yardımlarla etkinliğini sürekli arttırır. Aşk Hüsn'ün adını hatırladığı için kendisine Hüsn tarafından bahşedilen kılıca ve "at"a da sahip olur. Mamafih "Allah'ın yardımının aynası, padişahlık yolunun Hızırı"[281] kılıç ve "Endamı nezaketten yoğrulmuş, oynayışı kıyamet tezahürü"[282] at/Aşkar, kahramanın hedefine daha hızlı ilerlemesini sağlar.

Aşk kazanmış olduğu yetenekler, gam çölündeki mücadelede ispat edilir. "Korku bilmeyen Aşk, arzusu ile Gam çölüne düştü. Yıldırım süratli Aşk, o kılıçla beraber Gam çölünü sokak kumluğu haline getirdi. Yolunun üzerine çıkan gulyabanileri ahının kılıcına lokma yaptı. Yeri göğe çevirdi. Ejferhaları saman yolu rengine döndürdü. Dev ve gulyabanilerin başını yere serdi…"[283] Hararetli mücadelenin sayesinde Matem sarayı da geride bırakılır. Fakat Aşk'ın yolculuğunda bela mekânları birbiri ardına eklenerek çoğalmaktadır. Yolu bu sefer de Ateş denizine düşer.

[277] Galib, **a.g.e**., s.283
[278] Galib, **a.g.e**., s.286
[279] Galib, **a.g.e**., s.288
[280] Galib, **a.g.e**., s.293
[281] Galib, **a.g.e**., s.295
[282] Galib, **a.g.e**., s.298
[283] Galib, **a.g.e**., s.305

"Aşk ateş denizi üzerinde mumdan gemi macerasını duymuştu. Şimdi ansızın yolunun üzerine ciğer yakan ateş denizi çıkmıştı. Bir takım devler mumdan gemiler yapıp o denizi dolaşıyorlardı. Ateş bunlara bir zarar vermiyordu. Ateş ateşten incinir mi? Gemileri havada tutuyorlar ve azıksız kalmış pek çok budalayı yakalıyorlardı."[284]

Aşk, nefsi arzuların en üst seviyesini temsil eden mumdan gemilere binmenin mahiyetini anlar ve sabreder. Diğer bir deyişle erginlik yolunda sabır terbiyesini de tamamlamış olur. "Ateş büyünün yeriydi, fakat sahile bir zarar gelmiyordu, işi anladı ve sabretti. Gitmedi."[285] Farklı bir dünyanın içinde cevelan ettiğinin farkında olan Aşk için başka kurtuluş çaresi de yokmuş gibi gözükür. Çünkü ateş denizinden çıkışa giden bütün yollar kapalıdır. "Bu gam ateşi dünyaları tutmuştu. Girdaptan cehennem kuyusuydu. Cehennem fakat cıva alevleriyle dolu. Her kıvılcımı, girdapları bir yudumda içiyor."[286] Aşk manzaranın vehametiyle şaşkınlığa kapılır. Hali çıkmazda iken Hüsn'ün kendisine yardımcı eylediği at/Aşkar devreye girer ve kahramanı o ateşli yoldan sabah meltemi gibi geçirir. "Aşkar anka gibi süzülüp korkusuzca o ateşe girdi…. Kısacası o ateşli yolu sabah esen meltem gibi geçti."[287]

Aşk, Aşkar'ın sayesinde ateş denizini geçtikten sonra Çin sahillerine ulaşır. Kahramanın bir nebze de olsa rahatlamış olduğu bu mekân, mana mesirelerini andıran özellikleriyle tasvir edilir. "Yolu bir kıyıya erişti ki burası cennet bahçelerinde bahar gibiydi. Aşk bu bağı ve çemeni seyredince bir ah çekerek derdi tazelendi. Mana mesiresini hatırlayıp şu yeni tarz şiiri okudu:"[288] Aşk, yolculuğa çıkışından önce birçok bela mekânın adını bilir. Fakat Çin sahilleri ise hiç hesapta olmayan bir yerdir. Durumdan haberi olmayan kahramanı uyarmak için Sühan bu sefer de papağan kılığıyla haber getirir. "Çin padişahının kan dökücü kızı, güller açan sabah gibi bu bahçeye gelir. O kızın adı Hüşruba' (Anlamı: akıl alan) dır. Peri yüzlü, fakat insan katilidir. Ey delikanlı! O kıza âşık olacaksın, sana yazık olacak. Oradan Zatü's-suver'e varırsın elbet. Seni sıkıntıya düşürür."[289] Aşk durumu anladığını ve Hüsn'den başka kimseye sevgi göstermeyeceğini söylese de Hüşrüba'ya âşık olmaktan kurtulamaz.

[284] Galib, **a.g.e**., s.310
[285] Galib, **a.g.e**., s.310
[286] Galib, **a.g.e**., s.316
[287] Galib, **a.g.e**., s.314-317
[288] Galib, **a.g.e**., s.319
[289] Galib, **a.g.e**., s.322-323

Aşk'ın Hüşrüba'ya tutulmasının sebebi; Hüşrüba'nın Hüsn'e olan benzerliğindendir. Yani Çin sahilleri Mana mesiresine nasıl benziyorsa, Hüşrüba da Hüsn'e öyle benzemektedir. "Ruh görünüşlü, melek bakışlı, tıpkı Hüsn'e benzer bir güzel."[290] Yalnız Hüşrüba, Hüsn'den farklı olarak hiç konuşmamaktadır. "…Susuyordu, fakat resim gibiydi. O ay yüzlü güzel ağzı yok gibi işaretle konuşuyordu. O kâfir hiç konuşmazdı. Gamzesi bütün sözlerine tercümandı. Kısacası dünyayı süsleyen bu güzel Hüsn'e benziyordu. Yalnız şu farkla ki; o konuşurdu. Bu yasemin kokulu güzel ise susuyordu."[291] Hüsn ile Hüşrüba arasındaki farkın bilinmesi dahi şüpheyi ortadan kaldırmamaktadır. "Acaba bu ay yüzlü Hüsn müdür Ki, bağrımı ateş ocağı haline getirdi?"[292] Çünkü Aşk'ın içinde bulunduğu rahatlık hali, onun iradesini zayıf düşürmüştür.

Hüşrüba kahramanın elindeki en önemli silah olan ah kılıcına göz diker. "Aşk o zevk içindeyken bile tedbirli oldu. Kılıcım gözümden kaçmış değil dedi."[293] Aşk her ne kadar ah kılıcına (Kahramanın savunma ve direniş gücünü temsil eden kılıçtır.) göz kulak olmaya çalışsa da sonunda kılıcı Hüşrüba'ya kaptırır. "Aşk o güzeli Hüsn sanınca yüzüne bakıp aldanmıştı. Yol korkulu, ah kılıcı kayıp ve o güzel de bunu terk etmiş bulunuyordu."[294]

Hüşrüba, Aşk üzerinde çok kuvvetli bir etki yaratır. "O yüze hayran olmuştu, Hüsn zannederek feryad ediyordu."[295] Bundan dolayı Sühan, Aşk'a Hüşrüba ve Zatü's-suver kalesi ile alakalı tehlikeyi bildiren haberi (Bu sefer de sülün kıyafetinde gelir) iletse de Aşk, kaleye gitmekten kendisini alıkoyamaz. "O kızın adı Hüşrüba'dır, insan öldürücüdür ve peri yüzlüdür. O ay yüzlü, yarın bu bahçeye gelirse, seni Zatüs-suver'e götürür. Aşk aklını başına topladı, ama faydasızdı. Bir mum gibi yandı, o vuslat haberinin gülü, o bahçede bir gurbet kuşu gibi kaldı. Gerçekten de o yasemin kokulu kız yine bahçeye geldi… Bir işaretle Aşk'ı çağırıp, beraberce Zatü's-suver'e yola çıktılar."[296]

Zatü's-suver kalesi, aldatıcı bir mekândır. "Burada madde şekilden uzaktı"[297] İçeriye girdikleri anda birden bire Hüşrüba kaybolur. "Girdikleri kapı arkalarından kapandı

[290] Galib, **a.g.e**., s.324
[291] Galib, **a.g.e**., s.325
[292] Galib, **a.g.e**., s.326
[293] Galib, **a.g.e**., s.330
[294] Galib, **a.g.e**., s.332
[295] Galib, **a.g.e**., s.332
[296] Galib, **a.g.e**., s.333-334
[297] Galib, **a.g.e**., s.339

ve kayboldu. O güzel de ortadan kayboldu."[298] Aldatıcı ve içinden çıkılmaz bir yer olan bu kalede Aşk ve Gayret esir düşer. "Aşk ve Gayret hapsolmuşlardı."[299] Resimlerle süslü, aldatıcı ve labirentlerle dolu olan kalenin içinde tutsaklığının farkına varan Aşk, Hüsn'ü anarak kurtulmayı dener. Atı Aşkar'a binerek çok uzun zamanda kat edilebilecek mesafeleri aşmaya çalışan Aşk buradan kurtulmaya muvaffak olamaz. Masallarda olduğu gibi (az gittik uz gittik) bir anda çok uzun mesafeleri aşar fakat gittiği yol iki adım bir mesafe bile değildir. "O eşsiz Aşk, Aşkar'a binince yolundaki toprağı göklere çıkarttı. Bir anda bin aylık mesafeleri aşarak yol almaya başladı. Güneş batmaya yaklaştığı halde daha iki adım yol almamıştı."[300] Mesnevinin masalı anımsatan bu bölümü aynı zamanda yolculuğun tüm tafsilatını da ortaya çıkarır. Aşk kaleden çıkmaya uğraştığı sırada yolculuğun başından itibaren karşılaştığı her şeyi yeniden yaşamaya başlar. "Aşk'ın Hüşrübâ'nın cazibesine kapılarak tutsak oldugu Zâtü's-suver Kalesi'nden çıkmak için yaptığı hamlelerde yeniden başa dönmesi eski süreci yeni bastan yaşaması, çilesini kıran müridin hâlini hatırlatır. Binbir günlük çilesini kıran mürid yeniden çileye soyundugunda kaldıgı yerden değil en baştan başlamak zorundadır."[301]

Aşk her zamanki gibi içine düştüğü sıkıntılı durumdan kurtulmak için Allah'a yalvarır. Sühan da bülbül kıyafetine bürünerek kahramanın yanına gelir ve oradan çıkışının nasıl olacağıyla alakalı haberi kendisine iletir. "Bu kalede gömülü bir hazine vardır. Boş zannetme. Burasını ateşle yakarak göğe fırlat ve o eşsiz hazineye sahip ol. Bu güzel sarayı yakmazsan o gönül çelen güzeli ebediyyen bulamazsın… Bu yüksek tak yanmazsa, sana buradan çıkmak ihtimali yoktur… Aşk bu macerayı anlayınca o binayı ateşe verdi."[302] Aşk kaleyi yakınca Çin padişahının kızı da yanar. Orada içinde tüm dünyanın sembolleri olan tılsımlı bir hazine açılır. Fakat içerisinde Hüsn olmadığından Aşk, hazineyi seyretmeyi bile düşünmemiştir.

Kahraman o yerde kaybetmiş olduğu ah kılıcını yeniden ele geçirir. Ah kılıcının yanı sıra sabah duasının okunu da bulur ve "O ay yüzlü Aşk kendini ateş gibi yakarak yine yola"[303] düşer. Bundan sonraki süreç ise Aşk'ın yalnzılığını anlatır. "Her adımı bir kuyu,

---

[298] Galib, **a.g.e**., s.337
[299] Galib, **a.g.e**., s.337
[300] Galib, **a.g.e**., s.340
[301] Ahmet Doğan, **Dönüşüm Sürecindeki İnsanın Sembolik Seyahati ve Hüsn ü Aşk Örneği,** Yayımlanmamış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi, 2008, s.287
[302] Galib, **a.g.e**., s.345-346
[303] Galib, **a.g.e**., s.348

her ot yaprağı can eriten bir yılan olan yol. Aklına sevgilisinin köyü gelince şu sözleri söylüyordu: Ey ay yüzlü! Bu zulüm yeter, feryadıma yetiş, bu feryad kafi. Çaresiz bir derde düştüm, tek başıma Kerbela'dayım."[304]

Yalnızlığın tahakkümü ile Aşk, iyiden iyiye bitkin düşer. "Dünyanın ay gibi güzeli hilale döndü, saadetin güneşi batmaya başladı… Zayıflığı öyle arttı ki, artık ah ve feryad edemez oldu."[305] Hatta bunca engeli birlikte aştığı Aşkar'dan yere düşer. "Nihayet kıvılcımın ateşten ayrılması gibi gölge halinde Aşkar'ından düştü."[306]

Sıkıntılı yolculuğun sonunda, uğurlu bir sabah vaktinde, Sühan, tabib kıyafetiyle gelerek Aşk'a kalp diyarına birlikte gidecekleri müjdesini iletir. "Ben zamanın tabibiyim, tababet ilminde memleketin en meşhuruyum. Eğer bana yardım edersen seni tedavi ederim. Durma kalk kalp kalesine gidelim, her işi kalp hükümdarına arz et. Zira sen oradaki tılsıma muhtaçsın. Senin derdinin devası ancak oradadır. Onun adı eşsiz Hüsn'dür. Bu isimle bütün dünyada tanınmıştır; o kalp kalesinin sahibi kalp diyarının sultanıdır. Senin bitkinliğini ona haber vermişler o uyanık sultan da beni sana gönderdi."[307] Aşk Sühan'ın haberini alınca ölür ve yeniden dirilir. Çünkü bu haber kahraman için ebedi bir hayatı müjdelemektedir. "Aşk bu müjdeyi duyunca öldü ve yeniden dirildi. Bu bütün dünya emellerine bedel bir müjde, bilinen hallerin ötesinde bir haldi. Bu müjde hem ebedi hayatı bağışlıyor, hem de bütün cezaların affını bildiriyordu. Aşk'ın bütün zayıflıkları gidip kuvveti geldi. Gam hastası sıhhatine kavuştu."[308] Aynı sırada Aşk sıhhatine kavuşmuşken Gayret de gözden kaybolur. Daha sonra Aşk ve Sühan kalp kalesine doğru yola çıkar.

Aşk Kalb kalesine geldiğinde –Sühan'la birlikte- (Kalp kalesinin acaibliklerinin anlatıldığı bölümde) etrafını nur ordusu çevirir. "O nurlu kalabalık gelip hürmet ederek Aşk'a dost olduklarında, hepsi o şaha hizmet edip usulünce el öperek beyat ettiler. Işıklı bir taht ortaya çıktı, o ihtiyarla Aşk beraberce oturdular."[309]

Sühan ile Aşk tahtta otururken Hüsn'ün her zerresi zümrüt ve zebercetten olan köşkü görünür. Aşk köşkten gelecek haberi beklemeye başlar. İki saat sonra köşkten Aşk'ın o zamana kadar duymadığı bir gürültü işitilir. Bu gürültünün akabinde bütün sırlar

[304] Galib, **a.g.e**., s.348
[305] Galib, **a.g.e**., s.354
[306] Galib, **a.g.e**., s.356
[307] Galib, **a.g.e**., s.364
[308] Galib, **a.g.e**., s.365
[309] Galib, **a.g.e**., s.375

ortaya çıkar. "Ney ve Tanbur sesleri, sur üflenir gibi bir velvele. Şenlik davullarının sesleri, ebedi neşe alametleri. Birdenbire bir perde açıldı ve Aşk hayretten şaşkına döndü. Hiç hayaline gelmeyen garip bir hal ortaya çıktı. Gayret, Hayret ve İsmet hizmet etmek için ona doğru geliyorlardı. O nurlu Sühan ve Molla Cünun da onlarla beraberdi."[310] Böyle bir manzara ile karşılaşan Aşk'a vuslat anında da yardım eden Sühan olur. Aşk'a Hüsn'ün kendisi olduğunu gösterir. "Anla ki bu garip bir sırdır. Akıl sahiplerine saklıdır. Ben gayret ederek sana kuyudan çıkış yolunu gösteren Sühan'ım. Cadıyı mahveden ve bu yolları açan bendim. O bülbül de o konuşan papağan da, o güzel sülün de hep bendim. O güzel huylu ihtiyar tabib de bendim. Sana yol gösterdim. İşte şimdi de seni vuslata davet için geldim. Bu durumun manasını anla. Bu bahislerin ortaya çıkmasına yanlış bakış sebep olmuştu. Gerçekte Aşk Hüsn'dür, Hüsn'de Aşk'tır."[311] Manevi yolculuğun sonunda –ki burası Mirac hadisesinde olduğu gibi gayb âleminin sır perdesiyle kapatılmıştır.- Aşk Hayret'in eliyle vuslat haremine götürülür ve hikâye sona erer.

Sonuç itibariyle, dini terminolojide yer alan yolculukların ilk(s)el modellerinin tanrı-insan düşüncesiyle birlikte hareket ettiği söylenebilir. Yolculuklar kimi zaman tanrıların kimi zaman ise insanların gerçekleştirdiği bir eylemdir. Söylenmesi gereken ikinci bir husus ise; felsefi teamüllerle kurulan inanç dairelerindeki yolculuk fikrinin simgesel/sembolik bir yapıda olduğudur. Her iki hususta da ortak olan yolculuğun insanın erginleşmesi adına planlanmış olması ve bir şekliyle de zorunluluğudur. Sanatçının dini terminolojiyle kurguladığı yolculuk anlatılarının çoğu bu inançlarla paralellik gösterir. İnsan var olduğu toplumun içinde bireysel mekanizmasıyla bilinçli yahut bilinçsiz bir şekilde birçok tasarıyı kendine dönük kullanabilir. Bu hem maddi hem manevi olarak okunabilir. Sanatçı açısından düşünülürse: Sanatçının sanat yapma eylemi; kullandığı malzemenin bir dönüşümü olarak bireysel mekanizmanın oluşturduğu derin yapılarda yani sanat eserindedir. Dini terminoloji ise bu derin yapı içinde özellikle yolculuk anlatısında kendisine dönük bir amaç taşır. Bu amaç dışında kullanıldıkları anda ise yeniden üretim olarak birer mecaza dönüşürler. Edebi bir eserde tasarlanan yolculuk anlatısının dini terminolojiyle oluşan bir yapısı olsa da karakteri itibariyle aynı kurguya sahiptir. Sanatçı amaç için yola çıkar, her türlü güçlüklerle savaşır, erginliğini tamamlar ve geri döner. Dini bir konuyla alakalı olmayan manzaralar da yapı içerisinde geleneğin teselsülünün bozulmaması adına sanatçı tarafından konuya ilişkin istiarelerle yeniden canlandırılır.

[310] Galib, **a.g.e**., s.378
[311] Galib, **a.g.e**., s.379-380

1.2.3. Mitik Düşüncede Yolculuk

Mitoloji bilinmeyen dönemlere ait tarih düşüncesinde, insanın metafizik düşünce ile oluşturduğu tüm formların temelinde mevcuttur. Ayhan Bıçak'ın insanların düşünce tarihiyle alakalı çizdiği çerçevede mitoloji, insanların "aile biçimi, çocuk yetiştirme tarzı, İnsan anlayışı; dil; evren ve doğa tasavvuru, inanış, ölüm anlayışı, dualar; ahlâk anlayışı, gelenek ve görenekler; beslenme kaynaklarını oluşturma ve çeşitlendirme ile onları kullanma tarzları, ihtiyaçları giderme ve ürünleri paylaşma anlayışları; zanaatlar, teknikler, üretim tarzları; mimari eserler, ev biçimleri, mezar tarzları, saray anlayışları, kervansaray ile han kavrayışları; sözlü gelenekte, masal, hikâye, efsane, mani, bilmece, ninni gibi unsurlarda ortaya çıkan toplumsal Özellikleri; yazılı edebiyatları; şairler, ozanlar, âşıklar, sanatçılar, kahramanlar, bilgeler, düşünürler, önderler; teşkilatlanma biçimleri, savaş yöntemleri, yönetim tarzları, hukuk ile devlet anlayışları"[312] içerisindedir. Dolayısıyla kurulmuş tüm bu formlar ilksel halin ne olduğu sorusuyla temellendirilirken, bilinmeyen döneme ait mitolojinin genel tasavvurlarından da yararlanmaktadır. Bu tasavvurlar aynı zamanda sorgulayan toplumun düşünce ve eylemlerini meşrulaştıran dayanaklar olarak değerlendirilir. Joseph Campbell de çağdaş mitolojiyi değerlendirirken insanlara nasıl hizmet ettiği düsturundan yola çıkar. "Çağdaş akıl, mitolojiyi, doğanın dünyasını açıklamak için ilkel arayış içindeki bir çaba (Frazer), sonraki çağların yanlış anladığı, tarih öncesi zamanlardan gelen şiirsel fantezinin bir ürünü (Müller) bireyi topluluğuna göre şekillendirecek bir alegorik bilgi yığınağı (Durkheim) insan ruhunun derinliklerindeki arketipsel dürtülerin belirtisi olan bir dizi düş (Jung) insanın en derin metafizik sezgilerinin geleneksel aracı (Coomaraswamy) ve Tanrı Çocuklarının Görünmesi (Kilise) olarak yorumlamıştır."[313] Burada ifade edilen genel görüşler hiç şüphesiz yol ve yolculuk anlatısı şeklinde ifade edilen metinlerin de temel vasıflarını ortaya çıkarmak adına önemli bir yer teşkil eder.

Mitlerin sözlü gelenekte, masal, hikâye, efsane, mani, bilmece, ninni gibi türlerin içinde bulunması ve daha sonra yazılı edebiyatta şiir, hikâye, roman gibi türlerde de yeniden işlenmesi, insanın var olduğu günden bu zamana kadar duygularını, hayallerini, düşüncelerini, inançlarını, evren tasavvurlarını nasıl icra ettiklerini gösterir. Cem İleri'nin "geleneksel masallar" üzerinden ifade ettikleri, hem yolculuğun ilksel türlerdeki icrasını

[312] Ayhan Bıçak, **Tarih Düşüncesi 1** (Kökenler), İstanbul: Dergah Yayınları, 2010, s.21
[313] Joseph Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, Çev.: Sabri Gürses, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2000 s.415-416

hem de ilksel insan tasavvurunun yolculuğa ait zihniyetini masallar üzerinden ortaya koymaktadır.

"Geleneksel masallar öncelikle belirli izleklerin güdümündedirler. Kahramanın yolculuğu bir uzamı belirler, masal yol boyunca şekillenir, şekil değiştirir, yolculuğu sırasında başından geçen şeyler hep belirli yerlerle ilişkilidir, engeller vardır hep, aşılması için neredeyse tek bir hareketin, sözün yettiği, engel olduğu kadar yol gösterici, doğru yolda olunduğunu kanıtlayan, çözümünü içinde taşıyan sorunlar, kahramana bu engellerin bilgisi, bunlar karşısında yapması gerekenlerin bilgisi de verilmiştir, engel aşıldığında, bu yüzden, kahraman da, anlatıcı da, dinleyici de, okur da pek şaşırmaz, buradaki kilit, engelin nasıl aşıldığıdır, kahramanın icrası zaten belli olan sondan çok daha önemlidir, tekrar tekrar dinlenen bir masal, doğallıkla, bir süre sonra, bu maceraların anlatımından anlatımın maceralarına doğru evrilir, kahramanın önüne çıkan engeller dilin engelleri halini alır. Olağanüstü ile gerçeği birleştiren masallar, içinde türlü devinimlerin, yinelenen hareketlerin, giriş ve çıkışların, jestlerin olduğu, dirim taşıyan, dirim taşıyan her türlü yaratığı barındıran bir ortam yaratırlar. Masallar kurallarıyla var olan yaratılardır; olağanüstünün uzamında neredeyse olağanüstü hiçbir şey olmaz, her şey normaldir, kurallar, sınırlar gereği. Bu sınırların varlığı da kapalı bir alanda devindiğimizi gösterir. Anlatımın uzamı iki ana çizgi doğrultusunda biçimlenir, çıkış ile varış arasında, İyi ile kötü, engellerle çözümler koşut ilerler, tüm bu hazırlanmış ortam içinde her şey bir gösterideki gibi gelişir, herkes ne olacağını bilmektedir, ama kimse oyunun kurallarını bozmaya çalışmaz, masal anlatısı bu inandırıcılık eşiğinde sürer."[314] Salt bir kadercilik gibi görünse de masalın ders verici yanını kimsenin unutmaması gerekir. Masal kahramanının mitik bir karakter oluşu; uğramış olduğu her noktada kendi özelliğine uygun mitik bir serüven bulması anlamına gelir. Meseleyi "yolculuk" perspektifinden değerlendirdiğimizde modern anlatıların da pek farklı olmadığı görülür. Mitik bilinçten modern bilince yaşanan serüvenin karşılığı masalda romana uzanan sürecin karşılığıdır. Yani mitik bilincin yarattığı "yol" düsturunun modern anlatıya dönen yüzünün de benzer özellikler içerisinde bulunduğu aşikârdır. Kahramanın yolculuğu -bir yaşam yolculuğu olarak- gidilen yerlerin insanın zihnine/ yaşam pratiğine kattığı şeyler dışında, kendisinin içsel dünyasına doğru gerçekleştirdiği bir araştırmanın da şekli olur. Mitik bilinç yahut modern bilinç içerisinde bu diyalektik hemen hemen hiç değişmez.

[314] Cem İleri, **Yazının da Yırtılıverdiği Yer** (Bir Bilge Karasu Okuması), İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s.146-147

Yol ve yolculuk anlatısı üzerinden tasarlanan edebi türlerde kullanılan mitler de aynı şekilde yolda karşılaşılan tüm metafizik hallere, insanın sorduğu sorulara ilksel bir ifade biçimi getirir. Bu ifadeler aynı zamanda yol ve yolculuk anlatısında kullanılan mitolojik unsurları, metnin zenginleşmesi açısından poetik bir misyon halinde dönüştürür. Edebi metnin zenginleşmesinde bu tarzda bir görev üstlenen mitler, Campbell'in bahsettiği çağdaş aklın açıklamaya çalıştığı unsurlar olarak yüksek kültürün elinde yeniden işlenerek metne taşınır. Mitin edebi bir metne seyahatler aracılığıyla taşınması da; yol ve yolculuk anlatısının mitolojik temelleri açısından önem arz eder. Bilge Seyidoğlu durumu şu şekilde açıklar: "İlkel mitolojiler ilk seyyahlar, misyonerler ve etnograflar tarafından sözlü gelenekte yaşarken keşfedilmiş, bazen bir yaratıcı deha tarafından yüksek kültürün etkisi ile işlenerek yazıya geçirilmiştir."[315] Sözlü gelenekte keşfedilmiş olan ilksel mitolojilerin edebiyatta bir metne kavuşmuş ilk hali ise destanlardır. Edebi türlerin tarihi gelişimi sürecinde de, başlangıç noktasında destanlar yer alır. Çünkü çağdaş edebiyat geriye dönük bu kaynaktan yararlanmaktadır. "Her ulusun edebiyatı şiirle başlamıştır. Türk edebiyatı içinde böyle olmuştur bu. İlk şiirlerin bir kemsi uzun soluklu olağanüstü olaylarla yüklü, öykümsü nitelikler taşımaktadır. Bunlara edebiyatımızda yerleşik adıyla destan diyoruz. Ulusların çocukluk döneminin ürünüdür destanlar. İnsanların olay anlatma, olay dinleme gereksiniminden doğmuş düş gücüyle beslenip büyümüştür."[316] Destan türü tamamıyla düş gücüne dayalı olmasa da içerdiği formlarla mitik bir tür olma özelliğini sürdürür. İncelenmeye çalışılan "yol ve yolculuk" anlatılarının çoğu da –destanlarda- genel itibariyle düş gücüne dayalı mitolojilerden beslenir.

Oğuz Kağan Destanı'nda bahsedilen ilk mitik karakterli yolculuk Oğuz'un orman içinde hayvanları ve halkı yiyen gergedanı avlamak isteğiyle başlar. Destanın ilerleyen bölümlerinde kırk gün kırk gece yaptığı yolculuktan sonra Buz Dağı'nın eteğine gelir. Burada çadırına doğan bir ışıktan sonra, gök yeleli bir kurtla –Tan ağarınca Oğuz Kağan'ın çadırına güneş gibi bir ışık girdi. O ışıktan gök tüylü ve gök yeleli büyük bir erkek kurt çıktı. Bu kurt Oğuz Kağan'a hitap etti-[317] konuşur. Edigey'in iktidar mücadelesinde ise Toktamış, Timur gibi tarihi şahsiyetlerle yaptığı mücadeleler düş gücünden hariç tutulabilir. Fakat yolculuğu sonunda başının kesilmesinden sonra dahi konuşması –Başı

[315] Bilge Seyidoğlu**, Mitoloji Üzerine Araştırmalar**, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2006, s.17
[316] Emin Özdemir, **Türk ve Dünya Edebiyatı** (Kavram-Dönemler-Yönelimler), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994, s.67
[317] Ergin, **Oğuz Kağan Destanı,** s.18

tenennen ayrılıp/tegeri birep anı eytte-[318] -olağan-üstü formuyla beraber- destanın düş gücüyle oluşmuş mitik bir tür olma özelliğiyle alakalıdır. Kısacası destanlarda görülen bu olağanüstülükler, yolculuğun düş gücüyle gelişen hareketine bağlı unsurlarıdır.

Gılgamış Destanı'nda olduğu gibi diğer destanlarda salt bir zaman ve mekân mefhumu yoktur. Kahramanın yaptığı mitik yolculuklarda algılanılan zaman ve mekân sadece geçmişe ait duyumlarla aktarılır. Yani çağdaş anlatılardaki gibi konvansiyonel bir zaman ve uzam[319] söz konusu değildir. Cassirer de, mitolojik düşünce şeklinde bir toplum için kutsal sayılan şeylerin her zaman geçmişin derinliklerinde saklı olduğu vurgular. "Mitik bilinç, mekânsal ve zamansal varlığa da, duyusal görünüşlerin istikrarsızlığını ve dalgalanışı-m, kesintisiz düşünceler içinde sabit hale getirerek değil, kendi özel karşıtlığını; yani "kutsal" ve "dünyevî" karşıtlığını bir zaman ve mekân düzenine taşıyarak erişir. Mitik bilincin bu temel ve ilk vurgusu, zaman ve mekânın bütünü içindeki tüm özel birleştirme ve ayırma işlemlerine de hâkimdir. Mitik bilincin ilkel aşamalarında "güç" ve "kutsallık", bizzat bir şey niteliği, yanı belirli bir kişi ya da eşyaya, kendim taşıtmak için tutunan duyusal-fiziksel bir şey olarak ortaya çıkar. Fakat devam eden gelişme sürecinde, kutsallığın bu niteliği, tedricen tek tek kişiler ya da eşyalardan başka şeylere, anlam dünyamızdaki saf düşünsel belirlemelere geçer. Artık kutsal yerler ve mevkiler, kutsal günler ve zamanlar ve nihayet özellikle kutsallığı sergileyen kutsal sayılar vardır. Ve böylece kutsal ve dünyevînin karşıtlığı, artık tikel bir karşıtlık olarak değil, gerçekten evrensel bir karşıtlık olarak kavranır. Her varoluş mekân formuna, her olgu zaman periyoduna ve ritmine yerleştiği için, sonuçta kesin bir zamansal-mekânsal konum içeren her belirleme, hemen, zaman ve mekânda verilmiş olan içerikle kendini donatır."[320] Böylece mitoloji, anlam katmanları arasına gizlenmiş her türlü olgunun açığa çıkarılmasında etkin bir rol oynar.

Mitolojilerde kahramanın çıktığı yolculukların birçoğunda da bir hastalığın çaresi için onun ilksel formuna inmesi konu edilir. Çağdaş metinlerin birçoğunda da aynı

---

[318] **Edigey Destanı**, Haz.: Rustem Sulti, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998, s.181

[319] "Mekânsal yolculuğun ana anlatıyı beslediği hikâyelerde, genellikle kahramanın, çatışmasının/macerasının başlamasıyla birlikte yolculuğu da başlar; çözüme/finale ancak uzun bir yolculuğun sonunda ulaşılabilir. Roman, destan ve mitlerin vazgeçilmez öğesi olan yolculuk temasına, modern öyküde türün sınırları gereği pek fazla \ rastlayanlayız. Çünkü roman, bölümlerin, mekânların, karakterlerin birbiri ardı sıra dizilip ulanmasına, olayların uzun uzadıya anlatılmasına, karakterlerin oluşturulup (yolun yolcuyu değiştirmesi) gelişmesine tür olarak daha münasiptir. Romanı bu yönüyle rahvan giden bir ata benzetebiliriz. Oysa öykü, sıçramalarla ilerler ya da donmuş bir ânı anlatır; yol geri çekilir, zamansızlığa teslim olur; öykü ise okurundan olayın öncesini ve sonrasını kendi muhayyilesinde kurup bitirmesini ister.", Ertuğrul, **a.g.m**., s.203

[320] Ernst Cassirer, **Sembolik Formlar Meselesi C.2** (Mitik Düşünme), Çev., Milay Köktürk, Ankara: Hece Yayınları, 2005, s.131

hususiyeti farklı versiyonlarla görmek mümkündür. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur'da Mümtaz'ın şahsında gerçekleştirdiği yolculukta "huzursuzluk" olan hastalığı, yirmi dört saat içerisinde yaptığı dört gerçek yolculukla aşmak ister.

> *"Ritmik bir nitelik arz eden bu gerçek yürüyüşlere paralel gelişen içsel yolculuk boyunca, kahramanımız bütün hayatını âdeta yeni baştan yaşar. O, henüz çocukken, gözünün önünde öldürülen babasının yasını bile tutamadan, Truva'nın mağduru Aeneas'ın, ızdıraplar içinde, yakılan ülkesinden kaçıp Latium'a varıncaya kadar yaşadıklarına çok benzer bir yolculuk sonunda önce Akdeniz'e sonra İstanbul'a ulaşır. Çok uzak bir geçmişte kalan bu gerçek yolculuğu biz tahkiye yöntemiyle değil Mümtaz tarafından içselleştirilmiş, bir kendisi ile hesaplaşma sorgulama süreci olarak algılar, bir mecaz gibi yaşarız."*[321]

Doğal olarak bu yöntem metaforik bir anlatımla sunulur. Romanda görülen "Ferahfeza" ayinleri de mitik bir ritüel olarak değerlendirilebilir.

> "*Ferahfeza bir terkipti. Üçüncü Selim'in iktidar ve imkânlarını, Şeyh Galip'in engin iç dünyasını Dede Efendi'nin de aşk, kabiliyet ve melankolisini, zamanın bir yerinde bir araya getirmiştir. Kendi ferdi varlıklarının çok ötesinde, terkip olmanın üç unsura da kazandırdığı ebediliğin tadını çıkarıyorlardı. Rüya misali yaşanan bir demin, rüyasını yeniden görebilmenin duasına durmuşlardı*."[322]

Mircea Eliade'nin Mitlerin Özellikleri'nde mitlerin kökene ait dönüşünü Freud'un "anımsama" metoduyla ilişkilendirilişi Tanpınar'ın Huzur'undaki İhsan bölümünde yer alan psikolojik yolculuğun tanımı olarak okunabilir. İlksel mitolojilerdeki ritüeller "Köken Zamanı'na bireysel bir dönüşü olanaklı kılar."[323] Yani Tanpınar'ın kurduğu musiki bir ritüel olarak okunabilir.

> "*Mümtaz'ı evvela çocukluğuna oradan da geçmişe, hatıralara götürür. Musiki ile mekân aynileşir. Bütün bu unsurlar, dış görünüşleri itibariyle perişan, fakat iç âlemleri açısından, ihdas ettikleri sesler yönünden güzel ve muhteşem bir dünyanın, geçmişin hasreti ile doluydular ve hasreti terennüm ediyorlardı*."[324]

Ayırt edilmesi gereken husus şu ki; Tanpınar'ın yönteminin, mitleri esin kaynağı olarak yararlanan yazarlardan farklıdır. Çünkü Tanpınar eserinde hayal kurma eylemiyle huzuru aramaktadır. Fakat planlanan bu ritüel, şamanların yapmış oldukları ayinlerde

---

[321] Mümtaz Sarıçiçek, Gerçekle Mecazın Kesiştiği Noktada Türk Romanında Yolculuk, **Türk Dili Dergisi,** (2009), 687, s.241
[322] Erdoğan Erbay, **Doğumunun Yüzüncü Yılında Tanpınar'ın Huzurunda-Musikinin Büyülü Dünyası**, Erzurum: Aktif Yayınları, 2001, s.142
[323] Mircea Eliade, **Mitlerin Özellikleri**, Çev.: Sema Rifat, İstanbul: Om Kuram Yayınları, 2001, s.106
[324] Erbay, **a.g.e**., s.6

olduğu gibi tüm zamanı ve uzamı psikolojik olarak kişinin kendi bünyesinde toplamaktadır. Cem İleri'nin, şamanların geçiş ayinleri ile alakalı tespitleri; bu noktada ifade edilen psikolojik yolculuğun karşılıklı mukayesesi için açık veriler ortaya koyar. Nitekim huzuru arayan Mümtaz ile ustalığa ulaşmaya çalışan şamanın sözceleri metnin kuruluşu açısından aynı paralelliktedir. Mümtaz'ın yolculuğu Huzur'u; Şaman'ın yolculuğu ise masalı oluşturur. "Geleneksel masalın kahramanının yolculuğu, kimi yerde, bir diğer icracının, şamanın devinimsiz yolculuğuna benzer; ayin sırasında çıkılan yolculuk, sağaltıcı ve ruh-taşıyıcı şamanın, esrime teknikleri sayesinde bedenini terk edip çok uzak yerlere göçmesiyle gerçekleşir. Yeraltından gökyüzüne uzanan bu yolculuk imgesi ile masalın güzergâhı örtüşür. Şaman tüm zamanlan, mekânları bedenine çağırır. Sarpan, masalların tüm olasılıklarını kendinde toplar, hepsini bedenin devinimleri haline getirir, masal güzergâhında olan biten her şey o anda şamanın bedeninde gerçekleşmekledir, yolculuk, engeller, kaçışlar ufak jestlerle dile gelir, şaman kendi canının bir hayvanda tecessüm ettiğine inanır. Bu hayvanın hayatı ile şamanın hayatı birbirine bağlıdır. Şaman o anda o hayvan oluverir. Şaman öngörür. Şamanın devinimsiz yolculuğu, masalların devinimle durağanlık arasındaki salınımına uyar, iki anlamıyla da seyir, ortak bir eylemdir. Şamanın söylediği sözler, çıkardığı sesler, yaptığı hareketler, masalın yerlemlerinin karşılığıdır. Bu iki ulamda da, masalın ve şamanın dilinde de, birtakım dönüm noktaları, eşikler, söz konusu. Geçiş evreleri. Geçiş ayinleri. Ergenlikten olgunluğa/ çıraklıktan ustalığa geçiş. Ustanın çırağına icazetname vermesi ile çırağın ustanın yerine, ustalık'ın yerine geçmesi ile el değiştiren ustalık; demek ki el almak, el vermek de geleneksel yer değiştirmelerden biridir. Usla, biçimin ustası, çırağıyla birlikte icra eder, çırağının İcrasını yorumlar, bu meşk bir çeşit "rite de passage" ile geçiş ayini ile sonuçlanır. Çırak, o anda, yalnızca ustasının bir kararıyla, bir bakışla (bir nazarla, bir düşüşle), bir anda, çıraklıktan ustalığa geçiverir. Yazı da, bu geçişler uyarınca yol alır."[325]

Yakup kadri Karaosmanoğlu ise Yaban'da Ahmet Celal'lin çıktığı yolculuğunda mitlerden esinlenilmiş gibidir. Bu ifadeler İlahi Komedya'daki Styks ırmağının mitik tasvirine benzemektedir.

> "*Burada ise, yalnız gerçek; çıplak, çirkin, kaba, yalçın gerçek!.. Boz toprak dalgaları, alabildiğine uzuyor. Yeknesak ovayı ikiye bölen Porsuk Çayı şiddetli bir zelzelenin açtığı bir uzun, bir yılankavi yarık gibidir. Hiç suyu görünmez. Ta yanına gittiğiniz zamanda bile, o suyun cana can katan*

[325] İleri, **a.g.e**., s.147-148

serinliğini ve rengini bulamazsınız. Boz topraklar orada çürümüş ve pıhtılaşmış sanılır. Elinizi bir soksanız günün hangi saatinde ve hangi mevsiminde olursa olsun bir cerahat gibi ılıktır.

Ve tepeler... Ve tepeler, birer urdur. Ve bütün ufkun çerçevelediği âlem, ancak, bu ıstırap manzarası ile canlı görünür.

Boş ve lüzumsuz feza içinde, hiçbir kuşun geçtiğini görmedim.

Allah insanları intihaba davet için, o büyük Tufan cezasını tertip zahmetine katlanmamalı idi. Nuh'un ümmetini, böyle bir toprak üstünde bu çıplak tepelerle çevrilmiş yere bırakmalı idi.

Her akşamüstü sanıyorum ki, artık dünyanın sonu gelmiştir. Üzerinde yaşadığım bu toprak, ya içindeki gizli dert ile şişip çatlayacak, ya da, bir dehşetli gürültü ile yerin dibine doğru çöküp gidecektir."[326]

İlksel formların çağdaş metinlerde özellikle "yolculuk" anlatısı şeklinde kurgulanması yeniçağla birlikte gelişen seyahatlerden sonra ağırlık kazanır. Yeniçağla birlikte ihtiyaçları doğrultusunda yeni arayışlar içinde bulunan batı bu sebepten ötürü birçok seyahatte bulunur. Böylece seyahat aynı zamanda batı medeniyetinin ilksel zamanına ait bir sorgulamayı da beraberinde getirir. Edebi türlerin gelişiminde çağdaş akıl sürekli olarak mitolojiyi ve doğasını sorgulamaya başlar. "Avrupa anakarasından okyanusa açılarak önce karaderili Afrika, sonra da kızılderili Amerika yerlileri ile karşılaşan Avrupalı gezginler, maceraperestler, tüccarlar, misyonerler, bilim adamları ve savaşçılar, önce bu ilkel varlıkları tanımaya çalıştılar sonra da onların aynasından kendi ilkel dönemlerini görmeyi denediler."[327] Özellikle 16. Yüzyıl'dan sonra güçlenen hümanizm akımıyla birlikte yeni icatların da etkisiyle seyahat eden kâşifler "ulus"lara dayalı yeni terminolojiler geliştirir. Fakat bu dönem aydınının tamamı folklora olumlu bakmazlar. Bu dönem çalışmalarının kuramsal çerçevesi şöyledir: "Amerikalı ilkeller ve Doğulular gibi Avrupa'nın da bir ilksel dönemi vardır. Bu dönemi araştırmak Avrupa'nın soylu, vahşi ruhunu ortaya çıkarmak için gereklidir. Avrupa'nın soylu vahşi ruhu, Avrupa'nın ilkellere en fazla benzeyen köylülerin ve halk olarak nitelenen alt gelir ve kültür gruplarının arasında aranmalıdır."[328] Düşüncelerle ilksel olana yönelen sanatçı eserinde farklı dünyalar oluşturur. Tavırın mahiyeti mitik kaynaklara dönüşle izah edilir. Çünkü "yolculuk" bahsinde sözü edilen seyahatlerin Batı düşüncesinde oluşturduğu aksülameller, yol ve yolculuk anlatısı şeklinde incelediğimiz edebi metinlerin içerisinde açıkça görülür. Emel

[326] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Yaban**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1998, s.46-47
[327] M. Öcal Oğuz, Araştırmaların Tarihi, **Halk Edebiyatı El Kitabı,** Edit.: M. Öcal Oğuz, Ankara: Grafiker Yayınları, 2004, s. 31
[328] Oğuz, **a.g.e**., s.32

Kefeli "Fransız Edebiyatında Doğu" adlı makalesinde mitik kaynaklara dönen Batının tavrını şu şekilde ifade eder: "Ötekiliğin mükemmel ifadesi haline gelen doğu, her zaman Asya'ya ve orada gelişen büyük uygarlıklara mal edilir. Asya insanı adeta evrenden soyutlamakta ve uzaklara başka âlemlere taşımaktadır. Edebiyatta farklı âlem ifadesini seyahatlerde, masallarda, romanlarda bazen de şiirlerin büyülü mısralarında bulur. Doğuya yapılan seyahatleri kapsayan gezi yazıları zengin bir malzemeye sahiptir. Mitlerin de ülkelere seyahat ettiği bilinir. Örneğin Gılgamış ölümsüzlük otunu aramak için doğuya gider. Doğu uzun yıllardan beri yeryüzünde gizemini koruyan ve insanoğlunun hayal âlemlerini süsleyen bölgelerden biridir."[329] Kefeli makalesinin devamında batı için "Binbir Gece Masalları"nın bir dönüm noktası olduğunu ifade eder. *"Binbir Gece Masalları'nın ardından doğu imajı çeşitli kollardan gelişme gösterir. Birçok yazar doğudan esinlenir. Tarihi romanlarda doğunun renklerinden, mahalli özelliklerinden yararlanır. Türk ve Fars hikâye örnekleri çerçeve olarak kullanılmaktadır. Felsefi hikâyelerde bilgelerin mekânları olarak doğu kullanılır: 1-Periler âlemi, 2-Zerdost Doğu (Orient galant), 3-Hiciv (Satire)"*[330] Ötekiliğin mükemmel ifadesi, şeklinde değerlendirilen farklı medeniyetlere ve kökenlere ait bu yönelim, batının kendi mantığı çerçevesinde değerlendirilir. Dolayısıyla bu yönelim aynı zamanda mitik kaynaklardan beslenen diğer çağcıl metinlerin açıklanmasında da önemli bir yer teşkil eder. Emel Kefeli edebi eserlerdeki temayüllerin amaçlarını şu şekilde ortaya koyar: "1-Hayal gücünü harekete geçiren bir unsur, 2-Belge ve esin kaynağı, 3-Muhakeme aracı"[331] Yol ve yolculuk anlatısı olarak incelenilen eserlerin temelinde de bu maddelerin dolaylı olarak hizmet ettiği görülür. Yol boyunca karşılaşılan "mit"ler mekânsal olarak konvansiyonelliği sağlamaktadır. Yani sanatçı kendi bulunduğu çağ ile farklı bir çağı mukayese edecekse, o döneme ait bir belge ile başlar, esinlenir ve okuyucuya hayal gücünü yükseltecek manzaralar oluşturur.

Yol ve yolculuk anlatısının mitolojiyle olan ilişkisini sürekli olarak yeniden üretimle bağdaştırmak, bu mülahazanın takriben oluşturduğu sanatsal alanların birbiriyle olan rabıtası dolayısıyladır. Avrupa'da sanatçıların özellikle küresel savaş dönemlerinde tarihe bütünüyle sırt çevirip mitolojiyi onun yerine yerleştirerek kendilerini ifade etme çabaları bunun en bariz örneklerindendir. Şehir hayatından sıkılan sanatçının "bedensel ya da ruhsal bir ayrılığa" yönlenmesinde etkili olan mitsel dönüşüm, burada da devrededir.

[329] Emel Kefeli, **17 ve 18. Yüzyıl Fransız Edebiyatında Doğu (**Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri), İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2000, s.175
[330] Kefeli, **a.g.e**., s.184
[331] Kefeli, **a.g.e**., s.185

Frye'ın "*Anatomy of Criticszm*" çalışmasında derinleştirdiği yasalar "arketipler, mitler ve türler" olarak karşımıza çıkar. Frye'ın kuramında bahsettiği mitler de oluşturduğu bağlarla, şehir hayatından önceki hayatı hatırlatan bir bütünlük olarak sunulur. Çünkü mitler toplumsal gelişimin ilk evrelerinde insanların bugünkü anlamda icra etmediği sanatsal türlerin kökeninde mevcuttur. Bu düşünsel bağlamda da insan-mit ilişkisine bağlıdır. Terry Eagleton Frye'ın kuramı üzerinden bu ilişkiyi şu şekilde açıklar: "İnsanlar mitler aracılığıyla düşünmez, tersine mitler insanlar aracılığıyla düşünür. Mitlerin kökeni tikel bir bilinçte değildir, belirli bir amaçları yoktur. Demek ki yapısalcılığın bir sonucu da artık anlamın kaynağı veya amacı olarak görülmeyen birey özneyi, "merkez olmaktan çıkarmaktır." Mitlerin yan nesnel kolektif bir varoluşları vardır, bireysel düşüncenin kaprislerini hiç mi hiç umursamadan kendi "somut mantıklarını" ortaya koyarlar ve her türlü tikel bilinci kendilerinin bir işlevi haline getirirler."[332] Mitlerin kolektif bilinçte var olmaları yeniden üretimde bulunan sanatçı için bu noktada muhakeme aracıdır. Pospelov mitolojinin ilksel zamanlarda insanların reel dünyayla iç içe oluşunu ifade ederken bir yönüyle de kolektif bilinci vurgulamış olmaktadır. "Özgül sanatsal içerik, o zamanda henüz, toplumsal bilincin öteki biçimleriyle, büyü, mitoloji, ahlak, soyların ve kabilelerin geçmişinden kalan yarı fantastik aktarımlar ve daha az fantastik olmayan dünya imgesiyle, ayrılmaz bir birlik içinde bulunuyordu. Halkların yaşamlarının başlangıç evresinde var olan bu birbirinden çok farklı yanların ayrılmaz birliğine, bilimde, ilk toplumsal bilincin "sinkretizm"i (birbiriyle çelişen şeylerin bağdaşımcılığı, uzlaşıcılığı), deniyor. İşte o aşamada sanatsal yaratış da, içeriği yönünden sinkrestik'ti. "[333] Nietzsche ise "sinkrestik" düşüncede oluşan bu yapının yeniden üretimde hiç değişmeyen ilkelerinin var olduğunu savunur. "Mit sonuçta bir karakterin işlenişinde şimdiye dek aynı kalmış olan özelliklerden oluşur. Bu tür belirli işlenişlerden kaynaklanan bir soyutlamadır ve kendisinin olan bu-yurucu bir gücü yoktur."[334] Yol ve yolculuk anlatılarında karşılaşılan mitik unsurlar aynı zamanda ilksel türlerdeki oluşum mantığını artsüremli olarak devam ettirir. Pospelov'a göre İliada ve Odysseia'da anlatılanlar da yine aynı bilincin ürünüdür. "İliada" ve "Odysseia" gibi Öylesine hayranlık verici eserler bile, esasta sinkretistik yaratışın öğelerini içermektedirler. Bunlarda, Akha'ların ve Troya'lıların kabile baş-tanrılarının tanrılar desteğinde başardıkları kahramanlıklar, Aklysseus'un birçok ülkeleri ve denizleri aşan

[332] Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı**, Çev.: Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, s.134
[333] Gennadiy Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, Çev.: Yılmaz Onay, İstanbul: Evrensel Basım Yayınları, 2005, s.59
[334] Alexander Nehamas, **Edebiyat Olarak Hayat** (Nietzsche Açısından), Çev.: Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, s.267

serüvenli yolculukları büyütülmüş biçimde, hiperbolik olarak sergileniyor. Kahramanlara, yolculuklarında ve savaşa gidişlerinde yardım eden Olympos tanrıları anlatılıyor. Nymphe'Ierden ("kırların, tabiat köşelerinin tanrıçaları", Necatigil, ÇN) ve deniz canavarlarından söz ediliyor, hatta ölüler ülkesi bile gösteriliyor. Bütün bunlarda, eski Yunanlı-turdan gelen tarihsel aktarımların, onlardaki yersel dünya tablosunun, mitolojik tasarımların, töresel İdeallerin kesintisiz akışı, yani kısacası, o dönemde erişilmiş dünya kavrayışının genel düzeyi dile çelmektedir. Yunanlılar, bu destanları oluşturdukları zamanda, onlar içinde sergiledikleri şeylerin hepsini, kendi yaşamlarında sahiden var olan olguların, aslına tıpatıp uygun bir anlatımı gibi görüyorlardı."[335] Edebiyat bilimcileri de mitolojileri geleneksel "subje" incelemeleri olarak ele alırlar ve sanatçıların kullandıkları bu sujeler arasındaki farkları incelerler. Ondokuzuncu yüzyılın ortalarında mitolojik okul temsilcileri olan Afanasyev, Buslayev, Miller, ve Grimm Kardeşler, bu konu üzerinde durarak, mitik unsurları sürekli kendini yenileyen motifler olarak indirgerler. "Böylece sujeler, her çağın kendi ürünleri olarak değil hep o aynı mitolojik kökenli ana sujelerin yeni çeşitlenmelerinden ibaretmiş gibi görülmüş oluyordu."[336] Bu teamül her çağda karşımıza çıkan mitik karakterli yapıların açıklanması adına getirilen yorumlardan biridir. Asıl önemli olan husus, yapılan bu çalışmaların yukarıda da ifade edildiği gibi sanatçıya sağladığı yararlardır. Suje olarak indirgenen mitler bu sayede sanatçı açısından muhakeme, esin kaynağı ve hayal gücünü tetikleyen vasıflarıyla işlevini sürdürür. Myres'ın ifadesiyle " mitler, bizim için ne kadar mucizevî ve ihmal dışı olurlarsa olsun, tam bir inançla anlatılan öykülerdir. Çünkü anlatıcı, somut ve anlaşılır bir şey aracılığıyla soyut bir fikri açıklamak ister ve açıkladığına inanır."[337] Dolayısıyla yol ve yolculuk anlatısıyla kullanımları ilişkilendirilmeye çalışılan mitolojiler, yer aldığı birçok metni yeniden üretir ya da kurar.

1.2.4. Metafizik Yolculuk

Kant'ın aklın içine düştüğü "sonu gelmeyen bu çatışmaların olup bittiği savaş alanı" olarak tarif ettiği metafizik, aklın her türlü gücünü aşan bir kavram olarak tarif edilir. "İnsan akli bilgilerin bir çeşidinde (türünde) sormaktan kaçınamadığı sorular yüzünden tedirgin olmak gibi, garip bir alın yazısına sahiptir; gerçi bu sorular aklın kendi yapısından çıkarlar, ama akıl bunlara yanıt veremez; çünkü bu soruların yanıtlanmaları

[335] Pospelov, **a.g.e**., s.67
[336] Pospelov, **a.g.e**., s.257
[337] "Myres'in bu düşüncesini Ayhan Bıçak Bronislaw Malinowski'den yapılan bir çeviriden aktarır.", Bıçak, **Tarih Düşüncesinin Oluşumu 1,** s. 64

insan aklının her türlü gücünü aşarlar."[338] Metafiziğin kurucusu olan Aristoteles ise metafiziği temellendirirken; maddeden bağımsız ve hareketsiz olan varlıklar üzerinde durur, bunun sebebi olarak da ezeli ve ebedi olan Tanrısal bilimden hareket eder. Nihai olarak da "Tanrı'nın her şeyin nedenleri arasında olan bir varlık ve ilk ilke olduğu düşünülür ve böyle bir bilim ya yalnız Tanrı'nın sahip olabileceği ve diğerlerinden önce O'nun sahip olacağı bir bilimdir"[339] diyerek meselenin özünü vurgular.

Aristoteles Metafizik adlı eserinde metafiziğin diğer bilimlerin konusu dışında olan ilkeleri konu edindiğini belirtir. Bununla birlikte; metafiziğin Hegel'in de üzerinde durduğu iki temel görevi vurgulanır. İlk görev, metafiziğin varlığı varlık olarak bir bütün halinde ele alması, ikinci görüş ise çalışma alanlarının sağlanması üzerinedir. Daha sonra Kant'ın temellendirdiği metafiziğin konusu içerisinde insan aklına dayalı üç ana problematik incelenir. İlki evrenin varlığı, ikincisi Tanrı'nın varlığı, üçüncüsü ise ruhun varlığıdır. Tasnifin sebebi olarak; evren, Tanrı ve ruhun "ide" olarak akılda bulunması gösterilir. Kant'ın ortaya koyduğu üç sorun aslında insanın metafizik açıdan önemli bir nesne olduğuna işaret eder. Kant'ın saha çalışmalarında üzerinde durduğu "dünyanın zaman ve mekân bakımından bir başlangıcı olup olmadığı, dünyada her şeyin yalın olandan oluşup oluşmadığı"[340] önermeleri edebi eserde incelenen merkez-insanın akıl-ötesi maceraları açısından önemlidir. Kant'ın yapmış olduğu bu tanımdan hareketle sanat eserinde görülen akıl-ötesi birçok hususu temellendirirken de metafizik kanunlardan hareket etmek daha manidardır. Çünkü yol ve yolculuk anlatısı olarak incelenen birçok metinde sanatçının kullandığı ilksel düşünce sistemleri olan ölüm, evren v.b. metafizik kurgulardan beslenmektedir. Özellikle Uzakdoğu felsefesinde ve edebiyatında önemli bir yer tutan "yolculuk" hadisesinde metafizik sistemlerin yeri önemlidir. Ayhan Bıçak Rig Veda'daki evren tasavvurunun da metafizik bir tarzda olduğunu belirtir. "Rig Veda'nın başka bir bölümünde (X, 129), evren tasavvuru metafizik bir tarzda ifade edilmiştir. İlahi anlamca şöyledir: Başlangıçta ne varlık ne de varlık olmayan vardı. Hava ve gök yoktu Neyi kaplıyor ve neyin içindeydi? Ölüm de ölümsüzlük de yoktu. Gece ve gündüzün ayrıldığına ilişkin işarette yoktu. Doğası gereği nefes alan ama Nefessiz Bir Şey, diğer her şeyden ayrıydı. Karanlıktı; ilk önce, karanlıkla örtülüydü. Bütünlük kaos içindeydi. Varolan bütünlük, boş ve biçimsizdi. Sıcaklığının güçlü etkisiyle doğdu ve birlik oldu.

[338]Kant, **a.g.e**., s.59
[339] Aristoteles, **Fikir Mimarları-13,** Derleyip Yayına Hazırlayan: Kaan H. Ökten, İstanbul: Say Yayınları, 2007, s.267
[340] Kant, **a.g.e**., s.63

Başlangıçta, ilk çekirdek ve ruhun tohumu arzu doğdu. Bilgeler, varlık ile var olmayan arasındaki ilişkiyi keşfetmek İçin kalplerindeki düşünceleri araştırdılar. Zıt olan öğelere baktılar. Aşağıda ve yukarıda olan nedir? diye sordular. Meydana getiren vardı, güçler vardı. Özgür eylem burada, güç kaynağı ötede. Onu kim tanıyor ve onu kim işitti? O ne zaman doğdu ve bu yaratılış hangi zamanda oldu? Tanrılar bu dünyanın yaratılmasından sonradır. Neyin ilk olduğunu kim biliyor? Yaratılışı ilkin Onun biçimlendirip biçimlendirmediğini bilen var mı? Göğün en yüksek noktasından bu dünyayı kontrol eden kim? Belki O biliyor; belki de bilmiyor."[341] Sanatçı edebi eserde okuyucuya saf akıl yoluyla ifade edilemeyecek fantastik ögelerin aslında metafiziğin sistematik olarak düzenlemiş olduğu envanterlerden başka bir şey olmadığını ortaya koyar. Sanatçı her nerden esinlenirse esinlensin aklın tamamıyla kendisinden ürettiği metafizik kurguların hayattan gizlenemez olduğunu kabullenmektedir. Mesela Nazlı Eray'ın Yoldan Geçen Öykü'sünde olduğu gibi "Hikâyede birinci düzlem ya da çerçeve, anlatıcının, öykünün birinci kişinin gündelik hayatının ve gündelik hayatında özel gün denilebilecek "doğum gününü" kapsayan gerçeğidir. İkinci çerçeve veya fantazyanın kuruluşu, asıl kurulan fantastik kurmaca öyküdür. Öykünün birinci figürü, aynı zamanda anlatıcı ile onun zihninin uzantısı olan gerçek dışı yoldan geçen öyküdür."[342] Yazar bu sayede yol üzerinden postmodern/fantastik bir habname oluşturur. Kısacası aklın ürettiği olağan-üstü, doğa-üstü v.b. nitelendirilen tüm bu metafizik ögeler sanatsal eğilimlerle yolculuk anlatısında kullanılır. Dolayısıyla da "İlahi Komedya"nın -Dante'nin Cennet, Cehennem ve Araf'ta yaptığı yolculuğun- ilahi varlıkların ilmine yönelik kurgulardan beslenen sistematik envanterler dizisinin metafizik-fantastik düzlemde kurgulandığı açıktır.

İlahi Komedya'nın bu yönde değerlendirmesinin sebebi hiç şüphesiz metafizik kavramı üzerine getirilen tanımlardan dolayıdır. Çünkü Dante eserinde yolculuğunu akıl-ötesi bir zamanda ve mekânda gerçekleştirir. Kindi de metafiziği "hareket etmeyenin ilmi" veya "ilahi varlıkların ilmi" olarak tarif ederken; bazen de her gerçeğin sebebi olan ilk gerçeğin ilmi veya sebeplerin ilmini de ortaya koyar. İbn-i Sina'ya göre bilinenin ardında bilinmeyeni düşünmeye dayalı bir etkinlikle aramak metafizik bir eylemdir. Dolayısıyla burada belirtmesi gereken husus şu ki; İlahi Komedya'nın diğer anlatılardan farklı olarak kurgusuyla bu tanımları kapsadığıdır.

---

[341] Bıçak, **Tarih Düşüncesinin Oluşumu 1,** ., s.207

[342] Mustafa Kırcı, Fantastik, Postmodern Bir Hâbnâme Yahut Nazlı Eray'ın "Yoldan Geçen Öykü"sü**, The Jurnal Of International Social Research,** 1(1), (2007), s.151

Edebi eserde sanatçının yol ve yolculuk üzerinden kurguladığı yapı, hiç şüphesiz kâinatı bir bütün haliyle olmasa da konuyla alakalı olarak parçalı bir seyir oluşturur. Nurettin Topçu'ya göre metafizik de kâinatın bütün haliyle görünüşünün belli bir bölümünü ihtiva eder. Dolayısıyla yol ve yolculuk anlatısında kullanılan metafizik ögeler bu düşüncenin bir tezahürüdür ve aynı zamanda metaforik tasarıda parçacılığı da içine alır. Nurettin Topçu metafiziğin sanattaki fonksiyonunu şu şekilde açıklar: "Kâinatın bütün halinde görünüşü demek olan metafizik olmaksızın sanat hayatında dahiler ve sanattan fonksiyonu olan ruhumuzun selamete kavuşması mefkûresi beklenmemelidir."[343] Yol ve yolculuk anlatısı insanın ontolojik[344] olarak dünya üzerindeki nedenselliğini sorgulaması açısından kullanılmaktadır. İnsanın dünya içerisinde kendisini bir varlık tanımlaması, insan olmanın ne manaya geldiğini sorgulaması ve sorgulamayı yaparken de metafizik olgulara yönelmesi edebiyatın bilimsel açılımı olan poetik bir duruşun sonucudur. İnsanın varlığını sorgulaması, kendisine dönük bir yolda olma halini ortaya koyar. İnsan varlığıyla kurduğu düşünsel ilişki sebebiyle yolda olmanın anlamını belirginleşir. Yolda olmak insanın var olduğunun bir teminatıdır. Yolda karşılaşılacak varlığa ilişkin tüm metafizik olgular özün gelişimini sağlar. Çünkü insan varlığını sorgulamadan önce kayıp bir nesnedir. Açığa çıkmak, kendisini görünür kılmak kişinin devinimi yani yolculuğunu öngörür ve bu sebeple yolda olan kişi ilk olarak mekânsızdır. Varlığa ilişkin sorgulamada kişi gördüğü her şeye bir yabancı gibi yaklaşır. Yolculuk anlatılarında kahraman anlamak için sürekli sorgulamaktadır. Metafizik düşünce bu sorgulamada yolda olanın sürekli paradoksal bir ruh iklimine sürüklenmesi ve sürekli bir arayış içinde olması demektir. İlahi Komedya'da Dante yolculuğunda rehberi Virgilius'e ve karşılaştığı herkese sorular sormaktadır. Dante'nin İlahi Komedya'daki bu yolculuğu ilişkide bulunduğu metafizik olandan tarihi, felsefi ve dini olgulara doğru yönelişidir. Yolculuğunda kimi zaman kaybolur kimi zaman da onlarla alakalı imanı doğrultusunda yorumlarda bulunur.

> *"Tanrı ülkesine doğuştan duyduğumuz sürekli susuzluk, sürekli yol aldırıyordu bize, hızımız göklerin hızına eşitti sanki… Bir nesne başka nesnenin içine girdiğinde, bir boyutun başka boyuta nasıl eklendiğini,*

[343] Nurettin Topçu, **Kültür ve Medeniyet**, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2004, s.50

[344] Ontolojik açıdan baktığımızda da insanın kendisini tanımlaması için öncelikle kendi hikâyesine ve tecrübelerine ihtiyaç duyar. Ali K. Metin makalesinde kişinin ontolojik varlığını yolculukla ilişkilendirmesi bundan dolayıdır. "Biricikliğimizin yegâne nişanesiyse hayat yolculuğumuzun mührünü vuracak olan varoluş yolculuğumuzdur. Varoluş içermeyen deneyler, edimler, eylemler bize yolculuk vaat edemez. Yolla gaye arasındaki ilişkiyi mekanik, nesnesel, bir ilişki haline getirir, yolculuğu harekete indirgerler. Oysa yol, ancak yolcunun varoluş ufkuyla istikamet kazanır.", Ali K. Metin, Hikâyenin Ötesi/özü, Hakikatin Tecrübesi, **Hece Dergisi** (Gezi Özel Sayısı), 174-175-176, (2011), s.53

anlamak zor burada, bir nesneyim ben de, bizim yapımızla Tanrı'nın nasıl birleştiğini tözü görme isteği daha da tutuşmalı içimde."[345] *"Doğmadan dünyaya gelen o kişi, sınırlamak istemediği için özgür istencini, hem kendini lanetledi, hem ardından gelenleri; bu nedenle de insan soyu yüzyıllar boyunca sakat kaldı, yanlışlıklar içinde yüzdü orada, ama Tanrı'nın kelamı aşağıya indi sonunda, insanın yaratıcısından uzaklaşan doğasını birleştirdi kendinde sonsuz sevginin etkisiyle."*[346] *"...yüce Tanrı doğrudan üfler onu ve sevgisini katar içine..."*[347] *"Madde dünyamızın sayfaları dışına uzanmayan olasılıkların tümü de önceden işlenmiştir sonsuz varlığın içine; ne var ki, olasılık zorunluluğa dönüşmez ille de..."*[348] *"Bu nedenle her nesnenin içerdiği aklın ışınlarından yalnızca birini alabilen görme yetinizin, görünenin ötesini seçecek denli güçlü olması söz konusu olamaz yapısı gereği..."*[349] *"...inanç, özlenen nesnelerin tözü, görünmeyenlerin kanıtıdır; bence inanç böyle tanımlanır..."*[350]

Metafiziğin konu alanı çoğu zaman dış dünyadaki nesnelerin bizatihi istiaresiyle tasavvur edilir. Yolculuk anlatısında yolda olanın tehlikeler atlatması, ipucular araması, bu ipucuların izlerine takılıp farklı maceralar yaşaması gibi olaylar, nesnelerin bizatihi tasavvuruyla varlığa dönük görüntüler sunar. Nitekim İlahi Komedya'nın Cehennem tasvirlerinde bu görüntüleri görmek mümkündür.

"İyi yürekli usta dedi ki, daha ileri gitmeden, bil ki, ikinci bölmedesin, korkunç kumlara varmadan önce..."[351] *"Çünkü Montereggion kalesinin daire biçimi surlarında yükselen kuleler gibi, kuyunun çevresinde de kule benzeri yarım gövdeli korkunç devler sıralanıyordu..."*[352] *"Şimdi, günahsız doğup ölen kişinin öldürüldüğü toprakları içeren yarıkürenin karşısında yer alan yarıkürenin dibine vardın; ayakların bastığı küçük daire, öteki yüzü Giudecca'nın..."*[353]

Yol ve yolculuk anlatılarının birçoğunda kullanılan ortak özellik insan ve onun ilksel düşünce eylemidir. Yani insanın ontolojik varlığıdır. Heidegger bu durumu insanın bir edimi olan "ön anlama" ile başladığını ve bunun içerisinde hareket ettiğini söyler. "İnsan bilgisi, her zaman Heidegger'in ön anlama dediği şeyden başlamakta ve hep onun içerisinde hareket etmektedir. Ön anlama henüz düzeysel bir şekilde düşünmeye başlamadan önce dünyayla aramızdaki pratik bağlanmışlıktan ötürü, örtük ortak varsayımların bütünüdür. Ön anlamanın içerisindeki devinimde ortaya çıkan anlama pratik

[345] Dante, **İlahi Komedya,** s.552-553
[346] Dante, **İlahi Komedya,** s.592
[347] Dante, **İlahi Komedya,** s.598
[348] Dante, **İlahi Komedya,** s.674
[349] Dante, **İlahi Komedya,** s.690
[350] Dante, **İlahi Komedya,** s.730
[351] Dante, **İlahi Komedya,** s.118
[352] Dante, **İlahi Komedya,** s.255
[353] Dante, **İlahi Komedya,** s.282-283

ve kuramsal yanlarına daha sonra ayrışır. Yine bu anlamadır ki Desein'i var olabilme potansiyeli ve olanak olarak kurar. İnsan bu anlamanın içerisinde kendini ileriye doğru tasarlayarak, varlığın yeni olanaklarını anlayıp gerçekleştirerek yaşayan, daima kendisinden ileriye atılmış bir varlıktır."[354] Heidegger'in ontolojik düşünce sistemi ele alınarak, insanın ilksel varoluş biçimiyle alakalı yapılan bu tanım, insanın ilksel varoluş biçimiyle alakalı hususları sorgulaması açısından önemlidir. Çünkü örtük varsayımların içerisinde görünen dünyadan hariç olan bir alanı akıl ile sorgulama eylemi başlar. Böyle bir sorgulamanın yolculuk anlatısı içerisinde olması bizim metafizik yönelimin hangi amaçla olduğunu göstermemiz açısından hem basit hem de önemli bir noktadır.

Metafizik kurgu İlahi Komedya'da tarih, din ve felsefe ilişkisi içinde bir söylem haline gelir. Metafizik kurgu bu unsurların temsil edildiği maddi olmayan bir evren tasavvuruyla ilişki içindedir. Daha önce yolculuk anlatısının dini terminolojideki mahiyetiyle alakalı anlattığımız olgular da yine aynı şekilde tarihi bir kronoloji içerisinde metafizik kurgularla ilişkilendirilir. İlahi Komedya örneğine gelene kadar burada asıl tartışılması gereken husus tarihi kronolojide insanların öte dünya ile ilgili düşünce sistemleri olmalıdır. Doğal olarak metafizik kurgunun beslendiği dini terminoloji burada ikinci bir okumayla yol ve yolculuk anlatısının metafizik temelleri şeklinde ifade edilebilir. Ayhan Bıçak'ın kültür ontolojisi içerisinde tasnif ettiği ölüm ve sonrası hayatı "öte dünyayı kurmak" şeklinde ifadelendirir. "Öte dünyayı kurmak: Ölüm, kültürel ontolojinin oluşmasında temel görevlerden birini yerine getirir. Kökenin araştırılması ve buna bağlı olarak evren tasavvurunun kurulması, bir bakıma ölümü kavrama çabası olarak da görülür. Ancak ölümün en belirgin bir şekilde etkili olduğu kültürel alan, Öte dünyanın kurulmasıdır. Bilindiği kadarıyla, hemen bütün kültürlerde bir öte dünya düşüncesi vardır. Ölüm bir bakıma yokoluştur. Yok, olmaktan kurtulmak için, ölümsüz olan bir cevhere ihtiyaç vardır. Ölümsüz cevher olarak, ruh keşfedilmiştir. Böylece de insan, yok olmaktan kurtulmuştur. İnsan, bedeni ölürken ruh aracılığıyla, farklı bir boyutta yaşamaya devam etmektedir. Böylelikle ölüm, hayatın sonu değil, ruhun bu dünyadaki görevini tamamlaması anlamını kazanmıştır. Ölümle birlikte geçilen yeni boyut, öte dünya olarak adlandırılmıştır. Öte dünyanın kuruluşu, insanın ölümsüzlüğünü garanti altına almıştır. Ölümsüzlük fikri, ölüme tahammül etmeyi kolaylaştırmıştır. Öte dünya fikri, özellikle gelişmiş dinlerde görülen öte dünyada yargılanma düşüncesi, insanın bu dünyadaki

[354] Erol Göka-Abdullah Topuoğlu-Yasin Aktay, **Önce Söz Vardı** (Yorumsamacılık Üzerine Bir Deneme), İstanbul: Vadi Yayınları, 1999, s.40

davranışlarını düzenlemek İçin kullanılmıştır. İyi eylemlerde bulunanların ödüllendirileceği, kötü eylemlerinse cezalandırılacağı görüsü, eylemlerin meşruluğunu ve gayri meşruluğunun belirlenmesinde yardımcı olmuştur. Ruhun ölümsüzlüğüne bağlı olarak gelişen anlayış, insanın, doğaya ve diğer insanlara karşı sorumluluk bilincini artırmıştır."[355] Öte dünyayla alakalı kurgulanan bu kronolojik tecessüs Dante'nin eserinde imanı karşısında ötekilere getirdiği yorumlarla devam eden bir yolculuk haline gelir. "Öte dünyanın kuruluşu, insanın ölümsüzlüğünü garanti altına almış" ve "Ölümsüzlük fikri" ile ölüme tahammül etmeyi kolaylaştırmış" olsa da Dante çıkmış olduğu yolculuğu ölmeden önce kurgular. Dolayısıyla öte dünya ile alakalı tüm tasavvurlar metafizik bir söylem olmayı daha da belirgin kılar. Dante ölüm ve öte-dünya ile alakalı kurguladığı metafizik yolculuğu, gelişmiş bir kültür ile oluşturur. Fakat ilk çağlarda metafizik kurgunun temellendirilişinde daha çok insanın nesnelerle olan zihinsel faaliyetleri ön plana çıkar. Bu durum en açık bir biçimde efsanelerde görülür. Ayhan Bıçak'ın tarih ve kültür felsefesinin oluşumu meselesinde yaptığı ontolojik tasnifte efsanelerin metafizik kavramları kullandığını fakat o dönemde metafiziğe ait bir teorik söylem olmadığından bu kavramların efsane ve simgeler aracılığıyla aktarıldığının altını çizer. Mircea Eliade'nin "Arkaik bir mitos veya simgenin otantik anlamına ulaşma çabasına girişildiğinde bu anlamın, kozmos içinde belirli bir tanınması olduğu, dolayısıyla metafizik bir konum ima ettiği görülecektir"[356] ifadesi de ilksel türlere ait metafizik düşünceyi açıklar niteliktedir.

Yol ve yolculuk anlatısında ilk türlerden çağcıl türlere kadar metafizik bağlamda değişmeyen kurgu, insanın ontolojik varlığıdır. Metafizik düşüncelerin kozmos hakkında insana kazandırdığı öğretiler, onun hayat felsefesini belirlemesini sağlar. İnsan çıktığı ilksel yolculuklarda bu öğretilerle yönünü belirler. Kozmogoni ile alakalı insanın bilgi donanımını sağlayan efsanelerde gördüğümüz yolculukların birçoğu da bu öğretilerden beslenir. "Efsane ilkel insanı bir tür bilimsel dürtü ve bilgi açlığıyla donatması yanında, soyun manevi öğretisi olarak ilkel insana yardımcı olan güçlü bir araç olarak görev yapar. Kültürel geleneğin yerine getirilmesinde yol gösterici ve kural koyucudur."[357] Metafizik düşüncenin çizdiği yön, ölüm ve sonrası v.b. bilgiler insanların bunları dini bir sistem haline getirmeleri ile bir teselsül haline gelir. Yolculuk anlatısında tasnif edilmeye çalışılan dini terminoloji, mitoloji, metafizik, zaman ve mekân gibi kavramlar da bu teselsül içinde

[355] Bıçak **Tarih Düşüncesinin Oluşumu 1,** s.26-27
[356] Eliade **Ebedi Dönüş Mitosu,** s.17
[357] Bıçak, **Tarih Düşüncesinin Oluşumu 1,** s.68

yolculuk anlatısının terminolojisinin kurulması adına önemlidir. Mevcut teselsülün membaı ise Dilthey'in Tin Bilimlerine Giriş'te belirttiği insanın "psikolojist metafizik" kurgusundan hareketle ifade edilir. "Biz dış dünyadaki neden-etki (eser) bağını veya bu bağa göre oluşan süreci hiç de yeterince bilemeyiz. Çünkü dış dünyaya ait neden ve etkiler (eserler) hakkındaki tasarımlar, kökenleri bakımından, bizzat ve sadece bizim istemeye dayalı yaşamımızdan çıkan soyutlamalardır. Öyle ki, deneyimin bize açtığı ufuk, öncelikle ve sadece bizim özgür ve içkin durumumuzdan haber verir gibidir. Dış dünya, bizim yaşama bütünlüğümüz aracılığıyla/sayesinde bize verilidir. Oysa o, kendindeliği içinde, bizim yaşama bütünlüğümüzden farklı bir bütünlüğe sahip olabilir."[358] Doğan Özlem'in üzerinde durduğu bu görüş yol ve yolculuk anlatısında yolcu-yazarın gözüyle yapılan soyutlamaların tinsel bir açılımı olarak değerlendirilebilir. Çünkü metafizik eylem öncelikle insanın kendi ile olan düşünsel etkinliğinin bir sonucudur. Yol ve yolculuk anlatısıyla kurgulanmış bir eserin insan-sanat bağlamında değerlendirilebilmesi için; psikoloji-metafizik ve dolayısıyla evren hakkında başlangıçtan günümüze değişen bilimsel yargılarla hareket etmek gerekir.

Aynı düzlemde değerlendirebilecek açıklamalardan biri de İsmail Çetişli'ye aittir. "İnsanoğlu, fizyolojik ve psikolojik yönleriyle çok karmaşık; anlaşılması kadar anlatılması da bir hayli güç; âdeta sorular veya bilinmezler yumağı bir varlıktır. Çünkü insanın, kimi zaman birbirinden çok farklı, kimi zaman da birbiriyle iç içe bir yığın duyguları, düşünceleri, heyecanları, hayalleri, rüyaları, istekleri, tecessüsleri, nefretleri, inançları, korkuları, sevinçleri; bunların fiil hâlinde dışa yansıyan tavırları, davranışları, tepkileri, hareketleri ve bu ikisinin madde halinde dışa yansımış bir yığın sonuçları vardır. Ayrıca insanın, fizyolojik yapısıyla psikolojik yapısı; davranışları ve ortaya koyduğu eserleriyle fizyolojik ve psikolojik yapısı arasında oldukça girift bir ilişkiler ağı söz konusudur. Bütün bunların bilinmesi ve izahı, elbette çok zordur. O sebepledir ki, var olduğu günden beri, insanoğlunun en temel tecessüslerinden biri, yine kendisi olmuştur. Doğrudan doğruya insanla ilgili olan tıp, psikoloji, psikiyatri, sosyoloji, antropoloji, felsefe vb. birçok bilim dalının varlığı, bunun açık delilidir." İnsanların metafizik düşünce ile kurguladıkları evren tasavvuru ile başlayan süreçte sanatçının bulunduğu çağ ve dolayısıyla sanatçı da öncesi ile sürekli bir ilişki içindedir. Dante örneğinde olduğu gibi İlahi Komedya'da yapılan yolculuk önceki tarih ile sürekli bir muhasebe halindedir. Ayhan Bıçak'ın Avrupa'nın

[358] Doğan Özlem**, Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi**, Ankara: Doğu-Batı Yayınları, 2008, s.125

gerçekleştirmiş olduğu seyahatler üzerine Fabian'dan yapmış olduğu aktarım yolculuk anlatısında karşılaşılan girift yapıları ve dolayısıyla da metafizik unsurları açıklar niteliktedir. "J. Fabian'ın belirttiği gibi, Hıristiyan geleneğinde, kurtarıcının ve azizlerin dünyadaki seyahati (hayatı), kutsal bir tarih oluşturan olaylar olarak değerlendirilmiştir. Kuşkusuz bu da haclar, haçlı seferleri ve misyonlar biçiminde yabancı ülkelere çokça seyahatin yapılmasına yol açmıştır. 18. yüzyıl burjuvazisi de seyahati çok önemsemiş ve "laik seyahat" anlayışını oluşturmuştur. Dinî seyahat, dinî merkezlere, kurtarılacak ruhlara yapılırken, laik seyahat ise öğrenme ve güç merkezlerinden, seyyahın kendi kültüründen hiçbir şey bulamayacağı yerlere yapılmıştır. Seyyahlar, gördükleri yerleri, kendi kültürleriyle karşılaştırarak, onların geri kalmış olduklarına karar vermiş ve zaman çizelgesine yerleştirmişlerdir. "Dünyanın öteki ucuna yelken açan felsefî gezgin, aslında zaman içinde yolculuk yapmaktadır; geçmişin keşfine çıkmıştır; attığı her adım bir cağ geçididir. Bu ifadedeki felsefî sıfatı, insan tarafından ve insan için tasarlanan, dünyanın tanımı İçinde ve tüm zamanlarda insanlığa ilişkin kökten yapısal bir vizyonun, insanlığın kökenine ve kaderine yönelik dinî ve metafizik araştırmaların yerini aldığı bir insan bilimi için önceki yüzyılda hissedilen militanca duyguyu dile getirmekledir, insanın kendini gerçekleştirmesinin aracı olması anlamında seyahat motifi, zamanın laikleştirilmesinin önemli bir boyutunu ortaya koyar."[359] Fabian'nın "insanın kendini gerçekleştirmesinin aracı olması anlamında seyahat motifi, zamanın laikleştirilmesinin önemli bir boyutunu ortaya koyar"[360] ifadesinden hareketle insanın zamana ve mekâna hükmedişi anlamına gelen yol ve yolculuk anlatıları bu yönüyle dilin bütün olanaklarından yararlanır. Wittgenstein metafizik karşısındaki tutumunu da bunun bir göstergesidir. Metafiziği "dil üzerinde bir çözümleme, açık kılma, aydınlatma etkinliği"[361] bağlamında kimi zaman olumlu kimi zaman ise olumsuz bir yargıyla ifade etmesi kendi zamanına kadar gelen tüm yargıları da içerisinde barındırır. "Metafizik, ilk dönemde, konuşulamayan, susulması gereken yerde konuşmak, dilin ve dünyanın sınırlarını aşmak çabası olarak görülmüş ve yapılmaması önerilmişti. Bu anlayış da ikinci dönemde yine korunmuş, metafizik dilin sınırlarının üstüne üstüne gitme denemesi ve boş bir çaba olarak görülmüştür ve bu düşünce, bu dönemde yine çok daha zengin imgelerle çeşitlendirilmiştir. Öyle ki hem felsefe hem metafizik hakkında verilen bu imgeler, bazen öylesine renklendirilmiş ki, onlar

[359] Bıçak **Tarih Düşüncesinin Oluşumu 1,** s.240-241
[360] Bıçak, **Tarih Düşüncesinin Oluşumu 1**s.241
[361] Ömer Naci Soykan, **Felsefe ve Dil** (Wittgenstein Üstüne Bir Araştırma), İstanbul: MVT Yayınları, 2006, s.233

birbirinden çok ayrı yorumlara neden olmuştur."[362] Wittgenstein'ın metafiziğin dil hususunda kendisine gelene kadar mevcut olumlu görüşlere karşı çıkmasının sebebi ise "felsefede bir tür mitoloji yapma tehlikesinin"[363] olmasıdır. Dolayısıyla yol ve yolculuk anlatılarında kullanılan görünür dünyayı aktaran dilden hariç sınırsız ifadeye sahip olan dil bir şekliyle metafiziğin teorik göstergeleriyle açıklanabilir. Wittgenstein'ın "Dilimin sınırları dünyamın sınırları demektir"[364] ifadesi mevcut dünyadan hariç düşünenler için metafizik olanı ifade anlamında yerinde bir tespittir. Çünkü Wittgenstein'ın kendisini "trajik bir kahraman gibi dünyanın dışında addederek, dolaylı yoldan ifadesini tersten okutur. Bu yolla ontolojik olarak "ben" merkezli hareket eden insan için; "fizyolojik ve psikolojik yapısı arasında oldukça girift" olan "ilişkiler ağı" farklıdır. Wittgenstein'ın bu bağlamdaki "ben"i psikolojik "ben"idir ve metafizik "ben"inden farklıdır. "Kolayca anlaşılacağı gibi, bu empirik ben'in sorunsal bir yanı yoktur. O, herhangi bir nesne gibi, bilen bir Öznenin karşısında, psikolojik bir nesne olarak yer alan bendir. Asıl sorunsal olan, psikolojik olmayan, felsefi-metafizik ben, Wittgenstein'ın büyük harfle yazdığı Ben'dir: "Öyleyse, felsefede psikolojik olmayan Ben'den söz edilebilmesi anlamında gerçekten bir anlam vardır. Ben, felsefeye 'dünyanın benim benim dünyanı olması' yoluyla girer. Felsefi ben, insan değildir, insan vücudu veya psikolojinin söz konusu ettiği insan ruhu değildir; tersine metafizik Öznedir, dünyanın sınırıdır, bir bölümü değil. Dünyaya dâhil olmayan bu Ben ne nesnedir ne de o, kendisini dile getirir; tersine o, kendini gösteren, ama dile gelmeyen mistik bir şey olarak vardır. Dünyanın sınırında olan bu Ben'in dile getirilmesi, tıpkı Tanrı'nın dünyanın içine girmesi gibi olurdu."[365] Metafiziğin insanın ontolojik varlığıyla yaptığı muhasebe dolayısıyla yolculuk anlatılarında karşılaşılan yolcu-yazarın "ben"inin, "Dünyanın öteki ucuna yelken" açarken "zaman içinde yolculuk" yapması ve öteki mekânı ifadede dilin imkânlarını kullanması doğal bir sonuçtur. "Ancak böyle bir bakışta görülen "nesne", mekân ve zaman içinde değil, tersine mekân ve zaman ile görülür. Peki, bu ne demektir? Nesnenin mekân ve zaman içinde görülmemesi, sözünü etmekte olduğumuz seyrü temaşadır, kontemplatiodur. Bu durumda nesneyi mekân ve zaman ile görmek, sanırım, onu mekândan ve zamandan soyutlayıp, zaman olmaksızın başka bir yerde, yani mantıksal mekân ile görmek demektir. 'Şeyin *sub specie aetemitatis* görülmesi,

[362] Soykan, **Felsefe ve Dil,** s.233
[363] Soykan, **Felsefe ve Dil,** s.239
[364] Soykan, **Felsefe ve Dil,** s.240
[365] Soykan, **Felsefe ve Dil,** s.242

şeyin tam mantıksal mekân ile görülmesidir."[366] Kısacası kendi "ben"iyle hareket eden insan için zaman ve mekânın metafizik bir kurguya kavuşması hayali olana görünür olandan hareket etmeyi gerektirir.

Sonuç itibariyle ilksel türlerden bugüne edebi eserlerde yol ve yolculuk anlatısının genel yapısı metafizik manada insan düşüncesinden hareketle metne yansımaktadır. Kurgulanan yol her zaman görünür dünyadan ötekine doğru bir hareketle muteberdir. Wittgenstein'ın empirik "ben" ile fizyolojik "ben"i arasında kurduğu bağ bu iki dünya arasındaki farkları ortaya koyar. Görülen dünyadaki olgular düşüncelerle görülmeyen alanlarda birleşerek yeni bir dünya oluşturur. Bu insanın kendini bilme yolculuğunda metafizik âlemde gerçekleştirdiği yolculuklara da yansır. "Esasında yalnızca böyle bir bakışın karşısında durana 'dünya' denecektir. Ama ben her iki bakışa da sahip olduğum için ancak biriyle 'gördüğüm' dünyaya karşılık, diğeriyle gördüğüm yalnızca çeşitli görme alanlarındaki bölümleri zihnimde birleştirerek, böylece başka bir dünyaya da varıyorum."[367] Çetişli'nin ifade ettiği "insanın, kimi zaman birbirinden çok farklı, kimi zaman da birbiriyle iç içe bir yığın duyguları, düşünceleri, heyecanları, hayalleri, rüyaları, istekleri, tecessüsleri, nefretleri, inançları, korkuları, sevinçleri; bunların fiil hâlinde dışa yansıyan tavırları, davranışları, tepkileri, hareketleri"[368] v.b. ilksel insandan günümüze farklı dünyaları ve dolayısıyla da metafizik âlemin edebi eserdeki yansımalarını oluşturur.

[366] Soykan, **Felsefe ve Dil,** s.24
[367] Soykan, **Felsefe ve Dil,** s.26
[368] Çetişli, **a.g.e**., s.74

İKİNCİ BÖLÜM

2. YOL VE YOLCULUK ANLATISININ EDEBİ ESERE YANSIMASI

2.1. Edebi Eserde Yol Kavramı

Yol, dilbilimsel öğelerle birlikte düşünüldüğünde, mahiyeti itibariyle toplumda dolayısıyla da edebiyatta farklı mecralar oluşturur. Edebiyatın fenomenolojik tavrı da mevcut mecraları kullanabileceği araçlarla anlaşılabilir bir düzleme taşır. Yol kavramı böylece toplum tefekküründe müşahhastan mücerrete doğru kazandığı yeni anlamlarla merkezi bir anlatının temelinde yer almış olur. Merkezde ise öncelikle sanatçı vardır. Çünkü ilk etapta edebi esere yansıyanlar, tamamıyla kişinin algı sistematiği içerisinde değerlendirilir. Gadamer, Husserl'den yaptığı alıntıda durumu şu şekilde izah eder: "Husserl için bir şeyi-bir şey olarak-kavramak ya da anlamına bakmaksızın değerine göre hüküm vermek, ya da ele almak, kendisini duyularla algılamaya temel oluşturan ve görüngü katmanları üzerine eklemleyen ruhsal aktivitenin yüksek basamaklı bir biçimiydi."[369] Husserl'in "kavrama" olarak ifade ettiği bu felsefi edim, "kavrama" noktasında toplumun dolayısıyla da sanatçının, yol ile ilgili kurduğu farklı anlam ilişkilerini doğrudan açıklar niteliktedir. Nitekim Alman edebiyatçı Goethe'nin de kendisini "ömür boyu bir 'yolcu' olarak görmesi"[370] bu ruhsal aktivitenin ilk temel basamağını gösterir.

> "*YOLCULUĞUN METANETİ*
> *Bu kesif ahlak buhranı içinde,*
> *Ruhundaki safiyeti koruyan kimse*
> *Yaradılışında var olan adalet ölçüsüyle*
> *Hizmet eder, büyük fayda sağlayan vazifesinde (..)*

[369] Hans-Georg Gadamer-Helmut Kuhn-Friedrich Nietzsche**, Edebiyat Nedir?,** Çev.: Şahbender Çoraklı-Ahmet Sarı, Erzurum: Babil Yayınları, 2002, s.13
[370] Senail Özkan, Goethe ve Yolculuk Felsefesi, **Türk Edebiyatı Dergisi** (Dosya Yol ve Yolculuk), (2007) 406, s.32

Ey yolcu! Sabreder misin bunca derde, sefalete!"[371]

Türk dilinde "yol" kavramını toplumsal dilbilim açısından inceleyen araştırmacılar yöntemlerinde, "yol" kavramının birincil anlamının yanında kazandığı soyut anlamların oluşum süreçleri, nedenleri ve bu nedenlere bağlı sonuçları; Türk tarihi, sosyolojisi ve mitolojisinin ele alınmasıyla somutlaşacağı üzerinde durmaktadırlar. Çünkü antik dönemlerden itibaren insan, açıklayamadığı durumları kendi yarattığı/ inandığı güçlere bağlar. Muhayyilenin yarattığı güçler ise genel itibariyle yolculuğa çıkanın yolu üzerinde/ yol ayrımlarında durur. (Odessia'da yer alan "Cadı", Faust'taki şeytan, Necip Fazıl'ın Kaldırımlar adlı şiirinde ürettiği şehir mitolojisi, vb.) Dolayısıyla bu noktadan sonra ele alınacak konular "yol" kavramını tanımdan yönteme çeviren muhayyilenin tasarıları hakkında olacaktır. Aynı merhale üzerinde düşünüldüğünde mevcut tasarıların, kişinin şahsi evreninden hareketle edebi bir düzleme nasıl monte edildiği daha iyi anlaşılacaktır.

Kişi öncelikle kendisiyle, dolayısıyla kendi mantık kaideleriyle vardır. "Seyahatte biriken ilgiler ve bilgiler insanla ve hayatla ilgili deneyimlerin ve karşılaştırmaların imbiğinden süzülen hikmetleri ihtiva ederek, bakış açımızın içindekiler kısmını geliştirir."[372] İnsanın hem maddi hem de manevi hayatıyla alakalı tüm tecrübelerini ifade eden içindekiler kısmı, kişinin doğumundan ölümüne kadar edindikleriyle alakalıdır. "İnsan, duygu, düşünce, hayal ve sezgilerini geliştirme sırasında bilgi ediniyor, kanaat sahibi oluyor, imanını zenginleştiriyor, insana kendisinden, diğer insanlardan, tabiattan ve yaratandan gelen uyarıcı etkiler bilgi, kanaat, iman ihtiyacını karşılayıcı şuurlu arayışlara yol açıyor."[373] Sadık Tural'ın ifade ettiği bu arayış kişinin mantık kaideleriyle varoluşunun bir tavrı olarak düşünülebilir. Dolayısıyla yol kavramını düşünen bir kişi onun vasıtasıyla bulduğu menbayı öncelikle hayatına daha sonra manaya ve sonunda da dile yansıtacaktır. Kişinin en son haliyle "dil" den anlayabileceği sistematik yapı ise yol mefhumunu edebi bir retorik içerisinde barındırmaktadır. İfade edilmeye çalışılan bu yapı kişinin kaleme döktüğü düşünce ufkunu hiç şüphesiz metaforlarla besler. Filhakika metaforlar poetik disiplinler yönünden "yol" kavramını farklı şekillerle yeniden inşa ederler. "Öte yandan metaforik kavramlar düşünmenin ve konuşmanın gündelik harfiyen konuşma ve düşünme

[371] Johann Wolfrang Goethe, **Doğu-Batı Divanı**, Çev.: Bayram Yılmaz, İstanbul: İyi Adam Yayınları, 2000, s.129
[372] Seyfettin Duman, Seyahati Tercüme-i Hakikat Olarak Algılamak Yahut Tanzimat ve Servet-i Fünun Edebiyatında Seyahat, **Hece Dergisi** (Gezi Özel Sayısı), 174-175-176, (2011), s.151
[373] Sadık Tural, Estetik Duyarlılık Konusunda Kavramlaştırma Denemesi, **Erdem Dergisi** (Aydın Sayılı Özel Sayısı), 3, 9(27), (1997), s.1255

tarzlarının menzilinin ötesine figüratif, poetik, renkli yahut düşsel düşünce ve dil diye adlandırılan dilin menzili istikametinde genişletilebilir. Bu yüzden şayet düşünceler nesnelerse, onları düşsel giysilerle süsleyip püsleyebilir, onlarla oynayabilir, onları hoş ve muntazam sıraya dizebiliriz v.s. Böylece bir kavramın bir metaforla yapıya kavuştuğunu söylediğimizde kısmen yapıya kavuştuğunu, bazı bakımlardan genişletilebileceğini kastediyoruz."[374] Öyleyse "yol" insanın dünyadaki serüveninin gerçekleştiği uzamsal bir alan olarak sürekli gelişen ve genişleyen bir yapı arz eder. "Yol" kavramını düşünen bir kişinin de tanımdan hareketle -düşünsel nesneler- onları süsleyip püsleyebilmesi anlatıyı derinlemesine kanalize edebilir. Düşünce-nesne düzleminde "yol" kavramının genişleyen bir hazineye sahip olması, kendi üzerine doğru oluşturulmuş imgeler ağıyla da doğru bir orantının olduğunu ortaya koyar. İmgelerin oluşturduğu soyut anlamların yaygın olarak kullanılması, zihinsel eylemlerle muhteva ve biçem yönünden sanatsal amaçlarla hizmet etmesi, bu orantıyı daha vazıh bir şekilde görmemizi sağlar. Mamafih zihinsel olarak kurulan ve somut olgularla ilişkilendirilen "yol" kavramı, tüm bu düşünce ekseninden hareketle kullanılır.

Sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş ve yazılı kültürün gelişim süreci göz önüne alındığında; zihinsel olarak kurgulanan metnin –doğal olarak "yol" anlatısının- giderek bilinçli bir denetim mekanizmasına kavuştuğu görülür. Walter J. Ong'un "Olay Örgüsünün Kapanıklığı: Seyahatnamelerden Dedektif Öykülerine" başlığı altındaki "Bilinçli denetim gittikçe pekiştiği için öykü çizgisi, dağınık olaylardan oluşan eski sözlü olay örgüsü yerine giderek daha sıkı, doruk noktalı yapılar geliştirir"[375] ifadesinden normal yaşamda "yol" a çıkan bir kişinin yaşadığı dağınık olayların bütününün nasıl düzenli bir anlatıya kavuştuğu anlaşılır. Bununla birlikte "Yol" vasıtasıyla bir anlatı sistemi oluşturmuş edebi metnin içeriği, okuyucuya sunduklarıyla kendisi üzerinde kavramsal olarak yeni ifadelerin oluşmasını sağlar. Nitekim yazarın kendi düşünce ekseni de geçmişten geleceğe belirli bir konvansiyonelliği içinde barındırmaktadır. Konvansiyonel bütünlüğü Ong şu şekilde açıklar: "Charles Dickens ve diğer 19. yüzyıl yazarlarının yüksek sesle kendi yapıtlarından parçalar okuma tutkusu da, bu eski sözlü anlatıcı duyarlılığının sürdüğünü kanıtlar. Eski sözlü kültürün yazı dünyasını sık sık ziyaret eden hayaleti, gezilerin bir olay dizisi oluşturduğu öykülerdeki gezgin kahramanlarda somutlaşır. Seyahatname türü, Ortaçağ aşk

[374] George Lakoff, Mark Johnson, **Metaforlar** (Hayat, Anlam ve Dil), Çev.: Gökhan Yavuz Demir, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2010, s.35
[375] Walter Ong, **Yazılı ve Sözlü Kültür-Sözün Teknolojileşmesi**, Çev.: Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul: Metis Yayınları, 1997, s.174

ve macera romanslarından başlamak üzere, Cervantes'in başka her yönüyle çağını aşan Don Kişot romanından Daniel Defoe'ya (Robinson Crusoe, yıllar yılı bir adada tek başına yaşamış gezgin kahramandır) ve Henry Fielding'in Tom Jones romanına, Smollett'in episodik anlatılarına ve hatta Charles Dickens'ın The Pickwick Papers gibi yapıtlarına dek uzanır."[376] Üzerinden binlerce yıl geçmesine rağmen edebi eserde kurgulanan "yol" eğretilemelerinin benzer nitelikler taşıması, ilk(s)el mitolojilerin/ inançların kültürel kimliklere ne denli işlediğinin bir kanıtıdır. Dolayısıyla konvansiyonellik diğer bir söyleyişle geleneğin açık göstergelerini içerisinde barındıran bir süreci de işaret eder.

Engin Sezer "Dilde ve Folklorda Yol Metaforu" adlı makalesinde "yol" kavramının "atomistik" olarak çeşitli öğelerden oluştuğunu bildirmesi metaforik anlatının zenginleştirici özelliğini görmemiz açısından tanımsal bir çerçeve oluşturur. "Yol sözcüğünün anlamı, bu kavramın nesneler dünyasındaki gönderimlerinin tek tek (münferit) gönderimlerinden oluşur. Yeryüzünde iki nokta arasında ulaşıma olanak sağlayan bir geçittir. Yani yolun bir başlangıç noktası, bir süreci bir de son noktası vardır. Bu saydıklarımız "yol" sözcüğünün anlamının münferit anlam ögeleridir. Öte yandan yol ile onu kullanan insan ilişkisi söz konusu olduğunda durum daha da karmaşık hale geliyor. Yolun uzun ya da kısa olması, kolay ya da çetin olması, ne tür bir amaçla katedildiği yani yolun sonundaki hedefin ne olduğu, yolda kendisine yardımcı olacak güçlerle onu engellemeye çalışacak güçlerin varlığı, yolda kalmanın zorluğu "yol" kavramı ile ilişkili olarak zihnimizde yer etmiş belirli kavramsal özelliklerdir."[377] Yol ile ilgili verilen genel ifadeler kavramın uzamını dolayısıyla da sanatsal açıdan araç ya da amaç olma çizgilerini biraz daha derinleştirmektedir. Araç ya da amaç olarak tasavvur edilen "yol" kişinin mana evrenindeki kendisini "öteki"[378] olarak tanımladıktan sonraki merhalede; gizemleriyle alışılmışın dışına çıkar. Doğaüstü figürlerin "yol" anlatısıyla birlikte varoluşu Gürsel Aytaç'a göre "öteki"nin merakından hasıl olan ütopik anlatıların da temelini oluşturmaktadır. "Kendi ülkesindekinden farklı olanı tanımak, kişide belli bir eleştiri ruhu geliştirir, kendinin olana, yabancıyı tanıdıktan sonra başka gözle bakmayı öğretir. Gencin yurtdışı seya-hati, birçok ülkede, özellikle de Almanya'da bir "Büdungsreise" (Eğitim Seyahati) adıyla eğitimde özel bir yere sahiptir. Henüz mevcut olmayan ve özlemi duyulan

[376] Ong, **a.g.e**., s.176
[377] Engin Sezer, Dilde ve Folklorda Yol Metaforu, **Kitaplık Dergisi** (Dosya Metafor), 65, (2003), s.89
[378] "Abdurrahim Karadeniz de ötekileşmeyi keşif diyalektiğiyle başlatır. Bu keşif dışarıdan kişinin kendi üzerine doğru yönelttiği bir keşfi ve ötekileşmeyi ifade eder. Yani ikincil bir şekilde düşündüğümüzde ötekiliğin nasıllığı konusunda da açık bilgiler öğrenebiliriz. Bu nasıllık da seyyahın kendi farkındalığını yakalayıp evrilleşmesi sürecinde değerlendirilir.", Abdurrahim Karadeniz, Seyyahın Dili; Gerçekçiliği ve İmkânları, **Hece Dergisi** (Gezi Özel Sayısı), 174-175-176, (2011), s.137

şeylerin başka bir ülkede, bir hayal ülkesinde var olduğu düşüncesi, ütopya romanlarının konusudur. Bu ülkeye yolculuk, "eğitim" ve "özlem" ilkeleriyle ilginç bir bağlamdadır. Francis Bacon'un "Nova Atlantis" adlı ütopyasını hatırlayalım! Burada her on iki yılda bir, iki geminin uzak ülkelere sefere çıkması öngörülmüştür. Gemilerin her birinde üçer kişi, gittikleri yerlerde bilimlerin ve sanatın durumu hakkında inceleme yapmakla, yeni kitapları ve araçları görmek ve alıp getirmekle görevlidir."[379] Özellikle metaforik bir anlatıya sahip olan "yol" içi gizemlerle dolu bir anlatı formu haline gelir. Edebi eserde aynı tarzda bir anlatı formunun oluşu, yol kavramının bir yönelime işaret ediyor olmasından kaynaklanmaktadır. Anlatı formunun sahibi olan sanatçıya göre bu durum: "*yazarların farklı bakış açılarıyla zengin bir söylemi olan en önemli paradokslarından biridir*" [380] ve paradoksal aktiviteler de edebi metinlerde birleşerek yolculuğun belirli kısımlarını oluşturur. Dolayısıyla yolda görülen "doğaüstü öge, retorik figürün bir uzantısı olarak karşımıza çıkar."[381] Ayrıca sanatçının/ yazarın/ yolcunun redaksiyonu ne olursa olsun, retorik figür temelde aynı işleve sahiptir.

Todorov'un ifade ettiği retorik figürün "yol" ve ona ait olan şeyleri çepeçevre sarması, kişinin anlamlandırma eğilimiyle fantastik bir algıya dönüşümü olarak yorumlanabilir. Todorov'un dikkat çektiği husus pandeterminizmin doğal bir sonucu olarak her yerde anlamlılığın bulunduğu düşüncesidir. Bu konuda Alan Watts'dan şu alıntıyı yapar: " çünkü bu dünyada hatalı, hatta budalaca hiçbir şey yoktur. Hatta var demek, söz konusu olayın içinde yer aldığı genel şemayı görmemek olayın hangi hiyerarşik düzeye ait olduğunu bilmemek demektir."[382] Yol kavramı bu düşünceden hareketle; edebi bir eserde zihinsel ve maddesel özellikleriyle poetik bir çerçevede değerlendirilir. Todorov'un yüksek soyutlama derecesinde ifade ettiği pandeterminizm sanatçının evreninde oluşan "yol"a ilişkin tasarıların ne şekilde oluştuğunu dolaylı olarak açıklar niteliktedir. Bir başka deyişle, "en soyut düzeyde pandeterminizm, fiziksel olanla zihinsel, maddeyle ruh, nesneyle sözcük arasındaki ilişkinin sınırının yumuşaması anlamına"[383] gelmekte ve bu doğrultuda oluşan "yol" anlatıları için genel bir düşünce düzlemi oluşturmaktadır. Bu hem metaforik hem de imgesel düzeyde aynilik taşımaktadır. "Binbir Gece Masalları'nın görünürde kalıplaşmış imgeleriyle, ondokuzuncu

[379] Gürsel Aytaç, **Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi**, İstanbul: Say Yayınları, 2003 s.14
[380] Yiğit Değer Bengi, **1002 Gece Masalları**, İstanbul: Metis Yayınları, 2005, s.15
[381] Tzvetan Todorov, **Fantastik**, Çev., Nedret Öztokat, İstanbul: Metis Yayınları, 2004, s.80
[382] Todorov, **Fantastik**, s.112
[383] Todorov, **Fantastik**, s.113

yüzyıl yazarlarının daha kişisel imgeleri arasında bir kopukluk yoktur."[384] Dış dünyayı anlama amacı güden metaforlar da bireyin yöneldiği müştereklere odaklanır. Bu anlamlandırma eğiliminde kişi objektivist ve subjektivist mitlerden yararlanır. *"Objektivizm miti insanın başarılı biçimde faaliyette bulunabilmek için dış dünyayı anlama ihtiyacını yansıtır… Subjektivizm ana teması insana çevresinden ve başka insanlardan ayrı bir varlık olarak bakmaktan doğan yabancılaşmayı aşma teşebbüsüdür.*"[385] Mekanik bir düşünce sisteminde kişinin tasarladığı "yol" –ki burada bahsedilen "mitosun zihinsel formlar sisteminde işgal ettiği yer"[386]dir.- böylelikle çok katmanlı bir sistem haline gelir.

"Yol" kavramı edebiyat-sanat alanında kullanıldığı türler içerisinde, zaman ve uzamın kesiştiği noktada –ki bunu Bakhtin yol kronotopu olarak açıklar- görsel anlatının odağı olur. Bakhtin'e göre "karşılaşma ile bağlantılı yol kronotopu ise, daha geniş bir kapsamla ama daha düşük dereceli bir duygu ve değerlendirme yoğunluğuyla karakterize olur."[387] Karakterizasyon sonucunda insan beşeri ilişkilerini anlama ve anlatma çabasında "yol" kavramını sıklıkla kullanır. Yazar, yazısının devamında "yol"un mahiyetini anlatırken karakterizasyonun hangi tasavvurlarla oluştuğunun da altını çizmektedir. O'na göre "yol"da toplumsal ve kültürel ögelerin tümü zamansal ve uzamsal noktada kesişmektedir. Yol kronotopunu başlangıcın hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yer olarak tanımlarken; aynı zamanda tüm koşullarda rastlantıların, zıtlıkların, kısacası insan hayatıyla alakalı tüm amiliyetlerin farklı şekillerde yol üzerinde birleştiğini ifade eder. "Zaman adeta uzamla kaynaşarak uzamın içinde akar (ve yolu şekillendirir) bu bir seyir, bir akış olarak yol imgesindeki zengin eğretileme genişlemesinin kaynağıdır: bir yaşamın seyri akışı "yeni bir seyirde yola koyulmak" tarihin seyri v.b. ana ekseninin zamanın akışı olarak kalması koşuluyla yolun bir eğretilemeye dönüşme şekilleri çeşitli ve çok katmanlıdır."[388] Katmanlı yapı -sembolik formlarda olduğu gibi- "yol" üzerinde teşekkül etmiş tüm eserlerde kendini gösterir. Tanpınar garplılaşma tarihinde önemli bir yere sahip olduğunu ifade ettiği Çelebi Mehmet Efendi'nin Sefaretname'siyle alakalı söylediklerini de bu çok katmanlı yapının farklı bir ifadesi olarak düşünülebilir. "Hiçbir kitap garplılaşma tarihimizde bu küçük "Sefaretname" kadar mühim yer tutmaz. Okuyucu üzerinde "Binbir Gece'ye iklim ve mahiyet değiştirmiş hissini bırakan bu kitabın hemen

[384] Todorov, **Fantastik**, s.114
[385] Lakoff ve Johnson, **a.g.e**., s.26
[386] Cassirer, **Mitik Düşünme,** s, 53
[387] Mihail Bakhtin, **Karnavaldan Romana** (Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar), Çev., Sibel Irzık, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001, s.316-17
[388]**Age**., s.318

her satırında gizli bir mukayese fikrinin beraberce yürüdüğü görülür. Hakikatte bu sefaretnamede bütün bir program gizlidir."[389] Tanpınar'ın eserle alakalı söyledikleri aslında daha önce yazılmış tüm seyahatnameler ve sefaretnameler için geçerlidir fakat asıl anlatılmaya çalışılan, insanın çok katmanlı bu yapı içinde "yol"a ilişkin anlamlandırma eğilimini nasıl oluşturduğu üzerinedir.

Yolda gizlenen program üstü kapalı şifreler –retorikte imge, simge, metafor v.b. önemi burada çok önemlidir.- çözülerek bilinmeyen bir alandan bilinen alana yapılan göndermelerle sağlanır. Bakhtin yazısında Don Kişot'dan hareketle "yol"a ilişkin -oluşturulmuş gizli bir program- yazarın programını şu şekilde açıklar: "*O devirde artık yol derin ve yoğun bir biçimde, tarihsel dönemin seyrinin, zamanın ilerleyişinin izleri ve göstergelerinin, çağın işaretlerinin damgasını taşıyordu*."[390] Göstergelerden hareketle –görsel ifade aşamasında- "yol" dile yansıyan bu yapı hiç şüphesiz seyrin[391] ve ona bağlı olarak oluşan zihinsel ve duygusal ilişkilerin bir sonucudur. Yol kavramı üzerinde düşünürken bu formaliter yapıyı, uzamın nasıl ve ne şekilde algılandığıyla bir paralellik içinde düşünülebilir. Cassier "Mekân ve Mekânsal İlişkilerin İfadesi" başlığı altında söyledikleri de aynı doğrultudadır. "Her şeyden önce dilde, duygusal ve zihinsel ifadenin bu iç içe oluşunu tam olarak kanıtlayan, mekânsal seyirdir. Dilin zihinsel süreçlerin anlatımı için oluşturduğu en genel ifadelerde, mekânsal tasarımın mutlak yardımı doğrudan doğruya oldukça açık bir biçimde ortaya çıkar. En yüksek düzeyde gelişmiş dillerde dahi, zihinsel belirtmelerin mekansal belirlemeler vasıtasıyla bu mecazi anlatıma rastlanır."[392] Dolayısıyla görülen mekân birçok anlatıda kurgusal ("Mekânın bütünü, unsurlardan hareketle kurgusal kabuller olarak inşa edilir."[393]) olarak tasarlanır.

Dilin süzgecinden geçen "yol" kavramı türevleri ve yüklendiği farklı misyonlarla ilk akla gelen şekliyle -fiziksel görünümüyle- algılanır. Bu "yol" kelimesinin gösterge

[389] Ahmet Hamdi Tanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 2001, s.44
[390] Bakhtin, **a.g.e**., s.318
[391] "Çünkü algıda ya da seyirde icra edilen gösterim, kavramda bilinebilir. Bilincin bu yeni biçimi, kavramı, öncelikle saf düşünmenin ürünü olarak kuran bir bilinç biçimidir. Belirli içerikler olarak algının ve seyrin içerikleri de, bizzat karakteristik bir belirleme formu olmadan, yani altına bu içeriklerin yerleştirildiği ve diğeriyle ilişkili olarak İncelendiği bir bakış noktası olmadan düşünülemez… Seyir belirli bağlantı yollarına gider ve işte onun saf formu ve şematizmi, bu noktada yatmaktadır. Kavram, bu yolu bilme anlamında seyrin dışında kavrandığı gibi, ayrıca kavramın kendisi, seyri gösteren bir şey olma anlamında da kavranır. Kavram iyi inşa edilmiş, iyi bilinen yola adımını atar ve ayrıca o yolun Önceden hazırlanışına da yardım eder." Ernst Cassirer, **Sembolik Formlar Felsefesi C.3** (Bilginin Fenomenolojisi), Çev., Milay Köktürk, Ankara: Hece Yayınları, 2005, s.394-395
[392] Ernst Cassirer, **Sembolik Formlar Felsefesi C.1** (Dil), Çev., Milay Köktürk, Ankara: Hece Yayınları, 2005 s.192
[393] Cassirer, **Sembolik Formlar Felsefesi C.3** s.139

olarak neyi simgelediğiyle alakalı mantıksal bir okumayla ifade edilebilir. "görüntüsel gösterge (İng. İcon) belirttiği nesne var olmasa bile, kendisini anlamlı kılan özelliği taşıyacak bir göstergedir. Söz-gelimi geometrik bir çizgiyi canlandıran, kurşun kalemle çizilmiş bir çizgi, bir başka deyişle görüntüsel gösterge, varlığına işaret ettiği nesneyle bir benzerlik ilişkisi içindedir."[394] İnsanoğlu "yol" kavramını uzamdan farklı düşündüğünde bile dolaylı olarak fiziki olanı göz ardı edememektedir. Nitekim kişinin tanımlama gayreti ve dolayısıyla kurduğu tasarılar genel diyalektizmle bir bütün oluşturur. Burada temsili olarak nitelelen "yol" algıda –ki araç ya da amaç olabileceğiyle alakalı- kendisine dönük aracı eylemini gerçekleştirir. Walter Benjamin'e göre "insan bir yöreyi, ancak olabildiğince çok boyutuyla algıladığı zaman tanıyor. Bir meydanın farkına varabilmek için, insanın oraya dört ayrı yönde terk etmesi gerek. Aksi halde oraya çıkacağımızı kavrayana kadar, meydan üç-dört kez hiç beklemediğimiz bir anda yolumuzu kesiyor."[395] Burada altı çizilerek okunması gereken "dört ayrı yönden yaklaşmak ve dört ayrı yönden terk etmek" eylemleridir. Kişinin fiziki olarak yaptığı eylem, zaruri olarak bir "yol" ile gerçekleştirilecek dolayısıyla da "yol" kavramı kişinin şahsi tanıma/olgunlaşma sürecinde araç olma amiliyetini devam ettirir.

Toplumun telakkisi, mevcut kullanılan dilin tüm imkânlarını kullanarak yine aynı toplumun mahsulleri olan edebiyat-sanat-folklor alanında ortaya çıkan "yol" göstergesini birçok anlam ve deyim özellikleriyle görsel olarak sunmaktadır.

"Yol" kavram olarak algılanan şey-nesne olarak hal-i hazırdadır. Kişinin fiziksel-reel olarak baktığı açı, farklı tasarılar halinde "yol"a ilişkin dilsel eylemi genişletir. Yol kavramının bakış açısıyla ilişkilendirmesinin nedeni "Anlamını genişletme işleminde, geleneksel hale gelmiş olan belirli dilsel ifadelerle ilişkilendirilen beylik bir kavramsal metafor, yani bir dilsel araçla ifade edilir ve bu yeni ifade aracı başlangıçtaki çıkış noktasına yeni bir kavramsal unsur eklemeye dayanır"[396] ifadesinden hareketle; töze ilişkin mahiyetini, sanat eserinde ne şekilde okunabileceğini göstermesi açısından önemlidir. Kişinin üzerinde bulunduğu "yol", Robert Frost'un şiirinde de olduğu gibi çoğu zaman belirli soyutlamalarla, hayat zaman ekseninde "hayat"a istiare edilir.

---

[394] Mehmet Rifat, **20. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1** (Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler), İstanbul: YKY, 2005, s.118

[395] Susan Buck-Morss, **Görmenin Diyalektiği** (Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi), Çev., Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları, 2010, s.42

[396] Sezer, **a.g.m**., s.81

"*Bir koruda birbirinden ayrılan iki yol ve ben*

daha az kullanılmış olanı seçtim

işte her şeyi değiştiren de bu oldu."[397]

Sanat eserinde temel bir izlek haline gelen "yol" kavramsal olarak genişletilirken; aynı zamanda da kurduğu ilişkilerle bir merkez olma vasfını da taşır. Merkez etrafına toplanan tüm amiller de yol kurgusuna hizmet eder. Rasim Özdenören'in Kuyu hikayesinde olduğu gibi, "Kasaba, kent, tren yolları, konak yerleri gibi yolculuk terimleriyle Yusuf'un sürekli yollarda oluşu vurgulanırken, yolun,'arayış','bulma'; 'kavuşma', 'ayrılış', bir yere/ menzile varma, yerden/ menzilden uzaklaşma anlamlarıyla kurulan metaforik bağlantılar ve yol kelimesinin tasavvufi karşılığı olan "tarik", "istikamet" kavramları ve bunlarla ilişkili metaforlar yol alegorisini öykünün temel izleği kılar."[398] Bu özellik yol kavramının tasarıdaki ontolojik-fenomenolojik tavrı ile sanat eserine monte edilme çabasıdır. Cassirer'in "Görsel gerçekliğin inşası, aynı akıcılıktaki duygusal olgular silsilesinin bölünmesiyle başlar. Sürekli akan görüntülerin ortasında yön belirlemekte değişmez nitelikteki merkez noktayı oluşturan belirli temel birlikler, artık sabit hale gelir. Tek olgu kendi karakteristik anlamını, öncelikle bu merkezle ilişkilendirerek kazanır"[399] ifadesi "yol"un anlamına ilişkin genişletilmeden önceki hali açıklamaktadır. Temel dayanak insanın temelde olduğu bir sistemi ön görür. Çünkü Cassirer'in ifade ettiği "merkez" öncelikle "görme" hadisesiyle insana ait bir eksende genişler. Jacques Ellul'un görme sistemi ile ilgili söyledikleri de ontolojik tavrın ne şekilde işlediğini gösterir. "Bu imajları tek tek kaydediyorum ve onların yanyana konulması bana içinde yaşadığım dünyayı, etrafımı kuşatan dünyayı gösteriyor. Bu uzayı baştan sona tarayan ve benim oradaki her şeyi bilmemi sağlayan görme araçlarımla ben bu evrenin merkezindeyim. Bu gerçeklik imajlarım birbirine bağlayarak, onu bir bütün olarak kavrıyor ve bakma eylemimin bir sonucu olarak onun bir parçası haline geliyorum. Ben, kendinden yola çıkılarak evrenin ve uzayın düzenlendiği kalkış noktasıyım: vizyonum beni ve başka her unsuru, her birini ait olduğu noktaya yerleştirerek konumlandırır. Bakarken, düzeni keşfederim. Bakışım, bana çevremdeki her şeyin adım adım ilerleyen keşfini sağlayan artardalık vasıtasıyla bu düzeni oluşturan şeyin bizzat kendisidir."[400] Böylece üzerinde

[397] Sezer, **a.g.m**., s.81
[398] Melike Türkdoğan, Rasim Özdenören'in "Kuyu" Öyküsünde Metinlerarası İlişkiler, **TAED,** 35, (2007), s.173
[399] Cassirer, **Sembolik Formlar Felsefesi C.1,** s.197
[400] Jacques Ellul, **Sözün Düşüşü**, Çev.: Hüsamettin Arslan, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2004, s.29

tafsilatıyla düşünülen uzamsal değerler, diğer bir unsuru harekete geçirmek suretiyle "yol"a ilişkin seyri devam ettirir.

İnsanoğlunun sosyal, kültürel ve siyasi varlığı –özellikle seyir halinde tasvir edilen "yol"da- yol kavramını biçimlendirirken dolaylı olarak kendi varlığını da geçerli kılar. Edebi eserde tasvir edilen mekânlar –uzak-öteki- dahi insan düşüncesinin tezyini doğrultusundadır. Cansever'in doğuya ilişkin ifadelerinden de bu tezyini anlamak mümkündür. "*Türk İslam şehirlerinin diğer önemli özelliği mekânın hareket halinde fark edilmesinin esas alınmasıdır. Bu bakımdan şehir, her taraftan sonsuzluğa açılır ve bu sonsuzluğu kırmak günah sayılır. E.D. Amicis Avrupa şehirlerinde gözün ve düşüncenin hemen her zaman dar bir çerçeveye hapsedildiğini; İstanbul'un ise her sınırsız ve latif uzaklıklara bir yol bulabildiğini söyler.*"[401] Amicis'in sınırlı-sınırsız ayrımını direkt olarak somut ve soyut düşünce ayrımının bir okuması olarak kabul edilebilir. Çünkü sınırsız ve latif uzaklıklara yol bulmak ve o yolu düşünmek var olan nesnel dünyanın dışına çıkmak yani sınırsız olana yönelmektir. Daha önce bahsedilen dilsel araçlarla ifade edilen "yol" sınırlı(somut)-sınırsız(soyut) ayrımında, edebi eserde hangi gaye ile kullanıldığına cevap verecektir. "Dilimin sınırları dünyamın sınırları demektir" diyen Wittgenstein'ın bahsettiği sınır o halde yalnızca dilin içinde çizilebilecektir ve sınırın ötesinde kalan basitçe anlamsız olacaktır; reel düşüncesi "yol" kavramına ilişkin edebi eserlerin poetik çerçevesini daha da belirginleştirmektedir. Örneğin Dante'nin İlahi Komedya'da kurguladığı yol inandığı öteki dünyanın düşsel bir hareket halinde algılanmasıyla kurgulanır. Edebi metinlerde yolun bu şekilde kullanılması etrafında kendisini çevreleyen nesnelerle veya olaylarla rabıtasını güçlendirir.

Yol bir noktadan başlar ve bir noktada son bulur. Başlangıç ve bitiş noktası arasında onu çevreleyen tüm eklemeler "yol"un nevi'ni belirler. Fakat yol bir salt düzlem olarak hiçbir zaman değişmez. " *Aynı ırmakta iki kez yıkanılmaz, çünkü zaten insanoğlu derinliğinde akan su yazgısına sahiptir.*"[402] Burada insanın aynı mekân içinde ömür denilen mefhumu "su misali" nasıl tükettiği açık bir şekilde ifade edilir. Necip Fazıl Kısakürek'in Sakarya Türküsü'nü "1949 yılında trenle bir Ankara dönüşü bozkırlar arasından yol boyunca kıvrıla kıvrıla aksini seyrettiği Sakarya nehrinin verdiği ilhamla"[403]

[401] Mehmet Narlı, **Şiir ve Mekan**, Ankara: Hece Yayınları, 2007, s.19
[402] Gaston Bachelard**, Su ve Düşler** (Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme), Çev., Olcay Kunal, İstanbul: YKY, 2006, s.13
[403] Nurullah Çetin, Necip Fazıl Kısakürek'in Sakarya Türküsü Şiirini Tahlil, **Eğitim Dergisi,** 63, (2005), s.96

kaleme alması; seyrin, dolayısıyla da izlediği "yol"un etrafında oluşan farklı temayüllerin bir göstergesidir. Ayrıca bu temayüller içinde konuyla ilişkin zikredilen husus, insan yazgısı üzerine düşünülen "nehir" simgesiyle kurgulanmıştır.

"*İnsan bu, su misali, kıvrım kıvrım akar ya*

Bir yanda akan benim, öbür yanda Sakarya."[404]

Ömrünü geçiren insan aynı zamanda bu yol üzerinde sona doğru yaklaşmaktadır. İnsanın seyir hali yürüdüğü "yol" kutsal olmakla birlikte aynı zamanda da külli iradenin bir tecellisi olarak idrake sunulur. Kısakürek'in Sakarya Türküsü adlı şiirinde "Sakarya" nehriyle kendisine dönük -aynı zamanda Türk milletinin tarihi, sosyal ve kültürel panoramasını çizerek- özdeşlik hali açık bir hissiyatla dile dökülür. Kısakürek'in bu dizeleri "yol" üzerinde gerçekleştirilen fiiliyatla insan adına varoluşun bir nesnesi olarak düşünülür.[405] Edebi bir metinde kurgu için tahsis edilen yol bu noktada "seyr ü seyahat" fiilinin gerçekleşmesiyle anlamlandırılmaya çalışılır. Seyahat denilen kavram görmenin ve dolayısıyla seyrin sürek-li/siz-liğini sağlayan bir hareket olarak tanımlanır. Kısakürek'in kurguladığı yol içinde bulunduğu dünya üzerinde kısa bir zaman diliminde dahi olsa farklı anlamlandırmalarla donatılır. "Dolayısıyla seyahat, dünyanın coğrafyasında "yer"ler arasında yapılan bir hareket olmanın yanı sıra, artık içinde insanların var olduğu, kendi hayat deneyimleriyle anlamlandırdığı mekânlar arasında da bir gidip gelme olarak anlaşılmaktadır aynı zamanda."[406] Öyleyse yolcu "yol" üzerinden düşünür ve yol onun düşünce dünyasıyla kurgulanır demek mümkündür.

Edebi eserde kurgulanan yol sonunda varılmak istenen noktaya hizmet etmektedir. Kurgulandığı çağa göre farklı rabıtalarla kuvvetlendirilen "yol" seyahatte olan kişi için "modern anlamda bir bilgi toplama ve kaydetme aracına dönüşmesine yol açan da işte bu zamansal ve mekânsal mesafenin yolda olanlarca anlamlandırma biçimidir."[407] Yeşim Tükel Kılıç'a göre eski seyyahlarla yeni seyyahların "yol"da olma halinin farklı oluşu doğrudan doğruya bilgi sorunsalıyla alakalıdır. "-günümüzden geçmişe bakarak

[404] Necip Fazıl Kısakürek, **Çile,** İstanbul: Büyükdoğu Yayınları, 2004, s.398

[405] Bu şekilde bir izahatta bulunmamızın nedeni; insanın kelimelerin kökenleri ile alakalı kurguladığı rabıtayla yakından alakalıdır. Osman Bayraktar da makalesinde durumu şu şekilde izah eder: "Seyh kelimesi, Arapçada, suyun yerin üstünde sürekli akması anlamına geliyor imiş. Demek ki yaptıkları eyleme bir isim ararken suyun akıp gitmesiyle, insanın bir yerden bir yere hareketi arasında bağlantı kurmuş insan zihni.", Osman Bayraktar, Yolun Öğrettikleri, **Hece Dergisi** (Gezi Özel Sayısı), 174-175-176, (2011), s.85

[406] Yeşim Tükel Kılıç, Aynılığın Mekanından Farklılığın Merkezine Seyahat: Batı'da Seyahatin Kültür Tarihine Genel Bakış, **Bellek Mekan İmge**, Prof. Dr. Nilüfer Kuruyazıcı'ya Armağan, Haz., Mahmut Karakuş-Meral Oraliş, İstanbul: Multilingual Yayınları, 2006, s.87

[407] Kılıç, **a.g.e**., s.80

değerlendirmenin zorunlu bir sonucu olarak- genel özellikleriyle düşündüğümüzde, Ortaçağdaki seyahatlerle, Yeniçağın seyyahının yolda olma hali arasındaki bu genel farklılığın, yine dünyayı algılama ve bilme tarzındaki bu genel farklılığın bir izdüşümü olduğunu ve dolayısıyla "bilgi" sorunsalıyla doğrudan bağlantılı olduğunu görürüz."[408] Kendi bilgisini mutlak hakikat olarak ortaya koyan sanatçı için "yol" anlamlandırma düzleminde gerçekdışı malzemeler de içerebilir. "Hakiki olan ile kurmaca olanın iç içe girmesi, deneyimlerini anlatan seyyahın zamanla kurmaca bir metnin yazarına dönüşmesine de kapı aralanmış, nitekim 18. yy. sonu 19. yy. başından itibaren, seyahatnamelerden farklı bir tür olarak "seyahat edebiyatı" edebiyatta ağırlık kazanan bir tür haline gelmiştir."[409] Bilinmeyen mekânlarda seyahatte bulunan kişi için "yol"da karşılaşacağı birçok şey kişinin tasavvurunda bilinmeyen zamanlara doğru kurulacak istiarelerle anlatılır. "Ayrıca uzak kavramlar arasında nükteli ilişkiler kurulur sık sık. Mübalağalı anekdotlar, fantastik hikâyeler olur mutlaka."[410] Joseph Conrad Karanlığın Yüreği'nde seyahat edilen "yol"u Marlow'un ağzından "Gitgide karanlığın yüreğine saplanıyorduk"[411] şekliyle tarif etmesi de bunun bir göstergesidir.

Karanlığın Yüreği'nde tarif edilen "yol" daha sonraki metinler üzerinde de gösterileceği gibi kişinin "halet-i ruhiyesi ve pratik bilgisinin"[412] çizdiği portrelerle tasvir olunur. Bu irreel nosyon kendi ve kişisel özdeşliğiyle hikaye anlatıcısının "yol" izleğini zenginleştirmesi adına yapılır.

Don Kişot'ta da mekânın ruhuna kapılan kahraman, uzak kavramlarla mübalağalı anektodlar oluşturur.

> *"Dediğimiz gibi geceydi, her yer karanlıktı; onlar da yüksek ağaçların arasına sığınmaya karar verdiler. Ağaçların hafif esintide kıpırdayan yaprakları, alçak ama ürkütücü sesler çıkarıyordu. Yalnızlık, bulundukları mekân, karanlık, suyun sesi ve yaprakların hışırtısı, hepsi dehşet ve korku uyandırıyor ve bu, darbelerin kesilmediğini, rüzgârın dinmediğini, sabahın gelmediğini gördükçe, daha da artıyor, bütün bunlara, nerede bulunduklarını bilmeyişleri ekleniyordu. Ama Don Quijote, korkusuz yüreğiyle Rocinante'nin üstüne atladı, kalkanına sarılıp kargısını kavradı ve dedi ki:*

[408] Kılıç, **a.g.e**., s.80
[409] Kılıç, **a.g.e**., s.84
[410] Necati Mert, Edebiyatta Anlatım Tekniği Olarak Gezi/Seyahat, **Hece Dergisi** (Gezi Özel Sayısı), 174-175-176, (2011), s.129
[411] Joseph Conrad, **Karanlığın Yüreği**, Çev.: Sinan Fişek, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s.51
[412] Pratik bilginin ve halet-i ruhiyenin genel yasaları iç dünya ile dış dünya arasında bir birliktelik sunar. Orhan Veli'nin "Yol Türküleri" ve "Yolculuk" şiirlerinde olduğu gibi bir yolculuk hikâye edilir.

Dostum Sancho, şunu bilmen gerekir ki, Tanrı beni bu demir çağında, altın çağı dediğimiz çağı geri getirmem için yarattı. Benim kaderim tehlikeler, büyük kahramanlıklar, yiğitliklerdir. Tekrar söylüyorum, ben Yuvarlak Masa Şövalyelerini, Fransa'nın On iki Asilzade'sini, Meşhur Dokuzlar'ı canlandıracak, Platir'leri, Taulat'ları, Olivante ve Tirante'leri, Güneş Şövalyelerini ve Belianis'leri unutturacak olan kişiyim."[413]

Walter Benjamin'in "Hikâye Anlatıcısı" konusunda kaleme aldığı denemeyi ele alan Ricoeur konuyu şu şekilde özetler: "epikte hala daha seçilebilen ama romanda zaten sönüp gitme yolunda olan ilk(s)el biçimi içerisinde hikâye anlatma sanatının deneyimleri değiştokuş etme sanatı olduğunu hatırlatır; o deneyimlerden bilimsel gözlemi değil, fakat pratik bilgeliğin popüler uygulanışını anlar."[414] Romanda "yol" üzerinde anlatılan birçok şeyde bu tasarıyı görmek mümkündür. Marlow'un yolculuğu bu haliyle "yatay ve dikey"[415] denilen iki düzlemde gerçekleşir. "bilinmeyen tarihöncesi bir gezegen görünümüne bürünmüş bir dünyadaki gezginlerdik… Gemi siyah ve anlaşılmaz bir çılgınlık nöbetinin kıyısında… İlkçağların gecesinde, çok az izi kalan- ve hiçbir anısı kalmayan- o çağlarda ilerliyorduk."[416] Marlow'un bir kahraman olarak yarı gerçek yarı eğretileme bir "yol"dan gider. Fakat "yol, egzotik bir yabancı dünyadan değil bildik bir alandan geçen bir yoldur."[417] Marlow'un hali Bakhtin'in bahsetmiş olduğu "Gil Blas'ın" "İspanya'sı" gibidir. Çünkü "bu yabancı ülkenin yabancılığı hayalidir."[418] Marlow'un devam ettiği yol denizdir. "Rotaya bakmam, sudan çıkan kötülüklere dikkat etmem, o teneke kutuyu şöyle ya da böyle yürütmem gerekiyordu."[419] Geçmişin ve şimdinin birbirine karıştığı yolda deniz dolayısıyla su/ yol korkunun ve maceranın bir izleği haline gelir. Gaston Bachelard Su ve Düşler adlı eserinde ifade ettiği "kötülüğün haritasında" (bu insanın içinde bulunduğu yol halidir-) olan insanın duyduğu vehmi şu şekilde tarif eder: "Başka yerde, Rüyalar Ülkesi'nin gölümde aynı hayaletler aynı dişi cinler yine ortaya çıkacaktır. Öyleyse aynı göl, aynı su, aynı ölümdür söz konusu olan. Yalnız, yalnız ve ölü suları böylece taşan göllerden –hüzünlü, hüzünlü ve boynu bükük beyaz zambakların karıyla donmuş sulardan- dağlardan- gri ormanlardan- kurbağanın ve kertenkelenin mekânları bataklıktan- iç

[413] Cervantes, **a.g.e**., s.160
[414] Ricoeur **Başkası Olarak Kendisi,** s.222
[415] "Seyr yatay, seyahat dikey yolculuk için kullanılır irfani sözlüğümüzde. Gemi örneğin seyreder. Seyahat aşağıdan yukarıya seyr, bir uçtan diğer uca yapılan gezidir. Biri aşkın diğeri ise içkin olanla ilgilidir. Gezinin çift boyutlu tabiatını izhar eder." Sadık Yalsızuçarlar, Bir İletişim Dili Olarak Seyahatname, **Hece Dergisi** (Gezi Özel Sayısı), 174-175-176, (2011), s.56
[416] Conrad, **a.g.e**., s.55-56
[417] Bakhtin, **a.g.e**., s.318
[418] Bakhtin, **a.g.e**., s.318
[419] Conrad, **a.g.e**., s.55-56

karartıcı su birikintileri ve gölcüklerden- ki orada yaşar dişi cinler- en çok kötülenen yerlerin her birinde- en melankolik köşelerin her birinde: gezginin her yerde karşısına çıkan, Geçmişin hayal meyal hatırlanan ürkek anıları."[420] Bu melankoli ile düş gücünü hareket ettiren sanatçı için çıkılan "yol" hayali odaklara geçiş adına bir çağrıyla içgüdüsel bir harekete dönüşür. Dolayısıyla insan yolculuğa başlamış olmaktadır.

2.2. Edebi Eserde Yolculuk Kavramı

Fiziki olarak bulunduğu mekândan hareket eden sanatçı için çıkılan "yol-yolculuk-un" somut ya da soyut oluşu, bedensel veya ruhsal bir ayrılığın/ kaçışın aforizmaları olarak değerlendirilebilir. Mamafih Aristo'nun niçin gezinti yaparız sorusuna aradığı cevapta belirlemiş olduğu gibi; kişinin aforizmatik tavrını belirleyen etkenler kendiliğinden oluşmamaktadır. Çünkü kişinin fiili hareket hali için kesinlikle kımıldatıcı bir güce ihtiyacı vardır. Aristo'nun hareket ile alakalı belirlediği dört ana etmeni ve bu etmenlerin diyalektiğini Bolay şu şekilde belirtir: "*1)Maddi sebep yani madde veya substraya, 2)Formel sebep cevher veya mahiyete*, *3)Etken sebep yani hareketin prensiplerine fail (etken) yahut hareket ettirici sebebe*, *4)Gaye sebep, yani her hareketin yöneldiği gayeye karşılıktır. (..) Aristo hareketi verenin (moteur), kımıldatıcı olarak fiili hali (ente'lechie) olduğunu; bu halin ister ferdi cevher, isterse hareketin sebebini teşkil edeceğini nitelik olsun, kımıldatıcının hareket meydana getirdiği zamanda hâsıl olduğunu, [mesela fiil halindeki insanın ancak güç halindeki insandan bir insan meydana getirdiğini] kabul eder*."[421] İlk(s)el anlatılardan günümüze yolculuğa çıkmak, edebi eserde detaylar haricinde düşünüldüğünde, amaca yönelik (maddi, etken, gaye, formel sebep) belirli bir süreci de beraberinde getirmektedir. Özellikle moderniteyi bir cehennem olarak düşünen ve daralan dünyasından bir çıkış arayan sanatçı, huzura ermek için -kurguladığı- "yol" üzerinde hareket etmeye çalışır. İsmet Özel'in "Mataramda Tuzlu Su" adlı şiirinde olduğu gibi (*Uzun yola çıkmaya hüküm giydim/Beyazların yöresinde nasibim kalmadı*[422]) şair, "yolculuk" metaforu etrafında ördüğü şiirinde, kendi "ben"inden yükselerek insanlara ulaşan bir tür "kendilik" çağrısı yapmakta, bu çağrı onun diğer şiirleri de göz önünde bulundurulduğunda, merkezinde "sahicilik arayışı" ve "otantik olma" durumunun yer aldığı bir "ayık olma" bilincine doğru yükselmektedir. "Ismarlama bir hayatı bırakması bu

[420] Bachelard, **Su ve Düşler,** s.76
[421] Süleyman Hayri Bolay, **Aristo Metafiziği İle Gazali Metafiziğinin Karşılaştırılması,** Ankara: MEB Yayınları, 2005, s.53
[422] İsmet Özel, **Erbain,** İstanbul: Şule Yayınları, 2005, s.222

bilince erişinin sembolüdür."[423] Yani kaçış/ ayrılık eğiliminin temsilidir. Ali İhsan Kolcu sanatçının kaçış/ ayrılık eğilimini yaptığı alıntı ile şu şekilde açıklar: "Bedensel ya da ruhsal bir 'ayrılık' beraberinde hatırlatacağı birçok olayı ya da ahlâkî durumu da taşır. Toplumsal kaçış eğilimi duygucuya her zaman uzak yerler, görülmedik, bilinmedik ülkeler özletir. Bu özlem içinde duygucunun ruhu çok zaman dengeleri bozmaya, toplumsal gerekleri hiçe saymaya, hazır bir serüvenci ruhudur. Bu ruh her zaman yeniyi ya da benzersizi özler. Her şey bilinmedik, görülmedik bir yeniyi ele geçirmeye adanmıştır. 'Dalalım ister cennet ister cehennem olsun / Yeniyi bulmak için bilinmezin dibine' der Baudelaire. Bir özgürlük arayışıdır bu, benzersizde özgürlüğü gerçekleştirme, dileğidir. Alışılmış her şey özgürlüğü bozar, zedeler, Böylesine gerçeklikten kaçış dünyada olmasa bile en azından iç dünyasında tam bir gezgin kılar duygucuyu"[424] Moderniteden kaçışa yönelen kişi için -"Walter Benjamin'den hareketle "aylak adam" bahsi aklımıza gelmektedir.- "yol"da olmak aynı zamanda elitist bir tavrı da gerektirir. Aylak Adam'ın başkahramanı Ç.'nin de "Harbiye, Beyoğlu, Dolmabahçe, Karaköy, Taksim gibi entelektüel semtlerde"[425] gezmesinin dolaylamasını da buradan anlamak mümkündür. Bu konumdaki gezgin (flaneur[426]) adına -ki bu gezgin Walter Benjamin'in tanımladığı Baudelaire'in kendisidir.- "elitist bir tinsel metafiziğin derin etkisinde kalmış ve bu metafiziğe bağlanmayı kendi yalnızlığının acımasız bir biçimde örgütlenmesi imkânını verdiği için kabul etmiş bir düşünür"[427] tanımlaması yerindedir.

Necip Fazıl'ın "Kaldırımlar"da Tevfik Fikret'in "Sis"te Attila İlhan'ın "Sisler Bulvarı"nda vb. yapmış oldukları Baudelaire'de olduğu gibi içinde bulundukları mekânı içselleştirmektir. "Sokağı içselleştirmeyi başaran, özgür mekânları seven, mahrem hayatından asla vazgeçmeyen ve yalnızlığı ile başa çıkmayı sokakta, kalabalıklarda bulan aylak adamın tavrı hakikatte politik bir tutuma denk düşer."[428] Bu içselleştirme[429]

---

[423] Secaattin Tural, İsmet Özel'in Şiirinde Şehir Algısı, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,** 5(1), 2010, s.1360

[424] Ali İhsan Kolcu**, Albatrosun Gölgesi** (Baudelaire'in Türk Şiirine Tesiri Üzerine Bir İnceleme), Ankara: Akçağ Yayınları, 2002, s.78

[425] Ali İhsan Kolcu Aylak Adam romanının incelemesine bu şekilde başlar. Ali İhsan Kolcu, **Yusuf Atılgan'ın Roman Dünyası,** İstanbul: Toroslu Kitaplığı Yayınları, 2003, s.27

[426] "Avaren in mesleği daha ziyade başıboş dolaşmaktır(Müssigang). Malumat/eğlence/ikna amacıyla haber/edebiyat/reklam üreten yeni bir maaşlı çalışan türüdür — üstelik bu türler birbirinden açıkça ayırt edilemez. Kent yaşamının gerçek koşullarının muhabiri rolüne girerek aslında dinleyicilerini bunun sıkıcı lığından kurtarır. Avarenin kitlesel üretilen ürünleri modern şehirdi-İşten artakalan zamanlardaki "boş" saatleri doldurur. Ayrıca bohem olarak avare, bir kafe atraksiyonu haline de gelebilir." Buck-Morss, **a.g.e**., s.334

[427] Akt.:Ali Galip Yener**,** Flaneur'den Turiste Doğru: Aylak Adam Şimdi Nerede?, **Hece Dergisi** (Gezi Özel Sayısı), 174-175-176, (2011), s.70

[428] Yener, **a.g.m**., s.71

Benjamin'in de Baudelaire'den hareketle ifade ettiği imgesel evrenin kuruluşudur. "Gözle görünür evrenin tümü, bir imge ve göstergeler dükkânından başka bir şey değildir."[430] İç dünyasında tam bir gezgin olan sanatçı için bilinmeyene doğru olan gidiş de çoğu zaman sınırsız bir yolculuk değildir. Çünkü insanoğlu ontolojik açıdan belirli sınırların tahakkümüyeti altında olma durumunu (Gılgamış'ta olduğu gibi) değiştiremez.

İnsanın ontolojik olarak mekânı/ uzamı –evden evrene- dünyadır. Âşık Veysel'in duygulanımında olduğu gibi "uzun ince bir yol" olarak gördüğü hayat/ yolculuk "iki kapılı bir han" arasındadır. Hayat "uykuda dahi devam eder. İnsan bu hayat yolunda dünyada/ "gurbet ellerde" dir. İnsana "ırak" görünen bu yol "bir dakka miktarınca" hiç bilinmeyen bir anda sona erebilir. Âşık Veysel'in hayatı bu şekilde bir yolculuk olarak görmesinin sebebini din, inanç, tasavvuf, panteizm ve ilkeleri, Tanrı, tabiat, eşya vb.[431] öğelerle ifade etmek mümkündür. Fakat burada herhangi bir toplumsal kaçış/ ayrılık eğiliminden söz etmek söz konusu değildir. Yani her kaçış/ ayrılık toplumsal bir nedenden hâsıl olmamaktadır. Kaçış/ ayrılık yani çıkılacak yolculuk belli olmayan bir dürtünün getirisi olarak sanatçının içe dönük keşfini ve macerasını başlatmaktadır. Sanatçının muhayyilesinde yolculuk "iki kapılı han"ın ikinci kapısından sonra da devam etmektedir. İnanç dairesinde öteki dünya ile alakalı bilinenler sanatçıyı orası ile ilgili de düşünmeye itmektedir. Dante'nin İlahi Komedya'sında yapılan yolculuk bunun en bariz örneklerinden biridir. Dante'nin yolculuğunda gelinen son ise insanın anlayabileceklerinin sınırından (metafizik) ötürü (Hüsn ü Aşk'ta olduğu gibi) belirli bir noktada bitmektedir.

Alman düşünürü Goethe için de aynı durum söz konusudur. "Ruhsal aktivitenin" ilk merhalesini geçen Goethe için "yolculuk" artık bir varoluş tarzı haline gelir. "Şu var ki Goethe "yolculuk" kavramına düşünülenin çok Ötesinde bir anlam yüklemektedir. Onun indinde yolculuk, lügatteki anlamıyla, bir ülke içinde bir yerden başka bir yere yahut bir

---

[429] İçselleştirme kişinin fantezilerinin ve kişisel imgelerinin kurguladığı açık bir göstergeler ağını oluşturur. Ki bu durum Modern döneme ait verilerin oluşturduğu bir zincirdir. "1- Modern dönemin betimleyici özelliği metaların kitlesel üretimi ve insan ilişkilerinin şeyleşmiş oluşudur; 2- buna teknolojik değişim neden olmaktadır; 3- bunun sonucu ise; geleneğin ve geleneğe dayanan yaşama tarzının yıkılıp yok olmasıdır; 4- imgeler(imajlar) metalaşmışlar, algılarımızın nesneleri olmuşlar, fantazyalarımızın materyalize olmuş biçimlerine dönüşmüşlerdir. Yani yaşam deneyimlerimiz algılama ve fantazya düzeyinde de transforne olmuşlardır; 5- imgeler ve nesneler, algılamalarımızın nesnelerine, fantazyalarımızın materyalize olmuş biçimlerine dönüşüp metalaşmış bulundukları için günümüzde çok önem kazanmışlardır; 6- günümüz yaşamının gerçekliğinin anlaşılmasında, bu nedenle fantazyaların ve imgelerin tarih ve kültür açısından doğru bir biçimde açıklanması büyük önem taşımaktadır.", Yener, **a.g.m**., s.70-71

[430] Buck-Mors, **a.g.e**., s.200

[431] Rıfat Araz, Âşık Veysel'in Şiirinde Dinî ve Tasavvufî Temayüller, **Berceste Aylık Kültür Sanat Edebiyat Dergisi,** 68, (2008), s. 28-33

ülkeden başka bir ülkeye gidip gelmek değildir sadece. Yolculuk sadece hoş bir gezi, bir seyahat yahut bir mekân değişikliğinden ibaret değildir. Tam aksine Goethe için yolculuk bir varoluş tarzıdır."[432] Bu bilincin merkezi ve öznesi haline gelen kişi, dünyanın dış gerçekleriyle uyum sağlar ve bu uyum; bireyin kendi varoluşunun temelini oluşturur. Jung bütün mekanizmaya "İç/Tüm Benlik"[433] arketipi adını verir. Yalnız bu kişisel "ego"dan ayrıdır. Çünkü İç/Tüm benlik ruhsal yapının hem tümü hem de merkezi olarak işlev görür. Goethe'nin ruhsal aktiviteyi kişisel "ego"nun yeniden inşası için kullanması da bunun en açık göstergesidir. "Bir şahsiyet mimarı olan şairler prensi, insanın zihnî inkişafı ve Ego'nun inşası için yolculuğu bir atılım, bir diriliş ve yeni bir varoluş imkânı olarak telakki etmektedir. Onun için yolculuk, sadece zaman ve mekânda gerçekleştirilen bir hareket, bir hareketlilik, bir yol alma, ilerleme, mekâna açılma değildir. Yolculuk, aynı zamanda bir yükselme, varoluşun gizli ve aşikâr tüm tezatlarım görebilmek üzere idrak alanında yeni bir irtifa kazanma ve Ego'yu kendi dinamikleriyle bulunduğu noktadan başka bir varoluş boyutuna taşıma cehtidir. Diyebiliriz ki Goethe için yolculuk, hakikat-i mutlakaya duyulan sonsuz hasretin varlığı hareket ettirmesi ve tüm görüntülerin ardındaki metafizik öze yönlendirilmesidir."[434] Sahih bir "yolculuk" anlatısı yazarı olan Goethe için gerçekten de tüm eserlerinin bir "yol" düşüncesiyle kaleme alınmış olduğu açıktır. Nitekim Dante'yi de Goethe'yi de bu yola iten yine aynı duyarlılık (insanların anlayabileceklerinin sınırının oluşu) halidir. İşte bu hal sanatçının mevcut yöntemi (kaderi) dahilinde bir düzen/ mekanizma haline gelir. Bu mekanizmayı Özkan şu şekilde ifade eder: "Onun eserlerinin hemen hepsinde, yol düşüncesi ve yolculuk bir mukadderat gibi tefekkürüne refakat etmektedir. Şu var ki müthiş bir sezgi ve tecessüsle dünyayı, hayatı ve hürriyeti her gün yeniden keşfetmek isteyen Goethe, iyi gören ve sürekli temaşa eden bir göze sahiptir. Evet, iyi görmek, gördüklerini kaydetmek ve üstün bir üslupla aktarmak onun karakteri hâline gelmişti. Aslında edebiyat ve sanat, resim ve heykel, musiki ve mimari iyi görme ve temaşa etme hazcından başka nedir ki! Herkesin görmediğini, gördüğü hâlde fark etmediğini görme; herkesin duymadığını, duyduğu hâlde algılamadığını algılama, gerçek

[432] Özkan, **a.g.m**., s.32
[433] "Bu açımlama, bilincin algılama alanını genişletmeye ve benliğin nesneler üzerindeki etkinliğini artırmaya yönelik modernist söylemin açımlamasıdır; ancak günümüzde artık postmodern olarak nitelendirebileceğimiz bir tarzda ruhsal içeriklere yaklaşır. Jung merkeze kendi bilincini (insan bilincini) yerleştirerek modern bir tutum sürdürmenin ötesine de geçmiştir. Ruhsal içerikleri –ki bunları dış gerçekliklerle ilişki içinde oluşmuş "numinos" tasarımlar niteliğiyle arketip olarak tanımlamıştır– ayrı, kendi başına varoluş birimleri, özerk güç ve çekim kaynakları olarak kurgulamıştır", Bilgin Saydam, **Carl Gustav Jung: Nesnel Ruh'un Şamanı** (kitabın sunuş bölümünden), Carl Gustav Jung, Dört Arketip, Çev., Bilgin Saydam, İstanbul: Metis Yayınları, 2011, s.8
[434] Özkan, **a.g.m**., s.32

sanatkârın hiçbir zaman kurtulamayacağı bir alın yazısıdır. Görme hazzı ve ihtirası Goethe'de aynı zamanda anlatma hazzı, ihtirası ve yazma kabiliyeti hâline gelmiştir."[435] Yani Goethe'yi duygulanımında tam bir gezgin haline dönüştüren edimin maddi, etken, gaye ve formel/ şeklî sebepler olduğu açıktır.

Yolculuğun "asli vatana iltica etmek"[436] olduğu düşünüldüğünde; yolculuk anlatılarında kullanılan birçok unsurunda bu asliyete hizmet ettiğini söylemek yanlış olmaz. Ölüm de bu temalardan biridir. Sanatçı için ölüm sonsuz bir yolun başlangıcı olarak tasavvur edilir. Necip Fazıl'ın "yolculuk" adlı şiirinde de şair için ölüm, sonsuz bir yola gitmek için açılmış bir davettir.

" Yolculuk her zaman düşündüm onu;

İçimde bu azgın davet ne demek?

Oraya, neredeyse güneşin sonu,

Uçmak, kayıp gitmek, kaçıp dönmemek."[437]

Sonsuzluğa giden bir yolda maceraya atılan ruh için teslimiyet nesnelerle kurulan ilişkilerle sembolleştirilir.

"*Gemiler uyuyor*

Serseri huylu gemiler;

Senin en ufak arzunu

Yerine getirmek için"[438]

Baudelaire'in mısralarında tanımlanan "gemi" insanın içindeki yolculuk isteğinin temsili bir sembolü olarak tasvir edilir. Ve dikkat edilirse bu şiirlerde seyahatte bulunan şair evindeymiş gibi rahat bir duygulanım içerisindedir. Baudelaire, bu haliyle, anonim bir Çin atasözünde de ifade edildiği üzere; "Gerçek yolcu, sadece gidebilmek için gidendir" direktifini kendi üzerinde uygular gibidir. "…yaşamı boyunca limanlar, rıhtımlar, tren istasyonları, trenler, gemiler ve otel odaları gibi seyahat mekânlarında kendisini evindeymiş gibi rahat hissetmiştir."[439] Baudelaire'in "Güzel Gemi" şiirinde de aynı istiare kullanılır.

---

[435] Özkan, **a.g.m**., s.33
[436] Özkan, **a.g.m**., s.36
[437] Fazıl, **a.g.e**., s.228
[438] Charles Baudelaire, **Elem Çiçekleri**, Çev.: Alişanzade İsmail Hakkı, Haz.: Ali İhsan Kolcu, Ankara: Salkım Söğüt Yayınları, 2005, s.106
[439] Botton, **a.g.e**., s.39

Burada diğer birçok şiirinde olduğu gibi, seyahat fikri şairinin soylu bir arayışı olarak değerlendirilir. Şiirde gemiyle kurulan ilişki, gezgin ruh ve yolculuğu temellendiren sembolik anlatımlarla oluşturulur.

" Asude ve muzafferane bir tur ile

Yoluna gidiyorsun, azametli çocuk."[440]

Yahya Kemal'in "Sessiz Gemi" şiiri de sonsuzluğu/ ölümü düşleyen bir muhayyilenin yola çıkış anını temsil eder niteliktedir.

"*Artık demir almak günü gelmişse zamandan,*

Meçhule giden bir gemi kalkar bu limandan."[441]

mısralarında "meçhule giden bir gemi" sonsuzluğun büyüsüyle sessiz bir melankoliyi üzerinde barındıran bir yolcu olarak düşünülür. Sonsuzluğa giden yolda "ölüm bir yolculuktur ve yolculuk da bir ölümdür."[442] Yahya Kemal'in bu mısraları ile Baudelaire'in aşağıdaki mısraları yakın bir duygu aktarımı olarak karşımıza çıkar:

"*Ey mevt! İhtiyar kaptan, vaktidir! Demir alalım!*

Bu memleket canımızı sıkıyor, ey mevt! Harekete hazırlanalım"[443]

Metinlerde dikkat edilecek nokta şudur ki; sonsuzluğa giden "yol"un başlangıcının deniz kenarındaki bir limandan başlaması ya da başlatılmasıdır. Bunun sebebini de Bachelard şu şekilde açıklar: "Böylelikle deniz kıyısındaki vedalaşma vedalaşmanın en yürek parçalayıcısıdır. Hem de en yazınsalıdır. Vedalaşma şiiri eski bir düş kahramanlık kaynağını kullanır. Kuşkusuz içimizde en acılı yankıları uyandırır. Karanlık ruhumuzun bir bölümü su üzerinde bir yola çıkış olarak anlaşılan ölüm söylemiyle açıklanır bütünüyle. Düşçü için bu yola çıkışla ölüm arasındaki yer değiştirmeceler süreklidir. Kimi düşüncelere göre su bizi hiç yapılmamış bir yolculuğa davet eden yeni harekettir. Bu maddeleşmiş yola çıkış toprağın maddesinden çekip alır bizi."[444] Toprağın maddesinden çekip alınan ruh-beden ikilisi ucu açık muhayyilenin yaptığı bir yolculuğa dönüşür. Hüseyin Yaşar'a göre "Sessiz Gemi'de gidiş sonsuzluğadır. Ne olacağını bilen insanlar, ruhun ne olduğunu ve nereye gittiğini hala tahmin edememektedirler. Şiirin birinci beyitinde meçhule giden

[440] Baudelaire, **a.g.e**., s.108
[441] Yahya Kemal Beyatlı, **Kendi Gök Kubbemiz,** İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları, 2001, s.59
[442] Bachelard, **Su ve Düşler,** s.88
[443] Baudelaire, **a.g.e**., s.233
[444] Bachelard, **a.g.e**., s.89

sessiz geminin bir ruh olduğunu yukarıda söyledik. "Ruh" meçhul bir yolculuğa çıkar. Burada yolculuk hem sonsuz hem de sessizdir. Bu, bir nevi yolculuğu yüceleştirir. Çünkü "bazen müphemleştirmek beraberinde yüceleştirmeyi getirir". Örneğin bir göl yüce değildir. Ama şairin onu dipsiz şekilde tasarlaması ona bir müphemlik ve biraz da yücelik kazandırır. Bütün yolculukların bir gidiş ve varış yerleri vardır. Ancak "meçhule giden bir gemi kalkar bu limandan" mısrasındaki "ruh"un yolculuğunun başı belli sonu açıktır. Burada muhayyilenin (imagination) ucu açık bırakılmıştır. Yahya Kemal, müphemlikle bu yolculuğa bir "yücelik" ve "anlam zenginliği" kazandırır… "Zamandan Demir almak" şairin kullandığı bir başka semboldür. Bedenden ayrılan ruh için zamanın bitmesi, bizim hayattan ayrılmamızdır."[445] Nitekim birçok kadim mitolojiden günümüz anlatısına kadar duygulanımcıların "bedenin ana maddesi olan topraktan ayrılma durumunu/ ölüm hadisesini" deniz seferiyle/ yolculuğuyla eğretilemesinin arkasında yatan ortak bilinci (Gılgamış'ın ölümsüzlük otunu bulmak için deniz seferine çıkması yahut Yahya Kemal'in ölümü deniz seferiyle eğretilemesi gibi) bu şekilde algılamak mümkündür.

Artı bir parantezle; yolculuk anlatısının sembolizme açık olan yönünün en belirgin şekilde divan edebiyatında görüldüğünü vurgulamak gerekir. Konuyla ilgili en önemli çalışmalardan biri de Muhammet Nur Doğan'a aittir. Yolculuk Metaforu Bağlamında Klasik Şiiri Anlamak[446] adlı yazısında Divan şiiri estetiği ve poetikası üzerinde duran Doğan'a göre bu şiir duygu ve düşüncelerin söz vasıtasıyla icra edildiği esrarengiz bir seyahattir. Doğan yazısının devamında söz ile icra edilen bu şiirin yolculuk metaforu bağlamında nasıl anlaşılabileceği meselesi üzerinde durmaktadır. Öncelikle divan şiirinde yolculuk insanın zihinsel bir üretimi olarak kendisinden dışa dönük bir yapıdadır. "Edebiyatı, şiiri üretmek ileriye, içten dışa doğru bir yolculuksa; onu anlama işi de bu sefer geriye, dıştan içe doğru bir yolculuktur… şiir yazmak, görünmezden görünene, içten dışa bir zihinsel seyrüsefer ise; edebiyatı, şiiri anlamayı mümkün kılan şerh çabası da görünenden görünmeyene, aşikârdan gizliye, dıştan içe doğru gerçekleşen bir yolculuk olmaktadır."[447] Yolculukta şairin şiiri de; "Elest Bezmi'nden" dünya üzerine gelen insanın "ruh yolculuğuna"[448] benzemektedir. Nedim'in şiir hakkındaki görüşünden hareketle

[445] Hüseyin Yaşar, Sessiz Gemi"nin Sembol ve Fransız Tesiri Açısından İncelenmesi, **D.Ü. Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi,** 11, (2007), s.52

[446] Muhammet Nur Doğan, Yolculuk Metaforu Bağlamında Klasik Şiiri Anlamak, **Eğitim,** (Aylık Eğitim Dergisi) 77-78, 2006, s.47

[447] Doğan, **a.g.m**., s.48

[448] Ruh önce "Elest Bezmi"ndedir. Kuran'da "Hani Rabbin (ezelde) Âdemoğullarının sulplerinden zürriyetlerini almış, onları kendilerine karşı şahit tutarak, "Ben sizin Rabbiniz değil miyim?" demişti. Onlar

Doğan hususu şu şekilde açıklar: "Nedim'e göre, sözün/ şiirin bu ezeli yolculuğa çok benzeyen bir macerası vardır. Daha doğrusu, şiirin vücuda gelişinin de, insanın dünyaya gelişine benzeyen bir serüveni bulunmaktadır… Ruhlara hitap eden, insana kendi ruhundan ruh üfleyen Cenabı hak gibi, şair de gönlünün meclisinde söze düzen vererek ona ruh bağışlamış bu düzen ile ruh (mana) sahibi olan söz, -söz, artık şiir haline dönüşmüş ve bir bedene girmiştir-."[449] Dolayısıyla edebi metinlerin temelinde bulunan motifler, esinlenilen konular da sembolik olarak insanın ruh halinin birer aynası olur ve şiir şairin edebi bir metin üzerinde yaptığı yolculuğu temsil eder. "O halde, denebilir ki; şiir ve edebiyat, ruhun bir göçüdür… Ruhun ve şuurun harf, kelime, kavram, yani söz dünyasına hicreti…"[450] Klasik şiirin tabiatı vesilesiyle, tasavvufi anlamda ruh yolculuğu olan ve devir nazariyesi olarak isimlendirilen tasavvufi bu görüşün şiirle kesişen noktasında; yolculuğun ebedi dönüşü yine tekrarlanır.

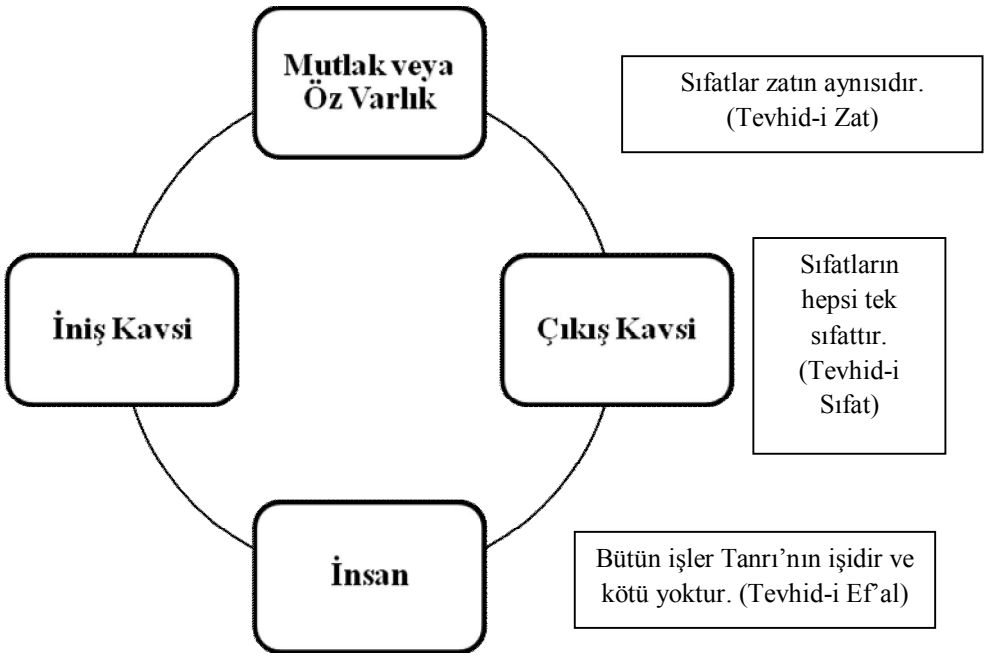
---

da, "Evet, şahit olduk (ki Rabbimizsin)" demişlerdi. Böyle yapmamız kıyamet günü, "Biz bundan habersizdik" dememeniz içindir."(Araf, 173) ayetinde de görüldüğü gibi; başlayan bu yolculuk, insanoğlunun devri ile son bulmaktadır. "Tasavvufî öğretide devir, varlıkların Hakk'tan gelişini ve O'na dönüşünü açıklayan bir oluş nazariyesidir. Varlığı ve nesneleri, zuhur ve tecellî esasına göre açıklayan mutasavvıflara göre mutlak varlıktan tecelli suretiyle zuhur eden bir nesne, çeşitli değişim safhalarından geçtikten sonra varlıkların en süflisi olan madde mertebesine kadar iner (nüzûl). Akabinde yükselmeye (uruc) başlayarak yine çeşitli merhalelerden geçerek, geldiği noktaya ulaşır." Rıza Tevfik, Evvel Benem Ahır Benem, **Tasavvuf Edebiyatında Devriye Geleneği**, Der., Abdullah Uçman, Rıza Tevfik'in Tekke ve Halk Edebiyatı ile İlgili Makaleleri, İstanbul: MEB Yayınları, 2001, s.454

[449] Doğan, **a.g.m**., s.48

[450] Doğan, **a.g.m**., s.49

Şekil 7: İniş ve Çıkış Kavsi



Kaynak: Tevfik, 2001:452

Rıza Tevfik, bu şemanın mantığını şu şekilde açıklar: "Mutlak varlıktan ayrıldıktan sonra inişe geçen ve alçalan bir nesne (umumi feyz, vücûd-ı sârî, mevcûd, ilahi nûr) sırayla külli akıl, dokuz akıl, dokuz unsur, dokuz felek, dört tabiat ve dört unsur seviyesine kadar düştükten sonra yükselişe geçerek yine sırayla madde, maden, bitki, hayvan, insân ve insân-ı kâmil seviyesine kadar çıkar. Devir adı verilen bu yolculuk 360 derecelik bir daire şeklinde izah edilen ve ortasından geçen "hatt ı mevhûm" denilen düz çizgi ile 180 derecelik iki kavse ayrılarak iki safhada anlatılır. Devir anlayışının başlangıçtan itibaren ortaya çıkan birinci devresine "mebde" adı verildiği gibi 180 derecelik bir yay halindeki bu kısmına "kavs-i nüzûl" de denilmektedir. Vücûd-ı mutlaktan ayrılan nûr-ı ilâhinin âlem-i süflî olan dünyaya başka bir deyişle toprağa intikale kadar geçen bu devresini anlatan devriyyelere ferşiyye veya devriyye-i ferşiyye adı verilir."[451] Edebi bir metinde yapılan yolculuk dıştan içe doğru olup; ayrıca görünenden gizli olana yapılanı da temsil eder. Dolayısıyla da bilinen tüm nesnelere hareket nizamı sağlamak gerekir. Bu yüzden de edip, kelimeleri canlandırma ameliyesi içerisine girerek şiiri yani yolculuğu ihya etmeye çalışır. Sözle yapılan ve ruh miracı olarak değerlendirilen metin şairin öteki âleme yaptığı yolculuk demektir. Çünkü esin kaynaklarından biri olan Hüma kuşu bile şairin kendi ruhi

[451] Tevfik, **a.g.m**., s.453

yolculuğunun bir sembolü olarak kullanılır. Şairin eserinde yaptığı yolculuğunda yoldaşı mana ve hikmettir. Böylece yokluğun fenalığından darlığın ferahlığına erişir. Şair her zaman bir aşkın peşinden gitmektedir. Leyla ve Mecnun, Yusuf ve Züleyha, Ferhat ve Şirin hep bu temayüllün sonucudur. Yolculuk esnasında bir binek lazımsa şairin yolculuğunda da kâğıt ve kalem yeterlidir. Çünkü yolculuğundaki seyrin görüntüsü kelamdadır. "Yola çıkmak için binek lazım olsa; bize kalem ve kâğıt yeter ve eğer yol azığı istenirse; o da, hoş anlamlar ve güzel ibarelerdir… Gayret edelim; ağır davranmayın! Menzil keselim; vakit kaybetmeyin!.. Ey talih, sen de vefasız olma! Bir kerecik olsun, bize yoldaşlık et!"[452] Anlamlar semtine uğramak için çıkılan bu ruhsal yolculukta birçok tehlike göze alınmalıdır. "Evet, edebiyat da tastamam bir mecaz yoludur. Çünkü şiir, kelimelerin hakiki anlamlarından çok, mecazi anlamları kullanılarak yazılmakta ve şair, gerçeği anlatmak için ruhu ile uzun, meşakkatli ve dertli bir sefere (mecaz yolu) çıkmaktadır."[453] Dolayısıyla çıkılacak yolda rehber ve azık çok önemlidir.

Rehber hoş anlamlar, azık ise kâğıt ve kalemdir. "Bu yol uzun, sıkıntılı ve tehlikelerle doludur. Bu yola rehbersiz ve azıksız mümkün değildir. Uzun seferlere bineksiz, azıksız ve rehbersiz çıkılamaz. Çıkılırsa, hedefe ulaşamamak yahut yarı yoldan geri dönmek tehlikesi söz konusudur… şiir ve edebiyatın çileli yolunda bir şairin bineği -Fuzuli'nin ifadesi ile- kağıt ve kalem; azığı ve rehberi ise, hoş anlamlara ve güzel ibarelere ulaşma arzusudur. Sanat ve edebiyatı vücuda getiren asıl motivasyon unsuru bu arzudur. işte bu arzu meşakkatli şiir ve edebiyat yolunda şairin azığı ve yol göstericisidir. Eğer bu azık ve rehber bulunmasaydı, yani şair ve sanatkârın güzel anlamlara, hoş ve orijinal mazmunlara ulaşma ihtirası bulunmasaydı, belki de dünyanın en zor işi ve en tehlikeli macerası olan şiir yazma eylemi hedefine ulaşamayacaktı..."[454] Nalân Yıldız Özgül'ün de makalesinde Hermes diyalektiğiyle genişlettiği husus edebiyatçının bir seyyah olduğu üzerinedir. (Don Kişot'un bir seyyahın/ edebiyatçının eseri olduğu açıktır. "*Don Quijote'yle Sancho da tekrar Zaragoza yolunu tuttular; hikâye onları yolda bırakıp, Aynalar Şövalyesiyle iri burunlu silahtarının kim olduklarını anlatır.*"[455]) Özgül'e göre: "Her edebiyatçı bir seyyahtır; kalem atına binip dünyayı, yetmezse ayı, yıldızları gezip dolaşacaktır. Öyle ki, bu gezi bazen fiziksel mekân değişikliğine bile ihtiyaç duymadan, bir göz odada, hayâle açık bir zihnin yardımıyla gerçekleşir. Kalem atının adı *"Esin"* olunca,

[452] Doğan, **a.g.m**., s.51
[453] Doğan, **a.g.m**., s.51
[454] Doğan, **a.g.m**., s.51-52
[455] Cervantes, **a.g.e**., s.533

zihinde dörtnala seyahate çıkmak da mümkün olur. Dolayısıyla, tüm metin serüveni yazarın imgelem seferinin ganimetidir."[456] Bu yolculuğa çıkmak arkeolojik bir kazı yapmaktır. Eskiye ait olan her şeyi bulup ve çıkarmak gerekir. İnsanın yaptığı ruhsal yolculuk onun cinler âleminde dolanması gibidir. Amaçları ise; geçmişten gelen ve anlamının beynimizden silinmiş olan kelimeleri yeniden keşfetmek, anlam daireleri oluşturmak, dönemin sosyal fotoğrafını çekmek –ki her dönem edibin örtük yapılarla kurguladığı budur.- ve sanatsal bir üslup oluşturmaktır. Edebi bir metinde kurgulanan yolculuk anlatısı eskiye ait arkaik unsurlar, kelimeler, eski hayatı yeni hayata aktaran en önemli yapı taşlarıdır. Sanatçı bu sayede hem toplumsal görevini yerine getirmiş olur aynı zamanda da sanatsal olarak büyülü bir dünya oluşturmuş olur. Manaya erişen insan çıktığı yolda yine aynı yerdedir. Asıl olan amacın icrasıdır. Yunus Emre'nin de dediği gibi hakikati kendisinde bulanın sefer etmesine gerek kalmaz. "Dünya kendimizle doludur ve biz de dünyayla doluyuzdur. Gezdikçe görmemiz ve gördükçe bulmamız bu iki doluluğun zifafını temin eder. Bir anlam ve inanç sağanağı, varoluşumuza iç benimizin harikalarını açar. Böylece daha fazla 'ben' e sahip olmak ya da ben'e daha fazla sahip olmak imkânı doğar. Seyahat, imkân dairemizi genişleterek, olasılıklarımızı ve alternatiflerimizi zenginleştirir."[457] Bir şekliyle de sefer/ yolculuk o noktada bitmiş sayılır.

> "*Gerçek sana kul olan gönlünü sana veren*
> *Kendüde seni bulan kancaru sefer etsin"*[458]

Yine Yunus Emre'nin "Suretten gel sıfata…" mısrasıyla başladığı şiirinde olduğu gibi; sefer/ yolculuk, insanın içsel olarak gerçekleştirdiği ve bitiş anına kadar yani kendini bulana kadarki anının temsilidir. "O bu şiirinde, manevî yolculuğu/nu anlatıyor. Bizi sülûka, sûretten, hayâllerden hakikate çağırıyor. Bu çağrıyı yaparken bir yoldan gidilip, kale/şehre ulaşmak; şehrin içinde bulunan bir ev(dergâh/sarây)in içine girip burada bulunan sultanı bulmak gerektiğini ima ve işaret ediyor. Fakat bu yolun kolaylıkla geçilemeyeceğini, pek çok acaipliklerle karşılaşılacağını, bunların hiç birisinde takılmamak gerektiğini, sülûkta vehme düşenin yoldan mahrum kalacağını söylüyor. Hülasa, yolun

[456] Nalân Yıldız Özgül, Kalem Süvarisinin Metafizik Seyahati, **Hece Dergisi** (Gezi Özel Sayısı), 174-175-176, (2011), s.48
[457] Duman, **a.g.m**., s.151
[458] Mustafa Tatçı, **Yûnus Emre Divânı C.2,** İstanbul: MEB Yayınları, 2005, s.134

temizlenmesi; nefsin arındırılması gerektiğini öğütlüyor…"[459] (Bu sebepten dolayı; Yunus Emre'nin birçok şiiri, yolculuk düşüncesiyle kurgulanmış mekân ve yol istiarelerini içinde barındırmaktadır.[460]) Yolculuğa çıkan bir insan için gerçekçi olan şudur ki; ister maddi ister manevi olsun "yol-yolculuk" kutsaldır. Sanatçının edebi metinde düşüncelerini kanıtlaması ve somutlaştırması adına gizem, sır v.b. unsurlar bu amaca hizmet eder. Edebi metinde ifrat edilmiş olan yolculuk hadisesi - maddi boyutta yapılan hiçbir fiiliyat olmasa bile -mevcut olan tüm bu düşüncelerin keşfi olarak düşünülür. Göstergeler ve istiareler bu şekilde tasarlanır. "*Kuğu açar kanatlarını ve baskın, yeni bir titremeyle dimdik yükselir kanatlarının var gücüyle, ardından ayın arkasında siliniverir her şey. Ne yüce geri dönüşü olmayan yol! Soylu, nişanlı*."[461] Edebi bir metinde ucu açık bırakılan muhayyilenin tasarısı, insanın hayatla kurduğu nesnel bağdaştırmalarla düşlenilen yol-yolculuğu imgesel, metafizik, metaforik, dini, mitolojik v.b unsurlarla birlikte düşünür. Yahya Kemal'in Yol Düşüncesi adlı şiirinde, yolculukla birlikte terennüm edilen birçok unsuru bu düşüncenin tasarısı olarak değerlendirilebilir.

"bu defa farkına vardım ki ihtiyarlamışım.
hayatı bir camın ardında gösteren tılsım
bozulmuş, anlıyorum, çıktığım seyahatte.
cihan ve ben değiliz artık eski hâlette.
mısır ve suriye, pek genç iken, hayâlimdi;
o ülkelerde gezerken kayıdsızım şimdi.
(...)

ne akdeniz'de şafaklar, ne çölde akşamlar,
ne görmek istedim nil, ne köhne ehrâmlar,
ne bâlebek'te latin devrinin harâbeleri.
ne biblos'un adonis'ten kalan sihirli yeri,
(...)
(...)
diyordu: "insana çarmıhta haz verir iman!"
dedim ki: "hazreti isâ da genç imiş o zaman."

(...)
zaman zaman da "neva -kar'ı" doğsun, itrî'nin.

[459] Mustafa Tatcı, Bu Yolda Acâib Çok: -Yûnus Emre'nin Bir Şiirinin Yorumu-, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,** 2(4), (2007), s.741

[460] Detaylı bilgi için bkz.: Rıza Filizok, **Yunus Emre'nin Şiirlerinde Mekan ve Yol İstiaresi,** IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri:1991

[461] Bachelard, **Su ve Düşler,** s.55

ölüm yabancı bir alemde bir geceyse bile,
tahayyülümde vatan kalsın eski haliyle."[462]

Şiirde geçen hayat yolculuğunun (yol düşüncesinin) ilk boyutu giderek yaşlanmaktır. Camın arkasından hayatı gösteren tılsımın bozulmasıyla başlayan süreç içerisinde erginleşmek ve bazı düşüncelere vakıf olmak metaforik bir bütünlükle yolculuğu imler. Bu kavrayışın son geldiği hudutta eskiden seyrettiği manzaraların eski anlamlarını yitirişi vardır. Şiirin geneline yayılan **dini** (*çarmıh, isâ, içimde dalgalı tekbir'i en güzel dinin, şerefli kubbeler iklimi)*, **mitolojik** (*latin devrinin harâbeleri, biblos'un adonis'ten kalan sihirli yeri)*, **tarihi** (*mısır ve suriye)*, **imgesel** (*hayatı bir camın ardında gösteren tılsım)*, **metafizik** (*ölüm yabancı bir âlemde bir geceyse bile)* birçok unsur yol ve yolculuk tasarısının unsurlarıdır. Benzer bir şekilde, yol düşüncesini tasavvufi olarak çizen ve kendisini bir derviş kisvesiyle yolda olan görüntüyle müsemma kılan şair, Hilmi Yavuz'dur. "çöl, yollar, hırka" adlı şiirinde, kendisini yola vuran bir dervişin ahvalini, hem maddi hem de manevi göstergelerle kurgular.

"ene'l mâsivâ!..."
'tecrid' denildikte: yollar, hırka...

(...)
yaşardık, yalnızlıktık, Âraf'ta
henüz yazdı, mufassaldık ve kil'dik.

(...)
ne beklenir artık? elde testi ve vaha,
geçtiler, kervandılar... Yâsin, Tahâ;
bir uzun hırka idik, aktık ve dindik.

(...)
yolculuktuk, gitmek için giyindik,
ben ölürsem yapayalnız kalacak olan Allah'a...
ben ölürsem yapayalnız kalacak olan Allah'a"[463]

Hilmi Yavuz, şiirinde, "çöl" ile belirsizlik, "yollar" ile de bir arayış yani yola çıkış nosyonu oluşturduktan sonra, bu yol için bir derviş sembolü olan "hırka"yı kullanır. *"Ene'l mâsivâ!..."* ile başladığı şiirin bu mısrası şair için metinlerarasılığını, başka bir deyişle de şiirin telmih boyutunu göstermektedir. Çünkü "Ene'l Masiva" "Ene'l Hakk'ın" yeniden bir üretimi olarak Hallacı Mansur'u işaret eder. Şair yol adına ortak bir dilin geçmişten gelen bir teselsül içinde nasıl okunması gerektiğini ilk planda sözceleştirir. İkinci planda ise

[462] Beyatlı, **a.g.e**., s.85-86
[463] Hilmi Yavuz, **Çöl Şiirleri,** İstanbul: Varlık Yayınları, 2002, s.44-45

psikolojik bir yolculuk olan kişinin öz benliğiyle hasbıhali denilen "tecrid" ile de yola çıkar. Yol tecridin en kuvvetli yaşanacağı yerde yani çöldedir. Mamafih insan aynı zamanda iğne ve iplikten ince bir yolda gittiği zannındadır. Bu noktadan sonra şiir içine yerleştirilen her kavramla yolun mahiyeti ve yapısı kurgulanır. Dolayısıyla kişinin tüm hayatı ile alakalı kısa ve net bir manzara ortaya koyar. Yani çölde yapılan bir yolculukta çocukluk, gençlik ve yaşlılık dönemleri mevcut ise kişi kendi ömrünü bir yolculuk olarak telakki ediyor demektir.

Kişinin bulunduğu evrende yola çıkışı bu hal ile birlikte "kozmos"a ilişkin düşünceleri de içerir. Yaratılışın bahsi ile kurulan şiirin sonraki mısraları, en bariz bir şekilde, yaratılışla alakalı olan Yasin ve Taha surelerine bağlanır. Bu muhasebe ile devam eden şiirin sonunda yer alan ölüm temi de tekrar Allah'a dönüşün yani yolun sonunu temsil eder. "*ben ölürsem yapayalnız kalacak olan Allah'a*"[464] mısrasıyla da yalnızlığın Allah'a mahsus bir hal olduğu düşüncesi pekiştirilir.

Nazım Hikmet "Salkım Söğüt" adlı şiirinde hayat yolculuğunu "Akıyordu su" mısrasıyla başlatıp, "akarsuyun sesi dindi" mısrasıyla bitirir. Dikkat edilirse metnin başından itibaren kelimelerle kurulan o hareketli "suyun sesinin dinmesinden sonra hareketsiz bir yapıya dönüşür.

"*Akıyordu su*
gösterip aynasında söğüt ağaçlarını.
Salkımsöğütler yıkıyordu suda saçlarını!
Yanan yalın kılıçları çarparak söğütlere
koşuyordu kızıl atlılar güneşin battığı yere!
Birden
bire kuş gibi
vurulmuş gibi
kanadından
yaralı bir atlı yuvarlandı atından!
Bağırmadı,
gidenleri geri çağırmadı,
baktı yalnız dolu gözlerle
uzaklaşan atlıların parıldayan nallarına!

(...)

Atlılar atlılar kızıl atlılar,
atları rüzgâr kanatlılar!
Atları rüzgâr kanat...

[464] Yavuz, **a.g.e**., s.45

Atları rüzgâr...
Atları...
At...

Rüzgâr kanatlı atlılar gibi geçti hayat!

Akarsuyun sesi dindi.
Gölgeler gölgelendi
renkler silindi.
Siyah örtüler indi
mavi gözlerine,
sarktı salkımsöğütler
sarı saçlarının
üzerine!

(...)"[465]

Şiirde hayat denilen mefhum yolculuğa çıkan "rüzgâr kanatlı atlılar" üzerinde kurulan istiareyle anlatılır. Atlılar "güneşin battığı yere" doğru koşmaktadırlar. "Birden/bir kuş gibi/kanadından/yaralı bir atlının" yuvarlanışı yolculuğunu tamamlayan bir beşerin sonu olarak ifade edilir. Salkım Söğüt şiirinde kurgulanan sefer-yolculuk örtülü bir yapıdır. Şiire giren "at" unsuru düşündürdükleriyle bu örtülü yapının taşıyıcısıdır. Nazım Hikmet yolculuk yapılan mekânın, yani yolun fiziki olanla bağdaştırılamayacağı bir tablo sunar. Kandisky'nin Sanatta Zihinsellik Üzerine adlı eserindeki şu ifadeleri durumu özetler niteliktedir: "Nihayet kırmızı bir at bambaşka bir durumdur. Daha bu kelimenin tınısı bile bizi başka bir atmosfere oturtur. Kırmızı bir atın tabiat yönünden imkânsızlığı mutlaka, atın konduğu yer olarak, aynı o at gibi tabii olmayan bir çevre ister. Yoksa toplam etki ya acayiplik olarak belirecektir (yani bütünüyle yüzeysel ve sanatdışı etki) ya da beceriksizce yorumlanmış bir masal olarak (yani temellendirilmiş bir acayiplik ve sanatdışı etki) Bu at çevresinde alışılmış, natüralist bir manzara, hacimli, anatomiye uygun olarak çizilmiş figürlerle birlikte öyle bozuk-tını oluşturacaktır ki; hiçbir duygu bu resme yaklaşmayacak, onu bir olarak bağdaştırmanın yolunu bulamayacaktır… Resmin yapı ögeleri şimdi artık dışsallıkta değil sadece içsel zorunlulukta aranmak durumundadır."[466] Buradan hareketle sanatçının varlığını idame ettirdiği fiziksel mekânın tahakkümü ya da devinimi ile buna bağlı sürekli değişkenlik gösteren içsel zorunlulukları, tinsel olarak sanatçıyı aynı anda kendini tanımlama zorunluluğuna iter. Kızıl atlıların seferinde/ yolculuğunda attan düşen bir kişinin beyaz köpüklü bir yeleden tutması kişi için gerçeğiyle yüzleşmesi demektir.

[465] Nazım Hikmet Ran, **Bütün Şiirleri,** İstanbul: YKY, 2008, s.265
[466] Vassily Kandinsky, **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, Çev.: Tevfik Turan, İstanbul: Hayalbaz Yayınları, 2009, s.86-87

Gerçekleriyle yüzleşen diğer bir şair de Cahit Sıtkı Tarancı'dır. Otuz Beş Yaş şiiri hayatı bir yolculuk olarak gören şair için bir duraktır. Bu durakta kendisi ile alakalı bir muhasebe yapma imkânı bulur.

"Yaş otuz beş! Yolun yarısı eder.
Dante gibi ortasındayız ömrün.
Delikanlı çağımızdaki cevher,
Yalvarmak, yakarmak nafile bugün,
Gözünün yaşına bakmadan gider."[467]

Edebi bir metinde kurgulanan "yol-yolculuk" görülen dünyadan aykırı bir hal arz ediyorsa, yani fiziki olanla bağdaşmıyorsa, bu bireyin kendini tanımlama ediminden kaynaklanan içe dönük bir "yolculuk" kavramının oluşmasına sebebiyet verir. Buraya kadar ele alınan şiirlerde de içe dönük kurgulanan yolculuk anlatıları tamamıyla yazarın "tinsel" olarak kurguladığı "yol" tasarısı üzerinden yapılmaktadır. Orhan Pamuk'un eserlerinde sıklıkla kullandığı "yol-yolculuk" anlatısı da aynı perspektifte yazarın kendi varlıksal kimliğini sorgulamasıyla başlar. "İstanbul Hatıralar ve Şehir" adlı eserinde "Bir Başka Orhan" başlığı altında karşısına koyduğu bir resimle kurduğu hasbıhali bunun açık bir örneğini teşkil eder. "Resimdeki iri gözlü bu sevimli çocuk, evet biraz bana benziyordu. Onunda başında benim sokağa çıktığım zaman taktığım kasketlerden biri vardı. Ama gene de onun tam benim resmim olmadığını biliyordum. (Aslında resim Avrupa'dan gelmiş kitsch bir sevimli çocuk reprodüksiyonuydu.) Hep düşündüğüm bir başka evde yaşayan öteki Orhan olabilir miydi?"[468] Parçalanmış kimlik kendisini bir şekilde bulma zorunluluğu içindedir. Diğer romanlarında da sıklıkla yolculuğun durakları bu içsel sorgulamalarla duraksar. Beyaz Kale'de aynı mekanizma devrededir:

"*Tıpkı sık sık gördüğüm korkulu rüyalarda olduğu gibi, dışarıdan gördüğüm kendimden ayrı düşmüştüm. Kendimi gözleyebildiğim için demek ki bir başkasıydım; kimliğe büründüğüm bu başkasının kim olduğunu öğrenmek bile istemiyor, önümden beni tanımadan geçen kendime korkuyla bakarken, bir an önce katılmak istiyordum ona*."[469]

Sanatçının edebi eserde bu şekilde davranmasının sebebi olarak kurgulayacağı "yol-yolculuk" anlatısının tözsel bir dönüşüm yelpazesi içerisinde olmasından kaynaklanmaktadır. Maurice Merleau Ponty'nin Göz ve Tin adlı eserindeki ifadeleri bu durumu açıklar niteliktedir. "VALERY, ressam vücudu katmaktadır der. Gerçekten de bir

[467] Cahit Sıtkı Tarancı, **Otuz Beş Yaş,** İstanbul: Can Yayınları, 1992, s.49
[468] Orhan Pamuk, **İstanbul Hatıralar ve Şehir**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s.10
[469] Orhan Pamuk**, Beyaz Kale**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s.109

"tin"in nasıl resim yapabileceği bilinmez. Ressam dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür. Bu töz dönüşümlerini anlamak için işlem yapan ve şimdi var olan vücudu bulmak gerekir. –bir uzay parçası, bir işlevler demeti olmayıp bir görüş ve hareket girişikliği olan vücudu. Bir şeyi görmem yeter, ona ulaşmayı bilmem için; bunun sinir mekanizmasında nasıl gerçekleştiğini bilmesem bile. Devingen vücudum görünür dünyadan sıyrılır, ona dikilir ve bu yüzden onu görünürde yönetebilirim de."[470] Kısacası var olan vücudu bulmak için görünür dünyadan ayrılarak alışık olunmayan bir yolculuğa çıkar ve bu amaçla hiç alışık olunmayan "yol"lar tasavvur edilir. Bu konuda bildirici olan "özne" yani bir roman kahramanı, yolun sonunda varacağı noktayı "heterojen" bir yapıyı bitirme adına tamlığa yani birliğe ulaşmak olarak belirler-hedefler. "Özne ideal imgeye yaklaşmanın olanaksızlığını bedensel çözülme fantezisi aracılığıyla ayrımsarken, bir imgeyle başarılı bir şekilde aynı hizaya gelme ise özneye tamlık ve birlik gibi değerler hissettirir. Lancan'nın yansıyan imgenin bileşimsel tutarlılığına atfettiği bu iki değer, ayna karşısında duran ya da tutulan çocuğun motor kapasitesinin yetersizliğiyle (aynadan yansıyan imge arasında) çarpıcı bir tezat oluşturur. Ancak öznenin belirli bir temsile özdeşleşmede tamlık ve birlik sevinçle yaşantılanması, görsel imagonun gerçek ya da metaforik aynanın etrafındaki çerçeveden çok duyusal egoyla geçici bütünleşmesiyle ilgili olduğunu düşündüğümü ifade etmek isterim."[471] Yolculuğa çıkmış bir kişi için etrafında tanımlamaya çalıştığı her nesne ya da olgu – Yol Düşüncesi şiirinde olduğu gibi- kişinin yetersizliğinin bir göstergesi olmaktadır. Var olan vücudu bulmak, içsel yolculuklar yapmak çoğu zaman farklı bedenlerle özdeşlik kurma yoluyla mümkün olmaktadır. Burada hem direkt hem de dolaylı yoldan düşünülen beden kavramı çoğu kişinin içinde yaşadığı anı diğeriyle mukayese yapmak kaydıyla yolculuğu mümkün kılar. Kişi bu konumda bir anlatı metninde "imgesel olarak ötekinin konumunu işgal eder."[472] Dolayısıyla edebi bir metinde kurgulanan yolculuk kavramı "öteki" olanın statüsüne doğru bir hareketi meydana getirir. Tutunamayanlar'daki Turgut Özben'in Selim Işık'a doğru yaptığı yolculuk ile Ulysses ile Odessia arasında kurgulanan anlatı yolculuğu öteki paradigmasının doğal bir tezahürüdür. Kişi-özne çoğu zaman bu yolculukta monatlaşmış psişik bir halet-i ruhiyededir. "Duyusal beden ve idealleştirilen bir imge, imgesel olarak birleştirildiğinde ki bu birleşme için kültürel nazarın desteği gerekir, Lacan'ın ayna evresindeki sevincin

[470] Maurice Merleau-Ponty, **Göz ve Tin**, Çev., Ahmet Soysal, İstanbul: Metis Yayınları, 2006 s.31-32
[471] Kaja Silverman, **Görünür Dünyanın Eşiği**, Çev., Aylin Onacak, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006, s.39-40
[472] Silverman, **a.g.e**., s.47

meydana geldiğini iddia etmiştim. Aslında hiç kimse idealliğe yaklaşamayacağı için bu sevinç her zaman geçicidir, ancak idealliği elde etme mücadelesi yine de bir ömür boyu sürebilir. Tamlık ve birliğe ulaşma özlemi sadece kişisel trajedilerle sonuçlanmakla kalmaz, aynı zamanda felakete götüren toplumsal etkileri de vardır. Çünkü (bu özlem) farkın en önemli psişik dışavurumlarından birini temsil eder."[473] Cemal Süreya'nın Üvercinka'sındaki "Laleli'den dünyaya giden bir tramvayda"[474] yolculuğa başlayan kişi için mutluluk ideali olan nesne/ kadınla kurduğu düşünsel ilişki, toplumun nazarında sekteye uğrar. Yolculuğunda başarısız olan şair için "yoksulluk" başlamakta ve olduğu yere geri dönmüş olmaktadır. Cemal Süreya'nın çizdiği kadın portresi ile Dante'nin Yeni Hayat'ta çizdiği Beatrice arasında kurgusal bir yakınlık bulunmaktadır. "Aydınca düşünmeyi bilen" kadınla birliğini tamamlamış olan Beatrice ulaşılmak istenen son hedeftir. "Dante'nin Yeni Hayatı'nda yeniden kuran bir "ben"in yolculuğu izlek, ben (Dante)- öteki (Beatrice/aşk) arasında işlerlik kazanır."[475] Dante'nin kurmaya çalıştığı tamlık ve birlik yolunun başlangıcıdır. Çünkü "Dante'nin Kitapçık aşamasındaki gerçek büyüklüğü de bu ussal ve kurma dilin durağanlığı içinde "ben"in çoğul olanaklarını ve soylular soylusu Beatrice'in engellenemez birliğini tanımlayabilmiş olmasıdır."[476] Kendi ben'inden harekete başlayan ve kendisine dönük bir "yolculuğa" çıkan Dante için özdeşleşme Beatrice ile mümkün kılınır. "Dante otobiyografisinin ilk bölümü, belleğin şafağından en yüce özdeşleşmeye uzanan büyük yolculuğun ilk seyahatnamesi olduğuna değinmektedir."[477] Yolculuk ve tasarlanan yol Dante'nin İlahi Komedya'da kurgulayacağı entelektüel ve karmaşık bir serüvenin proto-tipi olma niteliğindedir. "Sınama ve uslamlamalarla "ben"ini daha da büyüteceğini, öte dünya yolculuğu gibi daha karmaşık ve kurmaca bir serüvende genleştireceğini mi haber vermektedir?"[478] Asıl vurgulanmak istenen ise hiç şüphesiz tinsel edimin kurmacası olan yol ve yolculuktur.

İnancın karakterize ettiği yolculuk, içsel algılar, fiziki olarak formel edilmiş olanın temel varsayımlarını yani bilincini ortaya koyar. Yol istenilene ulaşmak için üzerinde hareket ettiğimiz mekânsal bir öge olur. Fakat insan algısı ile üzerinde fiilen gerçekleştirilen yolculuk bu mekân içindeki yöntemin yani formaliter olanın uygulama

[473] Silverman, **a.g.e**., s.49
[474] Cemal süreya, **Sevda Sözleri,** İstanbul: YKY, 2010, s.38-39
[475] "Alıntı Işıl Saatçioğlu'nun, Yeni Hayat Üzerine adlı eserin önsözünden yapılmıştır.", Dante Alighieri, **Yeni Hayat**, Çev., Işıl Saatçıoğlu, İstanbul: YKY, 2009, s.5
[476] Dante, **Yeni Hayat,** s.8
[477] Dante, **Yeni Hayat,** s.10
[478] Dante, **Yeni Hayat,** s.13

biçimleridir. Bu yapıyla kurulan özdeşlik, kendi içine dönük bir arayış, kaçış, ezoterik bir macera v.b. gibi bu temel bilinçten hareketledir.

Beethoven'in amacına ulaşmak için kurguladığı yolculuk acı ve ızdırap dolu bir yoldur. Dolayısıyla bu zorluğun üstesinden gelmek hayatın temel problemidir. (Yalnız burada belirtilmesi gereken husus; Beethoven ve benzerlerinde yer alan içsel yolculuğun İslam tasavvufunda yer alan "seyr-i sûluk"tan farklı olduğudur.)[479] "Ölümlülükten Nirvana'nın genişlemiş bilincine yükselmek için Sekiz Katlı Yol'u formüle etti. Ayrıca bu yolu yürümenin üç türlü yöntemi olduğunu bildirdi: uzun bilgi yolu, daha kısa sadakat yolu ve en kısası olan eylem yolu. Beethoven üçünden en sonuncusunu seçmişti."[480] Dante'nin eserinde "ben"e yönelik kurguyu Beethoven'in eylem yolunda görmek mümkündür. Nitekim David Tame için Beethoven'in ulaştığı erdem benliği ile kurduğu beceriden ötürüdür. "Yücelik benliği ile temasa geçebilmesi için alt benliğini itebilme becerisiydi. En büyük kişisel zorlukların orta yerindeyken son derece sevinçli ve esinleyici bir müzik besteleyebilmiştir."[481] Dolayısıyla burada gerçekleşen fiil istenilene ulaşmak için daha öncekini taklit etmekten başka bir şey değildir. Eylem yolu salt bilgi edinmek ya da sadakat gösterip beklemekle mümkün olmamaktadır. Edebi eserdeki kahraman da sıklıkla kendisinden önce aynı merhaleden geçmiş olan kişinin gerçekleştirmiş olduğu yolculuğu, birebir yaşamaya çalışır.

Edebi bir metinde bir yere doğru hareket eden insanın yolculuğu çoğu zaman temsili bir yapıda somut verilere atfen kurgulanır. Kişi hareket ettiği mekânlarda öncelikle kendisinden hareketle dış göstergeler ağı kurmakta, daha sonra ise bu ağı çözümleme aşamasında içsel yorumlara girişmektedir. Simyacı'da kahramanın yaşamış olduğu deneyimden de bu durumu anlamak mümkündür.

> "'*Sözcüklerin ötesinde bir dil var', diye düşündü. Daha önce koyunlarla da böyle bir deneyim olmuştu. Şimdi de aynı şeyi insanlarla yapıyorum. İşte*

---

[479] "Varoluşçu karakterin yolculuğu, dışsal olmaması hasebiyle manevi yolculuğa benzetilebilir fakat varoluşçu karakter, seyr-i suluk kahramanının aksine gittikçe yalnızlaşarak, dünyadan koparak, gözden kaybolarak, bir çeşit hiçlik keşişi halini alırken; öteki, her adımda halkın içine biraz daha karışır, birey olmaktan uzaklaşarak "birilikte çokluğu bulur. Varoluşçu karakterlerin en büyük sorunu sahicilik ve inandırıcılık sorunudur. Okurun kendisim karakterle aynı yolculukta gibi hissedebilmesi-nin yegâne çaresi yazarla aynı kaynaktan beslenip, aynı "bunalımları" yaşıyor olmasıdır. Yazar, okurlarından karakteri patlama noktasına getiren süreci birkaç imayla anlamasını ister; öykü zamanında karakter, gergin bir yay gibidir. Tek bir kelime eder ve absürt okun yayından çıkışı gibi hayatına (öyküye) doluverir." Aykut Ertuğrul, Yola Düşen Öykü, **Hece Dergisi** (Gezi Özel Sayısı), 174-175-176, (2011), s.207

[480] David Hume, **Beethoven ve Ruhsal Yol**, Çev., Rengin Ekiz, İzmir: Ege Meta Yayınları, 2005, s.89

[481] Hume, **a.g.e**., s.92

böyle değişik şeyler öğrenmekteydi. Daha önce yaşadığı şeylerdi bunlar, ama gene de yeniydiler, çünkü daha önce karşılaştığı, ama varlıklarının farkına varmadığı şeylerdi bunlar. Bu şeylere alıştığı için böyle olmuştu. Sözcüklere gereksinin duymayan bu dili çözümlemeyi başarırsam, dünyayı kavramayı başaracağım."[482]

Dış göstergeler daha önce de belirttiğimiz dini, metafizik, imgesel, tarihi, mitolojik v.b. birçok unsurun oluşturduğu genel bir görünümdür. Edebi bir eserde, sanatçı, diğer bilimlerin üslûpbilimlerinden farklı kurguladığı yapıya bu unsurları katar ve edebi metni zenginleştirir. İzleksel bir yapı oluşturan yolculuk anlatısı belirli bir mekân da ve zamanda geçen, bilinen yahut bilinmeyenin konu edildiği bir tür olarak karşımıza çıkar. Fatih Tepebaşlı "Alman Edebiyatında Romantik Bir Yolculuk" başlığı altında yolculuğu şu şekilde tarif eder: "Yolculuk, her ne sebeple olursa olsun yurdunu yuvasını terk edişin, oradan ayrılışın ve uzaklaşmanın diğer adıdır. Korkudan sevince uzanan bu süreci yaşayan kişi, yalnızlık ve güven duygusunu yitirmişlik içerisinde bazen bir arayışın peşindedir bazen de bir belirsizliğe savrulmuştur. Sonucu açısından bakıldığında bir sınav duygusu burukluğudur. Yolculuk sonucunda görülen veya öyle algılanan, adına ister başkalaşma ister olgunlaşma denilen konu ise bu sürecin doğal sonucudur."[483] Yuvasını terk eden, uzaklaşan korkular yaşayan, bazen sevinen kişinin yolculuğunun "çelişkili duygular uyandıracak" bir seyir izlemesi belirgin bir durumdur. Buna bağlı "edebiyat motifi" olarak kökeni çok eskilere uzanan bu yolculuk anlatısı "iki yönlü özellik" taşımaktadır. Tepebaşlı Daemmrich'den aldığı alıntı bu iki yönlü özelliği gösterir. "O, bir yandan olumlu karşılanan özgürlük istemine hizmet ederken, diğer yandan ise yaban ellerde dolaşmaktan doğabilecek tehlikeleri ikaz etmeye yarar. Değişen sahnelerde mekâna ilişkin farklı panoramalar sunar. Yolculuk kişiye kendine ait sınırlı dünya ile uçsuz bucaksız uzakları ve uzak diyarları bir şekilde karşılaştırma imkânı sağlar."[484] Tanımlardan hareketle ifade ettiğimiz yolculuk edebi bir eserde düşünüldüğünde, doğal olarak o eserin düsturundan hareketle incelemeye tabi olmaktadır. Tepebaşlı'nın belirli bir döneme atfen izahata çalıştığı bu yazısında yolculuğun tasnifi Romantizm akımından hareketle yapılır. Nitekim farklı bir edebi mecranın "yolculuk" izleğini kendi karakteriyle kurgulaması da mümkündür.

---

[482] Paulo Coelho, **Simyacı**, Çev.: Özdemir İnce, İstanbul: Can Yayınları, 2002, s.55
[483] Fatih Tepebaşlı**,** Alman Edebiyatında Romantik Bir Yolculuk, **Edebiyat Yazıları**, Ankara: Hece Yayınları, 2005, s.105
[484] Tepebaşlı, **a.g.e**., s.105

Ortaçağda bir dönem hâkim olan şövalye kültürünün seyahatlerle iç içe oluşu eserlerde daha çok bu kültürün işlendiği eserleri meydana getirir. 19. yy. başında romantik diye tanımlanan sanatçıların bu rabıtasının tarihsel ve ekonomik koşullardan ötürü bu iklime yönlenmesi, sanatçıları toplumsal realiteden uzaklaştırır. Toplumsal realiteden uzaklaşma sanatçıyı, tavır alma ve yakalandıkları dualiteden çıkış için geçmiş uzak diyarlara yahut doğaya kaçma eğilimi içerisine iter. Geçmişe kaçışın bilinen ilk adresi ise ortaçağdır. Amaç bozulmamış kaynaklara yönelerek geleceğe yönelik tasarılar oluşturmaktır. Doğa ile gösterdikleri uyumu kendi içlerinde taşıyamadıkları için ise aydınlanmacı iyimserliklerini bir köşeye atarlar. Romantiklerin yaşam anlayışı gezginlik üzerine kuruludur. Gezi kişinin iç dünyasında yapılan bir yolculuğa dönüşür.

Romantizmin etkisiyle kurgulanmış bir yolculuk anlatısının kendi türevleri içerisinde de aynı temayülleri görmek mümkündür. Reel olandan irreel olana yönelmek, kendi tanımıyla müsemma olan romantizmin kuracağı kalıpları edebi bir metnin içerisinde karakterize eder. "İçinde yaşadığı toplumla doğru dürüst bir diyalog kuramayan romantik sanatkâr, çoğu zaman hayali beldelere, ıssız yerlere tarihe ve tabiata kaçar."[485] Doğal olarak salt bir düzlemde değerlendirilebilecek türlerdeki yolculuk anlatısının da bu paralellikte bir poetik misyona sahip olduğunu söyleyebilir. Burada neşredilen amiller, sadece belirli bir izmin temayülleri doğrultusunda "yolculuk" anlatısı üzerinde kurduğu yapıyı ve diyalektiği belirlemesi açısından önem arz etmektedir. Çünkü bir edebi eseri değerlendirirken ilk başvurduğumuz yöntemlerin başında yazılmış olduğu dönem, daha sonra ise eserin kaynakları ve yazarın temayülleri gelmektedir. Doğal olarak farklı izmlerin temayülleriyle oluşan bir edebi eserde amaca yönelik tasarılar yol ve yolculuk anlatısının poetik misyonunun oluşumunda da etkili olması doğal bir sonuçtur. Yol ve yolculuk anlatısı da bu faktörel paralellikler doğrultusunda edebi türlerin tarihsel gelişimiyle beraber aynı doğrultuda kurgulanır.

Edebi eserler tarihi bir perspektifle nazar-ı itibar aldığında, günümüzde teşekkül etmiş bir eserin, eski bir çağa ait esinini de; edebiyatın yaşamı anlamlı kılan gerçek karşısında aldığı tutumunda aramak gerekir. Stendhal "bir roman yol boyunca gezdirilen bir ayna demektir" derken geniş anlamda yansıtma ilkesine bir gönderme yapmaktadır. Edebi eserde geçmişe dönük kurgu yine sanatçının yaşadığı dönemin getirdiği eğilimlerle vücut bulur. Bu bağlamda yol ve yolculuk anlatısının kullanıldığı edebi bir eserde yazarın

[485] İsmail Çetişli, **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**, Ankara: Akçağ Yayınları, 2003, s.74

esin kaynaklarından biri de çıktığı yolculuklar/ seyahatlerdir. Nitekim "insan ne öğreniyorsa yolculuklarda öğrenir."[486] Sanatçı hangi amaçla yapılmış olursa olsun seyahat anlatılarından, ya da kendi yapmış olduğu yolculuklardan esinlenmekte ve bunları kullanmaktadır.

2.2.1. Yol ve Yolculuk Anlatısının Oluşmasında Seyahatin Önemi

Edebi eserin merkezine seyahatin alınması, ilk olarak insan faktörünü ön plana çıkarmaktadır. "Seyahat, hareketsizliğin ve öze dönüsün uç noktasını oluşturan bir biçimdir. Bir başka ifade ile bir mekânda kendimizi buluruz ve eskiden orada olup olmadığımızı görmek için başka yerlere gideriz. Seyahatin tadı kişinin kendini sürekli yeniden bulmaktan duyduğu yoğun hazla ayırt edilebilir. Kişinin etrafındaki dünya ve şeyler değiştikçe kişi gerçeklik içinde varlığını yeniden hissetmeye ve kendini nesnel biçimde fark etmeye yönelir."[487] Çünkü beşeri nizam içerisinde insanların yaşadığı coğrafyalardan farklı yerleri görme isteği ya da farklı yerlere gidecek olma zorunluluğu "seyahatin" yani yolculuğun insana bağlı diyalektiğidir. "Yolculuklar her zaman insanın içinde bir yerlere dokunur. Bu duruma verilen en kestirme yanıt 'yolculuk melankolisi'dir. Gidilen yolun bütün geçmişi, sizden önce oradan gelip geçenler, o yolda yaşananların biriktirdikleri... Ve yolların hepsi, en yenisi bile aslında köklü bir tarihin sahibidir. En yeni yol, daha önce zorlukla yapılan ya da belki de hiç yapılamayan yolculukların şeceresinde yeni bir duraktır çünkü."[488] Bu sebeple insanların yapmış oldukları seyahatler ve izlenimleri dünyayı anlamlandırma adına çok önemlidir. Edebi bir eserde kurgulanan yolculuk anlatısı genelde bu doğrultuda gelişmektedir. Evliya Çelebi'nin yazmış olduğu on ciltlik "Seyahatname"si de çocukluğunda başlayan farklı yerlere seyahat etme arzusundan doğmuştur. Dolayısıyla Çelebi'nin çıkmış olduğu seyahat, "yolculuk" anlatılarında görülen kahramanın klasik kaderi gibidir. "Çelebi'nin seyahate başlayışı, yine kendi zarif ifadesine göre, gördüğü bir rüyadan sonradır. Çelebi bir gece, rüyasında Hz. Muhammed'i görmüş ve çok heyecanlandığı için şefaat ya Resulallah diyeceği yerde Seyahat ya Resulallah! deyivermiştir. Fakat Hz. Muhammed onu hem şefaatle hem de seyahatle tebşir etmiştir. Ayrıca Sa'd İbn Ebi Vakkas tarafından da kendisine, gördüklerini yazması hatırlatılmıştır. Çelebi bu rüyasını Kasımpaşa Mevlevi Şeyhi Abdullah Dede'ye tabir ettirmiş ve onun

---

[486] Anatole France, **Thais**, Çev.: Cevdet Perin, İstanbul: Tema Yayınları: 2011, s.141
[487] Rachid Amirou, Kültür Turizminin İmgesel Boyutları, Çev.: Zafer Oter, **Seyahat ve Otel İsletmeciliği Dergisi,** 3(1), (2009) s. 31
[488] **Yolculuklar İçinde Bir Yolculuk**, Transhaber, 38, (2008), s.13

tavsiyesiyle önce İstanbul'da dolaşarak seyahatname yazmaya İstanbul'un zengin bir portresini çizmek suretiyle başlamıştır."[489] Simyacı romanındaki Santiago'nun da anne ve babasına on altı yaşındayken gezginci olmak istediğini söylemesi ve evden ayrılması benzer bir melankolinin ifadesidir.

Seyahatnamelerin birçoğu incelendiğinde görülecek odur ki; eserler salt bilgi aktarımına dayalı bir anlatıma sahip değildirler. Örneğin Evliya Çelebi'nin gezip gördüğü yerleri sanatkârane bir üslupla, okuyucuyu cezbedecek ve merak uyandıracak masalsı bir şekilde aktarır. Seyahate çıkan kişinin gördüklerini, duyduklarını aktarırken takındığı içsel bir istencin –Tanpınar'ın da üzerinde durduğu gibi-[490], yani ruhbilimsel olarak değerlendirilebilecek sanatçı/ seyyah diyalektiğinin özgürlükçü yönünü oluşturur. "Sanat ve edebiyat yapıtlarının çizdiği dünya gerçekliğin körü körüne bir kopyası değildir. Ama dünyanın rengini ve kokusunu kendinde muhafaza eder. Şu basit nedenle ki, sanat her zaman için doğanın ve insanın hayatının en özlü yazılarını kaleme almıştır."[491] Seyahatin-yolculuğun bulunduğu bir metinde "sanatçı-seyyah"ın tavrı öncelikle, gördüğü her mekânın hususiyetlerini görüp öğrenmeye çalışmaktır. Sanatçı bu üslubunda öncelikle coğrafi merkezden başlayarak bunun yanı sıra o coğrafya üzerinde kurulan medeniyetlerin sosyal, antropolojik menba'ına yönelik tüm bilgileri kurgulamış olduğu yolculuk izleğine monte eder. Daha sonra sanatçı/ seyyah gezip gördüğü yerleri dikkatle gözden geçirir, yerlerin tarihini, mitolojisini, başından geçmiş olan hadiselerin sebeplerini anlamaya çalışarak, elde ettiği materyali mümkün olduğu kadar alaka ve merak uyandırıcı bir şekilde resmetmeye çalışır. Don kişot'un macerasında olduğu gibi gidilen yerlerle alakalı öykülemelerde hep aynı eğilim göze çarpar.

> *"Onun yüzünden, dedi oğlan. "İşin tuhafı, kendisini Magripliler gibi kıra gömmelerini vasiyet etmiş. Mantar meşesinin oradaki pınarın olduğu kayanın dibine; diyorlar ki, kendi de söylemiş zaten, kızı ilk gördüğü yer orasıymış. Başka şeyler de vasiyet etmiş; öyle şeyler ki, köyün papazları yapılması yakışık almaz, çünkü kâfirlerin âdetlerine benziyor diyorlar. Bütün bunlara, o yakın arkadaşı olan Ambrosio, öğrenci olup da onunla*

[489] Nihat Sami Banarlı, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi C.2**, İstanbul: MEB Yayınları, 2004 s.688-689

[490] "Eski nesir, hakiki ve büyük mânasında resme hiç bir zaman erişmemiştir. Bununla beraber daima çok canlı bir pitoresk zevkini muhafaza etmiştir. Sokağı, meydanı, bayram yerini, isyan eden orduyu veya herhangi bir merasimi anlatırken bunlar daima renkli, daima hareketin duygusuna sahiptir. Evliya Çelebi'de ise bu tasvir zevki bir nevi kesif yaşama duygusuyla beraber yürür.", Ahmet Hamdi Tanpınar, **Evliya Çelebi**, Edebiyat Üzerine Makaleler, Haz., Zeynep Kerman, Dergah Yay., İst., 2000, s.167

[491] Emin Özdemir., **Türk ve Dünya Edebiyatı** (Kavramlar-Dönemler-Yönelimler), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994, s.2

birlikte çoban kıyafeti giyen hani, diyor ki, her şeyin Grisóstomo'nun vasiyet ettiği şekilde, hiç eksiksiz yerine getirilmesi lâzımmış."[492]

Seyahatte edinilen materyallerin farazi boyutunu ise çoğunlukla sanatçı/ seyyahların farklı kişilerden duydukları olaylar oluşturmaktadır. Böylece anlatının eksik kalan yerlerini doldurmak adına sanatçı, tarihi olayları ve coğrafi mekânları canlandırmaya çalışmaktadır. Sanatçının bu tarzda bir yöntem uygulaması "körü körüne bir kopya" olmadığından bazen mübalağalı bir anlatı görülür. Dolayısıyla sanatçının kendi bakış açısıyla yapmış olduğu bu gözlemler seyahatnameleri/ yolculuk anlatılarını diğer bilimsel metinlerden ayırmaktadır.

"*Bizim İspanyol romanslarında Kral Artüs olarak geçer; Büyük Britanya krallığının her yerinde, bu kralın ölmediği yolunda köklü ve yaygın bir inanç vardır. Bu geleneksel inanışa göre, büyü marifetiyle kargaya dönüşmüştür ve bir zaman sonra tekrar krallığının başına geçecek, asâsını yeniden eline alacaktır. Bu sebeple, o zamandan bu zamana, hiçbir İngiliz'in bir kargayı öldürdüğü görülmemiştir. İşte bu mükemmel kralın zamanında, meşhur Yuvarlak Masa Şövalyelerinin tarikatı kurulmuş ve Göllü Sir Lancelot ile kraliçe Guinevere'nin romanslarda anlatılan aşkı, virgülüne kadar bu kralın zamanında geçmişti; saygıdeğer Lady Quintañona da onlara aracı ve sırdaş olmuştu*."[493]

Yolculuk anlatılarındaki na-tamam (bunların çoğu destan, efsane vb. türlerdir-) öykülerin farazi boyutlu oluşunu; yazı öncesi mevcut edebi türlerin temelindeki seyahat düşüncesine bağlayabilmek mümkündür. M. Kayahan Özgül'ün J. Ortega y Gasset'den hareketle ifade ettiği ilk(s)el insan düşüncesinin temelindeki bu düşünceye dikkat çeker. "Bana kalırsa rüya kaynaklı sıra dışı nakillerin ardından gerçek dünyayla bağlantısı olan ilk anlatılar seyahat hatıralarıdır. Küçük kabilelerin cesur avcıları, kendilerini güvende hissettikleri çemberin dışına çıkarak, meçhul toprakları keşfederken – kâşiflerin ve seyyahların atası olduklarından habersiz- bu yoldaki ilk örnekleri verdiler. J. Ortega Gasset'nin de dikkat çektiği gibi, avcı gözlerini kullanmayı bilir ve güçlü mekân hafızasına olanca teferruatıyla nakşettiklerini hiç unutmaz. Sürek avından sonra kabileye döndüğünde, gece boyu yanan ateşin başında, gezdiği yerleri anlatırken, hem ilk semirleri hem de ilk seyahat metinlerini kurar."[494] Özgül yazısının devamında Barbara Korte'nin seyahat metinleri ile alakalı yapmış olduğu kronolojik sınıflandırmadan bahseder. Bu sınıflandırmanın önemi ise; yolculuk anlatıları adına, metinsel analizin poetik bir yönünü

[492] Cervantes, **a.g.e**., s.105-106
[493] Cervantes, **a.g.e**., s.111
[494] M. Kayahan Özgül, Demir Asa Demir Çarık, **Hece Dergisi** (Gezi Özel Sayısı), 174-175-176, (2011), s.6

destekliyor olmasıdır. Nitekim edebi metin incelemelerinde, eserin oluşmuş olduğu dönem ve çevre oldukça önemlidir. Dolayısıyla seyahat anlatılarından hareketle kurgulanan veya bu kurguyu metinde özgün bir hale getiren sanatçı için tartışmanın bir yönü de bu sınıflandırmadan hareketle izah edilebilir. Korte'nin sınıflandırmasında üç ana kırılım şu şekildedir: "**Methodical account**: Antik çağdan 13. asrın başlarına kadar olan, seyyahın objektif bilgi ve değerlendirmelerine dayalı metinleri ihtiva eder. **Subjective account**: 13. asrın ortalarında romantik anlayışa paralel beliren ve görüntüsüyle olağandışını anlatma gayreti içine giren metinleri ihtiva eder. **Informative account**: modern çağın bir nevi kuru bilgilendirme amacı taşıyan seyahat metinlerini ihtiva etmektedir."[495] Seyahatlerin bu mevcut sınıflandırmasında yer alan temel dinamik ise; yabancı yerleri tanıma eğiliminden hareketledir. Yalnız buradaki asıl husus; Korte'nin sınıflandırmasındaki temel ölçütlerden de biri olan objektif ve sübjektif şuur meselesinden hareketledir. Çünkü "objektif zannettiğimiz hükümlerimizin büyük kısmı gelenekten, kolektif ya da şahsi şuurdışımızdan hurafelerden, öğretilerden ve kabullerden beslenir."[496] Yani bu anlatılar kısmi ya da tamamen yalan-gerçek ilişkisi üzerinde nitelikli bir metin haline nasıl gelebilmektedir? Özgül durumu daha iyi açıklayabilmek adına oryantalist bir zihni göstergenin ifadesi olan Gizli Mabed hikâyesinden bahseder. Hikâyeden hareketle ifade edebilecek husus: seyahat şuurunun, her çağda kendini sistematik ya da sistematik olmayarak, kendisini herhangi bir şekilde nasıl gösterdiğidir. İlk(s)el olanla modern anlatılar arasında da yer alan bu iki kutup aslında açık bir şekilde yalan-gerçek ilişkisi çerçevesinde konuyu nihayete kavuşturmaktadır. "İlki sadece gerçekleri anlatmak isterken, gördüklerini devrinin objektiflik anlayışına uygun olarak söylediği için, sonraki devirlerin objektiflik bilgisiyle okuyanların gözünde yalancı durumuna düşer-ki burada bahis mevzu olan durum yolculuk anlatılarının mitolojik ve metafizik temellerini ortaya koyar- ikincisi ise baştan beri yalanı seyahatin süsü olarak tercih etmektedir. –ki buradaki asıl husus ise; modern yolculuk anlatılarındaki seyahat şuurunun açık bir gösterge sistemini gözler önüne sermesidir.-"[497] Yolculuk anlatılarında tartışılan gerçek-yalan ilişkisinin temelinde aslında yazar ve kimliği yer almaktadır. Seyahatin psiko-dinamik açıdan nedenselleştirdiği "öteki" mantığı da gezenin ve yazanın aynı kişi olarak farklı kimliksel bütünlüğünü ortaya koyar. "Bu sebepledir ki Flaubert, olayları yaşayan "ben" ile onları kaleme alan "ben" arasında bir diri

[495] Özgül, **a.g.m**, s.7
[496] Özgül, **a.g.m**., s.6
[497] Özgül, a.**g.m**., s.6 (Vurgulamalar bana ait.)

ile ölünün arasındaki kadar fark bulunduğunu söylemişti."[498] Dolayısıyla bundan sonraki süreç, genel itibariyle seyahatin yazınsallaştırıldığı edebi türler içerisinde nasıl işlendiğiyle alakalı genel bir incelemeyi ön görür.

Yolculuk anlatılarının edebi bir düzlemde tartışılabilmesi seyahat hatıraları içinde zikrolunan "gerçekliğin" de estetik[499] bir zevk uyandıracak hale getirilmesiyle mümkündür. Aslında ilk etapta anlatılmaya çalışılan şey; hayali de olsa gerçekçi de olsa seyahat metinlerinin edebi bir değer kazandığı yönündedir. Seyahat metinlerinin kazanmış olduğu bu edebi kimlik ile de alanını belirlemiş olmaktadır. Kısacası seyahat anlatılarının beslediği iki ana arterde yer alan türlerin edebi olarak tanımı ve izahı kolaylaşır. Böylece seyahatin bu anlatıların oluşumundaki önemi daha açık bir şekilde mümkün kılınabilir. Seyahat anlatılarının *(Travel narratives)* iki ana arkta değerlendiren Özgül'e göre; "Bir kolda mitostan, masaldan, efsaneden, başlayarak sanal –bizim çoğunlukla allegori içerisinde değerlendirdiğimiz anlatılar da bu grupta değerlendirilebilir.- yolculuklara varana kadar ki bütün fiktif –Şerif Aktaş'ın da bahsettiği fiktif alem bu konuyla yakından alakalıdır- seyahat edebiyatı (Travel literature); diğer kolda ise araştırma (research) ve keşif (discovery) gezilerinden, seyahat rehberlerinden (guide) başlayarak gerçek tecrübelerin kaydedildiği ve Korte'un "Informative account" diye adlandırdığı yolculuk metinleri (Travel writing)…"[500] vardır.

Seyahatlerin yolculuk anlatılarının oluşumundaki nedenselliği üzerine yürütülen kritikte, estetik hususunda yapılan tartışmaların odağında ise sanatçının "fiktif" icraatı önemli bir yer tutar. Paul Theroux'un "keşif ile hayal ediş arasındaki fark" olarak tescillediği ayrımın odağında da bu konunun gidişatını görebilmek mümkündür. Daha sonra kaleme alınan Paul L. Arthur'un "Virtual Voyages" adlı kitabında yer alan sınıflandırma da bu minvalde mutabakat sağlanabilecek "fiktif" seyahatlerin sıfatlarını açıkça gösterir. Bu sıfatlar: "imaginary (hayali), extraordinary (sıra dışı), fabulous (efsanevi), fantastic (fantastik), fictitious (tahkiyevi), marvellous (acaib) ve wonderful

---

[498] Özgül, **a.g.m.,** s.8

[499] Yazarın malzemesini estetiğe dönüştürmesini Şaban Sağlık şu şekilde açıklar: "Yazar malzemesini estetiğe dönüştürürken, nasıl bir tavır sergiliyor? Daha doğrusu hasıl bir bakış açısı seçiyor? Bir defa bakış açısında üç temel husus vardır. Birincisi" bakan"; ikincisi "bakılan obje"; üçüncüsü ise "bakanın baktığı obje hakkındaki hükmü". Bakış açısı denilince şunlardan biri akla gelir. Bakan, baktığını yüceltebilir; yerebilir; gerek gördüğü yerleri yüceltirken gerek gördüğü yerleri de yerebilir (objektif tavır). Bakan ayrıca baktığını eksiltebilir; ona yeni bir şeyler ilave edebilir; hatta onu abartabilir. Bu bağlamda objeyi "başka anlamlara gelecek şekilde yemden kurgular.", Sağlık, **a.g.m**., s.246

[500] Özgül, **a.g.m**., s.9

(harikulade) şeklindedir. Ve Arthur bu "gibi sıfatlar taşıyan sanal seyahatleri, ütopyaları, bilim-kurgu seyahat romanlarını, Robinsonadları, Gulüverian romanları, fantastik yolculukları"[501] seyahat edebiyatının içinde zikretmektedir.

Seyahat anlatılarını kaleme alan yazarlar körü körüne bir kopyacı değildir. Fakat sıkı bir gözlemi de elden bırakmaz. Bunu yaparken de salt bir "ben" merkezli anlatıyı tercih etmez. Çünkü anlatının odağında gezilen ve görülen yerler vardır. "Hâlbuki seyahat yazarı bir cins hatırat yazmaya soyunmuş olsa bile, yazdıklarının merkezinde kendini değil, bir mekânı, bir yeryüzü parçasını oluşturduğu için, diğerlerinden ayrılır. Onun asıl yazacakları coğrafya, tarih, antropoloji, botanik, sosyoloji, sosyal psikoloji, gibi pek çok alana ham malzeme temin eden gözlemleridir."[502] Seyahatlerin gözlem ile açılan kapısının arkasında, edebi türler için bırakılmış olan formaliter yapı görülür.

Robiyn Davidson'un 1980'lerde yazmış olduğu eserinin bir seyahat kitabı hüviyetine bürünmüş olmasından duyduğu şaşkınlığı ifade etmesi, eserlerin birbiriyle olan hasbıhalini açıkça göstermektedir. Seyahat metinlerinin de roman, hikâye, şiir, günlük gibi pek çok formda tasarlanabilir olmasının sebebi de budur. Seyahat yazılarının edebi olarak kabul görüp görmemesi (–Gerard Genette seyahat anlatısı türünü bütün türlerin küçümsediği tür olarak ifade ederek bu kritiği tanımlamaya çalışmıştır.-) kritiğinden ziyade asıl olan şu ki; seyahat anlatısı üslup olarak diğer birçok edebi formun içinde kendisini bir şekilde ihya etmektedir. Özgül'ün Jonathan Raban'dan yapmış olduğu alıntı da seyahat anlatısıyla diğer edebi formlar arasında olan ilişkiyi açıklar niteliktedir. "Edebi bir form olarak seyahat edebiyatı, farklı türlerin aynı yatakta buluştuğu, adı çıkmış bir kerhane gibidir. Özel günlüğü, denemeyi, hikâyeyi, mensur şiiri, kaba notları, baştan savma bir misafirperverliğin bar tezgâhı sohbetlerini, içinde barındırır. Anlatı ile söylem serbestçe karışır. Onun gerçek malzemesinin çoğunu faturalar, menüler, biletler, isim ve adresler, tarih ve yerler oluşturur ki bunlar hakikatte imkân dâhilindeki gerçek durumların en vahşi kurgularını doğrulamak için vardır. Bu samimi iç içe girişin sebebi, seyahat kitaplarını –bazı gerçeklerle- eleştirmenler gibi, yazarların da genellikle kolay fazilet kazanmanın bir çaresi kabul edip, daima en makbul uğrak yeri bilmeleridir."[503] Jonathan'ın "Onun gerçek malzemesinin çoğunu faturalar, menüler, biletler, isim ve adresler, tarih ve yerler oluşturur ki bunlar hakikatte imkân dâhilindeki gerçek durumların en vahşi kurgularını doğrulamak

[501] Özgül, **a.g.m**., s.10
[502] Özgül, **a.g.m**., s.10
[503] Jonathan Raban, akt.: Özgül, **a.g.m**., s.11

için vardır"[504] ifadesinin altı çizilerek okunması gerekir. Çünkü seyahatin temsili figürlerini bize gösteren bilet, menü, yer, mekân vb. tüm simgeler bir roman metninde de açıkça yer alır. Orhan Pamuk'un yeni hayatında yer alan otobüs firmaları, şehir adları vd. unsurlar da bu ifadenin en uygun örnekleri olarak gösterilebilir. Romandan hareketle de, otobüsten aşağı inen yolcu için gerçek hayatı ve gerçek kurguyu bulmak hiç de zor değildir.

> "*Arka kapıdan yeryüzüne indim, arka kapıdan hayata döndüm, arka kapıdan garajlara geçtim, garajların kıpır kıpır hayatına: Çekirdekçiler, kasetçiler, tombalacılar, eli bavullu amcalar, plastik torbalı teyzeler, merhaba, işi talihe bırakmamak için en çürük otobüsleri aradım, en kıvrımlı dağ yollarını seçtim, şoför kahvelerinde en uykulu sürücüleri buldum. Mızırdan Hızlı, Uçan Varan, Hakiki Varan, Ekspres Varan...*"[505]

Seyahatlerin edebi esere sunmuş olduğu nihai katkılardan biri de "yol"un kahraman üzerinde oluşturduğu epistemolojik sorgu sistemi üzerinedir. Dikkat edilirse, yolculuk anlatılarında yolun sonunda varılacak sondan değil de ağırlıklı olarak "yol"un nevi ve mahiyeti üzerinde sıklıkla durulur. Bu da "yol"un yani izlenilen alanın edebi eserde nasıl tasvir edildiği kritiğinin ne kadar önemli olduğunu gösterir. "Eğiticilik yolun ve yolculuğun tabiatında vardır. Yol boyunca görülenlerin bilgi, görgü, tecrübe arttırdığı, kişiliği geliştirdiği doğrudur; lakin asıl fazilet kazandıran, yolun kendisidir. Seyahat edebiyatı, çoklukla varılan yeri anlatırken, ruhi terbiyenin peşindekiler, gidilen yolu anlatacaktır. Zaten gerçek bir seyahat metninin de varılan yeri değil de izlenen yolu anlatması gerekmez miydi?"[506] Tecrübenin karşıtı olarak sunulanların, gerçek manada erginleşmeyi/ tecrübeyi ifade etmediği, dolayısıyla da gerçek yolculuğun mahiyetinin ne olduğu Don Kişot'ta açıkça ortaya konur.

> "*Gördün mü? İşte arkadaşım, yardım etmek üzere getirildiğim mazlum şövalye, kraliçe veya prensesin bulunduğu şehir, şato veya kale göründü."*
>
> *Ne şehri, ne şatosu, ne kalesi efendim? dedi. Sancho. Görmüyor musunuz? Onlar nehrin ortasında buğday öğütülen su değirmencileri.*
>
> *Sus, Sancho," dedi Don Quijote; "onlar su değirmeni gibi görünseler de, değiller; sana söyledim ya, büyü her şeyi değiştirir, tabii halinden çıkarır. Gerçekten bir varlıktan başka bir varlığa dönüştürdüğünü söylemiyorum,*

[504] Özgül, **a.g.m**., s.12
[505] Pamuk, **Yeni Hayat**, s.57
[506] Özgül, **a.g.m**., s.11

ama öyle görünür; umutlarımın tek sığınağı Dulcinea'nın değişimiyle, tecrübe de bunu göstermişti bize."[507]

Edebi metinlerde formunu yakalamış olan yol ve yolculuğun en önemli özelliklerinden biri de "seyahat etmenin zorluğu" üzerine gelişir. Zorluk yolcunun –ya da edebi eserdeki kahramanın- gelişimi adına önem arz eder. M. Kaya Özgül'ün tespitleri de bu konu üzerinde değerlendirilebilir. Özgül'e göre öncelikle mevcut "yol"un tanımı oluşturulmalıdır. Eğer mevcutta gidilen yol okuyucu tarafından hissedilemiyor ise anlatı "kalktım, gittim ve geldim" eylemlerinden başka hiçbir şey anlatmayacaktır. "Yolu anlatmayan her seyahat metni sakat doğar, yolu yaşamayan her seyyah da sadece turisttir… yolla bütünleşmeyen yolcunun ve bilgi, görgü, tecrübe adına hiçbir şey biriktirmediği için, yazılmaya değer şeylerin de bulunmadığı seyahat metinlerinin temel zaaflarının"[508] da olduğu açıktır. Seyahati kolay bir hale getirmek de yolcunun çektiği zahmeti azaltmakla birlikte kendisi adına mevcut olgunlaşma mertebelerini tıkamak/ yok etmek manasına gelir. "Asfalt yollardan kayar gibi giden konforlu otomobiller, yumuşak koltuklarına gömülüp film seyrederek, müzik dinleyerek uçabileceğimiz lüks jetler yolun çilesini ortadan kaldırınca, yolcunun ruh terbiyesi ortadan kalktı. Oysa bir ehl-i tarik için tarikatın manası her ne ise, bir yolcu için yolun manası da oydu. Yolcu dediğiniz yola yayan çıkardı; soğuktan derisi yarılır, sıcaktan bağrı yanar, yağmurda iliklerine kadar ıslanır, tipide kirpikleri donar, nehirden geçerken ağzını suya verir, çarığını bataklığa bırakır, kesesini haramiye kaptırır, vahşi hayvanlarla boğuşur, açlıktan ve susuzluktan kendisini kaybettiği anlar olur, akrep sokar, çiyan dalar, kara taşı yastık, yaprakları yorgan eder, yolunu kaybedip aynı yerde döner ha döner, ayakları yol yol yarılır, bacaklarını çalılar yırtar, ama varacağı yere ulaşırdı. Yolcuyu bu çileli yürüyüş pişirir, terbiye ederdi."[509] Seyahatte bulunan yolcu/ seyyah sadece yolla ilişkin bir düzenek ile yolculuğu icra etmez. Yolcu/ seyyahın seyahati aynı zamanda reel dünyadan iç dünyasına doğru da bir yolculuğu (Mental journeys) içerir. Bu tür seyahatte bulunanlar ise genellikle dini karakterli ezoterik bir yolculuğa çıkarlar. Dolayısıyla da bu gaye ile oluşturulan yolculuk anlatılarında seyyah/ yolcular yolculuğun altında yatan bilgeliğe[510] kavuşmak için zorlu yollardan geçmek

[507] Cervantes, **a.g.e**., s.626
[508] Özgül, **a.g.m**., s.11
[509] Özgül, **a.g.m**., s.12
[510] Bilgeliğe kavuşma özellikle İslamiyet'te kişinin içinden çıktığı bir sınavlar yolunu işaret eder. İsmet Özel'in teslimiyet noktasında değerlendirdiği bu durum yolculuğun mistisizmle olan rabıtasını açıkça ortaya koyar. İsmet Özel durumu şu şekilde izah eder: "Acaba bilgisizlikten kurtulmak ve bu değeri kazanmak için kütüphanelere mi kapansak? Yoksa maceradan maceraya atılıp bilinecek şeyi tecrübeden, hayat bilgisinden mi çıkarsak? Boşuna gayret... ne kadar değerli olduğumuzun ölçüsünü tanık olduğumuz bu dünyada

durumunda kalırlar. İslam tasavvufunda ilim ve irfan için seyahatte bulunanların zorlu yolculukları da bu minval üzerinde birbirine benzer. "Her iki grup da bir âlime yahut mürşide yanaşmak ve müşkülünü halletmek niyetiyle diyar diyar gezenlerden oluşur… Kapısına varılan kılavuz kişi, yolcuyu bazen yıllarca eğitir ve nihayet öğrenecekleri tükendiğinde, ona başka menzil ve başka rehber tavsiye eder. Böylece yeni bir yolculuk başlar. Yolculuklar ancak yolun –ya da belli bir durumun- sırrı çözüldüğünde ve yolcu bir rehbere, bir delile dönüştüğünde biter."[511] Anlatılan durum özellikle İslami karakterli seyahatlerin anlatıldığı alegorik hikâyelerde sıklıkla görülür. Özellikle Kelile ve Dimne (*Debşelem Şah, Hikmet duygusuyla bir maceraya atılır,. Düşünde gördüğü ışığı izler. Duygularının çizdiği ve ay ışığının yıkadığı patikada, uyurgezer gibi gerçeğin peşindedir. Gide gide, gerçek bilginin kalbi uyaran ışığına ulaşır. Yaşlı bilge Beydeba beklemektedir orada*.)"[512] Mantıku't Tayr[513] (*Hüdhüd dedi ki; Bu yol herkesin gideceği bir yol değildir. Bu yola temiz girmek gerekir. Her kim sahip olduğu şeylerden el çekerse temiz olur ve temizlikte huzura ere. Bu dehlizde yol alabilmek için sahip olduklarından bir bir vazgeçmelisin. Her şeyden önce kendinden el çek, ondan sonra yola çıkmaya azmet.*)[514] gibi hikâyelerde yer alan anlatı tamamıyla alegorik bir şekilde karşımıza çıkar.

---

bulamayacağız. Neyin yaşamaya değdiğini, neyi yaşamakla hayatımızı değersizleştireceğimizi önceden bilemeyiz. Alnımızda yazılanı okumamıza yarayacak bir marifetimiz yok. Biz insanlar canımızın neyi canlı tuttuğu bilgisinden yoksun bırakılmakla kalmamışız; yaşarken hangi eylemler için yeterli olduğumuzun bilgisi de bizden saklanmıştır. Kim olursak olalım sadece bir tek alanda tercih yapmaya güç yetirebiliriz: kaderimize razı olmak veya kaderimize itiraz etmek. Birinci şıkkı seçip takdire rıza göstermişsek ne için yaratıldığımızı da keşfetmişiz demektir. Kaderinize itiraz ettiğiniz zaman yaratıldığınızı da inkâr etmiş olursunuz. Umumi kanaat baskısı bizi yanıltmasın, bilelim ki, kaderine dâhil olmayı benimseyenler şartlara teslim olmayanlardır. Beklentisini önünde elverişli şartların doğurup doğmadığına bağladığı için kaderine itiraz edenlerin ömrü ise fırsat kollamakla geçer. (Yılmadan yap. Fırsatı kaçıracağın için değil, önünde yılgınlık göstereceğin her kimsenin bir zorba veya bir zorba adayı olması yüzünden. Yılma ki sıcaktan kavrulana gölgen, suda boğulana elin erişsin. Önce yap, sonra açıklarsın. Bilgece yap. Yani koruyarak, yani için titreyerek, yani yıkılmasın diye. Tutkuyla yap. Sana verilen yasama gücünü kullan. Yılmadan, bilgece ve tutkuyla)", İsmet Özel, **Henry Sen Neden Buradasın 1**(Tahrir Vazifeleri), İstanbul: Şule Yayınları, 2006, s.151.

[511] Özgül, **a.g.m**., s.13-14

[512] Sadık Yalnızuçanlar, **Kalbi Uyaran Işık** (Kelile ve Dimne'nin önsözünden), İstanbul: Antik Şark Klasikleri Yayınları, 2007, s.9

[513] "Yolculuk başlangıcında ikircikli olan kuşlar yola çıkmamak için çok değişik bahaneler ileri sürerler. Yol veya yolculuk sofiyane yolun, iç anlamıyla insanın yaşamının ve onun bu yaşamdaki arayışının simgesidir. Sonunda Hudhud kuşunun hikâyelerle desteklediği inandırıcı konuşması sayesinde bütün kuşlar, şahlarına ulaşmak için yola koyulurlar. Tanrıyı simgeleyen Simurg'a ulaşmak için bu sofiyane yolda birçok güçlüklerden, aşamalardan (özellikle yedi vadiden: istek, aşk, bilgelik, birlik, tok gözlülük, şaşkınlık ve yokluk) geçmek zorundadırlar. Bu güçlükleri aşabilen otuz kuş amacına ulaşır ve orada Simurg'un aslında kendilerinden yani otuz kuştan (sözcük oyunu: Simurg "otuz kuş") başkası olmadığını anlamalarıyla son bulur." Aziz Merhan, **Gülşehri'nin Mantıku't-tayr (kuş dili) Mesnevisinde Mevlâna Etkisi**, Sümam Yayınları: 1, Bildiriler Serisi: 1, 2007, s.103

[514] Feridüddin Attar, **Mantıku't-Tayr,** Çev., Sedat Baran, İstanbul: Antik Şark Klasikleri Yayınları, 2009, s.165

Seyahatlerde yolcu/ seyyahın "bilgeye dönüşümü" ise İnayat Han'ın tümceleriyle şu şekilde açıklanır: "*Her şeyi denemeye cesaret eden cesurdur; yeni yolda adım atmaya çekinen korkaktır; zevk ve arzu dalgalarında yüzen aptaldır; her şeyi deneyen, ancak varış noktasından uzaklaşmadan yolda kalan bilgedir.*"[515] İnsan bu bilgiye sahip olmak için ise mevcuttaki halini muhafaza etmeye mecburdur. Çünkü kişiyi aksatıcı engeller hep bu sayede aşılabilmektedir. Muhafaza ise sürekli hatırlama eylemi ile mümkün kılınır. Buradaki temel diyalektik klasik çağın temel meselelerinden biri olan mevcut durumun muhafazasıyla da ifade olunabilir. "Öyle ya, dünyanın öbür ucuna giden bir gezgin orada kendi getirdiği şeyden, yani bizzat kendisinden başka ne bulacaktı? Başka bir şey bulsa bile gayret onun için zihni ve ruhi bir kayıp sayılmaz mıydı? Elindeki kuvvetleri, oradan oraya gezmekle çözülemeyecek olan ebedi meseleler üzerine teksif etmesi çok daha iyi olurdu."[516] Gariplerin Kitabı'nda da Dükay kendisi adına mevcut durumu sürekli hatırlama eylemi içerindedir. Hatta durumu gezginlik geleneğiyle açık bir şekilde ilişkilendirir.

> "*Durumu gezginlik geleneği içinde biryerlere oturtuyor gibi bir duyguya kapıldığım için kendime güldüm. Oysa en kasvetli anlarımda bile kendimi sırf gezmek için buralara gelmiş bir insan olarak görmemiştim.*"[517]

Nitekim sofiyane yolculuk anlatılarının temel dinamiği de genelde bu düşünceden hareketle kurgulandığı görülür. "*Rehberim 'A' derse bunun sadece 'hatırla' anlamına gelmesini seviyorum. O kadar basit ki, gerçekten ne anlatmak istediğini anlamam uzun sürdü. Sonunda ne dediğini, etkisiyle fark ettim, 'yapabileceklerinin sınırlarına dayandığında –sınırlarının ne olduğunu bilmesen de- kim olduğunu hatırla.*"[518] Sofiyane düşüncede insanın yolculuğu hayatla içtimai bir paralellikte düşünmesi de bunun açık bir göstergesi olmaktadır. Yunus Emre'nin de söylediği gibi hatırlamak yaşamın ve bilginin/ bilgeliğin en temel şartıdır.

> *"İlim ilim bilmektir*
> *İlim kendin bilmektir*
> *Sen kendini bilmezsin*
> *Ya nice okumaktır"*[519]

---

[515] İnayat Han, akt.: Philip Gowins, **Sufizm-Ruhani Yoldaki Bilgelerin Uygulama Teknikleri**, İstanbul: Şira Yayınları, 2009, s.103
[516] Paul Hazard, **Batı Düşüncesindeki Büyük Değişme**, Çev.: Erol Güngör, İstanbul: Ötüken Yayınları, 1996, s.19
[517] Ian Dallas, **Gariplerin Kitabı**, Çev.: İsmet Özel, İstanbul: Şule Yayınları, 1998, s.85
[518] Hazard, **a.g.e**., s.105
[519] Tatçı, **a.g.e**., s.255

Don Kişot'un da Sancho'ya nasihati aynı yöndedir. İlk aşamada Tanrı'yla başlayan süreç insanın kendisine doğru yolculuğuyla devam eder. İkinci aşama ise "fazilet" yani mütekamiliyet derecesidir.

> "*Cato'ya yakışır nasihatlerimi dikkatle dinle; şunu bil ki, yüksek görev ve mevkiler, derin bir kargaşa denizinden başka bir şey değildir. Her şeyden önce evlâdım, Tanrı'dan kork; çünkü bilgelik Tanrı korkusuyla başlar; bilge olursan da asla hata yapmazsın. İkincisi, gözlerini kendine çevirip kendi kendini tanımaya çalış; varılması en zor olan bilgi budur. Kendini tanırsan, öküze özenen kurbağa gibi şişinmezsin; öyle bir şey yaparsan, çılgınlığın tavuskuşunun kuyruğuna, köyünde domuz beslediğini hatırlamak ise, tavuskuşunun çirkin ayaklarına benzer. (..) Mütevazı bir soydan gelip de papalığın, imparatorluğun zirvesine ulaşmış sayısız kişi vardır; sana o kadar çok örnek verebilirim ki, sıkılırsın. İyi dinle Sancho: Kendine yol olarak fazileti seçersen, faziletli işler yapmakla övünürsen, prenslere, senyörlere özenmene hiç gerek kalmaz; çünkü kan soydan geçer, fazilet edinilir; fazilet kendi başına, kandan daha değerlidir.*"[520]

Seyahatin yolculuk edebiyatına kattığı en derin anlatı formu[521] daha önce de Bachelard'dan hareketle ifade edilmryr çalışılan deniz yolculuğuyla oluşur. Özgül'ün Bacon'dan hareketle belirttiği gibi; "uzun deniz seferinde yazılmağa değer pek az şey olur. Üstelik hiçbir kara parçası görmeden haftalarca yol alınca, yolcunun seyahat namına kaydetmek isteyecekleri de iyice azalır. Bu durum seyahat metinleri için zararlı olsa da seyahat edebiyatı için gayet karlıdır; zira gemi yolcusu etrafta kayda değer bir şeyler göremeyince, diğer yolcularla konuşmaya ve gözlerini kendisine çevirmeye başlar ki, bu da yazdıklarında ciddi ve insani bir derinliğin belirmesini sağlar. Tıpkı durum hikâyelerinde olduğu gibi olay azaldıkça yorumlar derinleşir."[522] (Yılmaz Güney'in, Yol

---

[520] Cervantes, **a.g.e**., s.698

[521] Bu anlatı formunun oluşumu şu şekilde tarif olunur: "Yolculuk notlan, İ.Ö, XIV yy.dan kalma, Mısır'ı anlatan anonim bir yapıttan, çağdaş yolculuk notlarına, ünlü yazarların (Montaigne, Goethe) ve kâşiflerin (Kristof Kolomb, Bougainville, Mungo Park) kaleme aldıkları da içinde olmak üzere, yolculuk notlan illa edebi değer ta sıması gerekmeyen, bir dönemin mekânsal ve düşsel değişikliklerini gösteren bir ifade biçiminin doğmasına yol açmıştır. Tıpkı etnolojinin özetten yola çıkarak özgün bir tip yaratabildiği gibi (Michel Leiris'in L'Afrique fantöme'u). Joseph Conrad Karanlığın yüreği (Heart of Darkness, 1902) adlı yapıtında Afrika'yı ustalıkla anlatmasını Livingstone'a borçludur. Yolculuklarda kullanılan araçlar ve egemen dünyayı algılama anlayışı zamanla değiştiğine göre, gezi notlarına biçimini verecek olan da yolculuğun hangi taşıtla ve nereye yapıldığıdır. Kristof Kolomb'un yolculuk notları, bir yandan kendi içinde bu anlayışta bir reform niteliği taşırken, öte yandan Hıristiyanlıktan ve İspanya'dan ayrı tutulamaz bir mekânsal düzenin açıkça var olduğunu söylemekten geri kalmaz-Bilimsel seferler (Darwin), sömürge fetih leri (Stanley, Brazza) gerçeğin ortaya çıkarılmasında kültürün ve bilgi kuramının kesin bir rolü olduğunu gösterir: çünkü bilinmeyen orada gerçek bir yeni dünya ise, burada da hem egzotizmin imgesi, hem keşfin ve fethin yasallaştırılmasıdır. Araştırma her zaman başkalarının sırtından geçinme tarzıdır: yolculuğu yapan kişinin gittiği yerlerin bir tür dökümü niteliğindeki yolculuk notlan, yolculuğa komuta eden kişinin kimliğini ele verir.", **Yolculuk**, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, C..24, s.12584

[522] Özgül, **a.g.m**., s.20-21

adlı filminde 5 mahkûmun tren yolculuğunda birbirlerine anlattıkları hikâyelerin derinliği de aynı şeyi ortaya koyar.) Bu tespitler bir yana bazen de insan beyni bilinçaltı dürtüler ile yeni şeyler üretir. Seyahatlerin insan hayatındaki açık etkileri ve edebi eserde oluşturdukları anlatı formlarının görüngülerindeki temel aktivitelerden biri de; yine seyahatin süreğiyle alakalı nedensel bağların içinde saklıdır. Bağın hareket noktalarından biri de seyahatin nasıl yapıldığıyla alakalıdır. "seyahat metinlerini biraz da yolculuk aracının ne olduğu belirler diye düşünüyorum, yayan yapıldak giden yolcu aşka ve kendi ruhuna, süvari maceraya, deveye binen hacca, kayığa binen başını dinlemeye, gemiye binen keşfe, doğru yolculuk ederken, tren ve uçak yolcusu genellikle evine …"[523] gider. Tabiî ki bunların mekanik bir mantık ile kişinin muhayyilesinde oluşan imajlardan hareketle söylenmiş olduğu aşikârdır. Asıl önemli olan seyahat aracının edebi eserde sanatçı tarafından nasıl bir gaye ile tasarlandığıdır. Hüsn ü Aşk'ta karşımıza çıkan "mumdan kayıklar" vb. ifadelerle dönüştürülen araçların nevi de edebi eserin seyahat ve seyahat metinlerinden farkını açıkça ortaya koyar. "Acaba seyahat metinleri gerçek yolculuk notlarından çıkarılırken, seyahat edebiyatı masasından hiç kıpırdamadan yazılmış metinlerden doğuyor olabilir mi? Mademki kurgunun olmadığı yerde sanattan ve edebi değerden söz etmek zorlaşıyor ve belli şartlara bağlanıyor, o halde tamamen kurguya dayalı yolculukların seyahat edebiyatına dâhil edilmesi gerekmez mi?."[524] Sonuç itibariyle seyahatname türleri başlı başına edebi olandan kurgusu itibariyle ayrılmaktadır. Çünkü seyahatnameler genel itibariyle edebi bir forma sahip değildirler. Sadece edebi eseri oluşturan genel yasaların temelinde birer görüngü halinde mevcutturlar. "Seyahatname türünü yolculuk edebiyatından ayırmak gerekiyor. Bu edebiyatın başlıca özelliği bir yazar tarafından ve genellikle roman ve öykü sınırları içinde gerçekleştirmesidir. Yani yolculuk notları ya da izlenimleri bu türün tanımlamasında yeterli değil(dir)."[525] Çünkü yolculuk anlatısı seyahatnamelerden ziyade üst bir bilincin yaratımıdır.

Seyahatlerin önemli yönlerinden biri de Emel Kefeli'ye göre kültürlerarası ilişkileri kuvvetlendirmesidir. Bu aynı zamanda edebi bir eserin içerdiği materyalin zenginleşmesi demektir. "Seyahatler kültürlerarası ilişkileri kuvvetlendirirken, kültür malzemesinin değişimini sağlayan, kültürlerarası bir iletişim ve paylaşma aracı olarak nitelenirler. Anlatıcının tahkiye sanatını zorladığı yeni bir anlatım tekniği kullandığı

[523] Özgül, **a.g.m**., s.23
[524] Özgül, **a.g.m**., s.26
[525] Gürsel Aytaç, akt:, Özgül, **a.g.m**., s.26

seyahat anıları da edebi tür kategorisi içerisinde yerlerini alırlar. Seyahat yenilenme ihtiyacına cevap verir. Yeni kendisinden farklı bir kültür ile alışverişe giren seyyah okurun da ufkunu açar. Bu bakımdan seyahat eserleri karşılaştırmalı edebiyat sahasının da önemle üzerinde durduğu eserler arasındadır."[526] Aynı minval üzere dikkat çekici önemli bir husus da; seyahat yazılarının diğer sanatçılara da ilham kaynağı olmasıdır. Seyahat anlatılarının en yeni eserlerinde bile, sanatçının önceki döneme ait müşahedeleri ile masal unsurlarını kullanmaları, eserin nevi'nin "fantastik" "muhayyel" v.b. tanımlara kavuşmasını sağlar. "Masallar ve metinler, birbirlerini çoğaltan karşılıklı aynalar şeklinde tasarlanmışlar. Metinler görüntülerden hareket ediyor, bunu başından belli eden yapılar var, masallar ise görüntü ile kurdukları ilişkiyi hemen açığa çıkarmakta direnen, daha kapalı, daha simgesel yapılar, ama hareket noktaları imgeler dışında, başka bir görsel alanla, masalın, kurallı kapalı, geleneksel dünyasına eşlik eden, geleneksel anlamdaki masalın imgesel karşılığı olan bir dünyayla…"[527] (Masallarda kötü güçler yol ağızlarındadır, galip gelmek için bunlarla kahramanın savaşması gerekir, bu savaş esnasında da yine "büyü-efsun" gibi yöntemler kullanılarak olay fantastik hale getirilir, yol gösterici dahi olağanüstülüklerle donatılmıştır.) Bu sanat adına eksiklik değil bilakis son dönem modern edebiyat için yeniyi anlama adına yapılan tahkiyeli bir anlatım üslubudur. İfade edilen üsluptan hareketle; "yolculuk", anlatısının oluşmasında seyahat ve seyahat anlatıları (seyahatnameler)[528], edebiyatçının imaj dünyasının gelişimi açısından önemli faktörlerden biri haline gelir. "*Edebiyatçının imaj âlemi bu seyyahların izlenimleriyle zenginleşir*"[529] ve akabinde de yolculuk anlatısına dâhil olur. Bazen sanatçı-seyyahın tarihi hadiseleri, bizzat görmüş gibi telakki etmesi ile oluşan irreel bir kombinasyon (birleşim), sürekli olarak sanatçının aforizmalarından beslenerek büyür ve eserin tamamına yayılır. Bir olay karşısına değişmeceli farklı bir yapı sunmak, masalsı anlatımda olduğu gibi, yine metni zenginleştiren fakat bundan önce ağırlıklı olarak sanatçının aforizmatik tavrının bir

[526] Kefeli, **a.g.e.,** s.176
[527] İleri, **a.g.e,** s.155
[528] Daha önce retorik bahsinde de ifade ettiğimiz gibi seyahatnamelerin dili roman türünün oluşumuna büyük katkı sağlamıştır." Anlatıcı seyyahların retoriğe yönelik en önemli kaygılan inandırıcı olmaktı. O dönemde hâlâ tam anlamıyla roman gelişmediği için anlatılara ilişkin moral sınırlamaların devam ettiğini söyleyebiliriz. Bu sınırlandırmaların en önemlisi "yalan söylememek" kriteriydi. Anlatıcılar, velev ki uydursalar ya da abartsalar bile, genellikle anlatımlarını ikna edici söylevlerle süslüyor, anlattıklarının öncesinde veya sonrasında açıklamalar yaparak durumu kurtarmaya çalışıyorlardı. Bir yandan zevk vermek, okuru eğlendirmek, bir yandan da onlara pratik bilgiler sunmak çabası odaydılar. Dolayısıyla, seyahatnamelerde gerçek/uydurma (factual/fictional) ayrımı önemli tartışma konularından biridir. Doğrusu, bu ayrımı sağlıklı bir şekilde yapmak neredeyse imkânsızdır. Bu bağlamda, seyahatnamelerin kurgusal ve fantastik öğeleriyle roman türünün oluşumuna katkı yaptığı da söylenebilir.", Mustafa Zeki Çıraklı, İngiliz Edebiyatında Seyyahlar ve Seyahat, **Hece Dergisi** (Gezi Özel Sayısı), 174-175-176, (2011), s.229
[529] Kefeli, **a.g.e**., s.178

sonucudur. Efsanelerden yararlanmak bu duruma verilecek örneklerden biridir. Edebi eserde sanatçının "yol-yolculuk" izleğiyle seyrettirdiği mekânları tasvir ederken araya efsaneleri sıkıştırmak suretiyle o anki duruma açıklayıcı bir imlenim kurar. Dolayısıyla yol ve yolculuk izleğiyle kurgulanan edebi bir metindeki imlenimler yazar için gerçek dünyadan hayali dünyaya hareket etme imkânı demektir.

Gün Uzar Yüzyıl Olur romanında Cengiz Aytmatov'un bir güne sığdırdığı yüzyıllık "yolculuğun" içerisinde anlattığı "Mankurt" efsanesi de bu hareketin en güzel örneklerinden birini teşkil eder. Tarihte böyle bir olayın yaşanıp yaşanmadığı hususunda net bir delil olmasa da bu efsane anlatılmaktadır. Çünkü "*Zihnimizde tarih hep kurguya yakın bir yerde durur. Çoğu kere efsane ve abartmaların katkısıyla hangi bilginin gerçek hangisinin kurgu olduğunu karıştırırız. Ya da bir süre sonra önemsemeyiz.*"[530] Emel Kefeli'nin Avrupa'nın son iki yüz yıllık geçmişlerinde gerçekleştirdikleri seyahatlerle alakalı ifade ettikleri de bu görüşü doğrulamaktadır. "*Binbir Gece Masalları'nın o büyülü havasını teneffüs ettirecek, hayal ile gerçeğin bir arada bir arada yaşanabileceği fantastik bir mekânda yapılan gezilerdir. Sanatçı bir ruh taşıyan seyyahlar ya da başka bir deyişle Doğunun egzotik havasının meraklıları bu yerleri görmekle yetinmezler. Muhayyilelerinde geliştirir, sanatçı kişilikleri ile zenginleştirir ve değişik sanat şubelerinde ifade ederler.*"[531] Seyahatimizde karşılaştığımız somut hadiseler ise sadece soyutlama adına ipuçları vermektedir. Bu sayede, çok katmanlı anlatıların temelinde yatan nedensel bağ daha iyi görülebilmektedir.

2.2.2. İlk Türlerden Günümüze Yol ve Yolculuk Anlatısında Ortak Temayüller

En eski anlatı türlerinden başlayarak günümüze kadar gelmiş olan birçok edebi türde hikâyenin "yol" ve "yolculuk" izleğinin etrafında teşekkül etmiş olduğunu görülür.[532] "Sonsuz sahaları içine alan bir seyahat edebiyatı bilgin kişilerin yazdıkları eserlerden müze

[530] Bayraktar, **a.g.m**., s.86
[531] Kefeli, **a.g.e**., s.165
[532] "Eski çağlardan günümüze, "yolculuk" edebiyatın vazgeçilmez motif ve temalarından biri olmuştur ve elimize aldığımız hemen her kitapta yolculuk/seyahat motifine rastlamak mümkündür. Edebiyatın konusu, modern dönem de dahil, içsel ya da dışsal, bir noktadan diğerine hareket ve değişim (hatta dönüşüm), ve bu değişim yaşanırken / yapılan iç/dış gözlem, spekülasyon ve etkileşimlerdir çünkü. Edebiyat gücünü durağandan değil, durağanı aşan değişimden alır. Kimi zaman yolculuk çok belirgin bir dış dünya arkaplanı sunar okura, kimi zamansa, özellikle modernist romanlarda olduğu gibi, bu arkaplan üzerinden yürütülen içebakışlar ön plandadır. Sonuç itibariyle edebiyatın ilgisi hemen her zaman "seyir halindeki" karakterler üzerindedir.", Çıraklı, **a.g.m**., s.230

kataloglarına ve aşk hikâyelerine kadar en değişik mevzuları ihtiva ediyordu. Bu bazen âlimane bilgi dolu ağır bir deneme, bazen bir psikoloji kitabı, düpedüz bir roman yahut bütün bunların bir karışımı oluyordu."[533] İlk safhada ifade edilecekler ise; edebi türler içerisinde ilk örneklerden günümüze yolculuk anlatılarının metinlerde ne şekilde ortaya çıktığını göstermektir.

Batı edebiyatında Homeros'un anlatılarında –en eski çağlara gidersek Heredot'un anlatılarında- adı geçen tarihi birçok isim yaptıkları yolculuklarla bilinir. Aynı şekilde Türklerin tarihinde rol oynayan şahsiyetlerin (ki genel olarak "epope" olarak bilinir) hayat maceraları/ yolculukları farklı edebiyat kaynaklarından öğrenilir. "Bize tarihi kaynaklarda bazı ecnebi edebiyat eserleri – mesela Firdevsi'nin Şehname'si- ve Türklerin menkabevi tarihleri, onların mitolojileri ve kavmi menşelerini anlatan efsaneler hakkında malumat veriyor, bazı menkabevi hayat maceralarını hulasa ediyor."[534] Edebiyat tarihinin mahsulleri olan destan, masal, efsane gibi ilk örneklerin içinden çıkmış olduğu milletlerin kendi dönemlerine ait içtimai konuları içermesi, ayrıca anlattığı hikâyelerin nevi' açısından önem arz etmektedir. Çünkü ilk edebi eserlerden günümüze anlatılarda yer alan başkişilerin hayat maceraları/ yolculukları içlerinden çıkmış olan toplumun sosyal, kültürel normlarını, dinlerini, hayata bakış açılarını ve felsefelerini gösterir. Boratav da Dede Korkut Hikâyeleri'ni[535] bu yönde değerlendirmektedir. Boratav'a göre, Türk edebiyat tarihinin en mühim yapı taşlarından biri olan Dede Korkut hikâyeleri, Türk milletinin içinden çıkmış temayüllerini ortaya koyması ve edebi nevi'n ilk merhalesini teşkil etmesi bakımından önemlidir. "Zira bizim halk hikâyelerimiz nasıl destandan romana geçen bir edebi nevi'n ilk merhalesini teşkil ediyorsa, Dede Korkut Kitabı da bu merhalenin ilk basamağını teşkil eder."[536] Bu merhalede yolculuk Dede Korkut'ta da ifade edildiği gibi tamamen teknik bir durumdur. "Klasik anlamda olay etrafında gelişen bir tür olarak nitelendirilen hikâyede kişiler sürekli bir gezi/ seyahat halindedir. Bu seyahat kısa süreli olabileceği gibi uzun süreli de olabilir fakat uzun süreli bir gezi hikâyenin hacmine

[533] Hazard, **a.g.e**., s.23
[534] Pertev Naili Boratav, **Halk Hikâyeleri ve Hikâyeciliği**, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, s.39
[535] Dede Korkut Hikayeleri'nin diğer bir önemli özelliği de; hikayelerin mukaddimesinde yer alan "Resul aleyhisselam zamanına yakın Bayat boyundan Korkut Ata derler bir er ortaya çıktı" cümlesiyle ifade edilebilir., Çev., Muharrem Ergin, **Dede Korkut Kitabı**, İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 2003, s.15., Bu durum Şahin Köktürk'e göre anlatıcının dinleyenleri eski devirlere, özellikle de peygamber devrine seyahat ettirme ameliyesinden kaynaklanmaktadır. "Sözün özü halk anlatıcıları ya anlatılarını manen muteber kılmak ya da içlerindeki peygamber sevgisini dışa vurmak için hikayelerini peygamber devrine ya da ona yakın zamanlara götürürken dinleyicilerini de zihnen o zamanlara hicret ettirdiler." Köktürk, **a.g.m**., s.146
[536] Boratav, **a.g.e**., s.40

sığmayacağı için daha çok zamansal kırılma yöntemiyle bu uzun seyahatler gerçekleştirilir ki bu daha çok teknikle ilgili bir konudur. Dede Korkut Hikâyeleri'nde geçen "At ayağı külüg (çabuk) ozan dili çevik olur" ifadesi zamansal kırılmanın sağlanmasına örnek verilebilir."[537] Mustafa Nihat Özön'ün "Türkçede Roman"[538] adlı eserinde romanın gelişim evrelerini ve yasalarını manzum hikâyelerden başlayarak sıralamakta ve ilk türlerde ana karakteristiğin –Tanpınar'ın da ifade ettiği gibi-[539] "yolda" hikâye dinleme alışkanlığından zuhur ettiğini belirtmektedir. (Don Kişot'un yolculuğunda da yolda hikâye dinleme alışkanlığına açık bir gönderme vardır. "*Kardeşim Sancho, şunu bil ki, bu ve buna benzer serüvenler cezire serüvenleri değil, yol kavşağı serüvenleridir ve bunlarda kazanılan tek şey, insanın kafasının kırılması ya da bir kulağını kaybetmesidir.*"[540]) Nitekim Özön'ün bu ifadeleri, kurulan diyalektiğin çoğunlukla neden yolculuk anlatısı şeklinde oluştuğunu gösterir. Gılgamış Destanı'nda da aynı temayül söz konusudur. Gılgamış'ın destanını kaleme alan kişi amacını metnin başında belirtir. *"Gılgamış'ın yapıp ettiklerini yeryüzünün her yanına duyuracağım."*[541] Doğal olarak metnin kuruluşundaki amaç kahramanın macerasını anlatmaktır. Destan kahramanı Gılgamış, tanrıça Ninsun[542] ile Kullab'lı bir rahibin oğludur. Tufandan sonra, Uruk'un beşinci hükümdarı olarak tahta oturmuş, önemli yapıların[543] kurucusu ve ölülerin yargıcı olmakla ün salmıştır.[544] Destanın girişinde Kral Gılgamış Uruk'ta[545] başlığı altında kahramanın diğer insanlardan daha üstün bir yaratılışa sahip olduğu, birçok yolculuktan sonra dinlenerek hikâyenin tümünü taşa kazıdığı anlatılır. Bu bölüm destanın anlatma aşamasına bir hazırlıktır. Yolculuk anlatılarının çoğunda bu yapıyı görmek mümkündür. "Bazı öyküler, öykünün ana kısmından, belki de karakterlerin ve dünyanın sunumundan daha önce yer alan bir prologla başlar."[546] Modern metinlerde de

---

[537] Nurdağ, **a.g.m**., s.182
[538] Mustafa Nihat Özön, **Türkçede Roman**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009
[539] "Bu kahvelerle Homiros destanında adları geçen, ağır kirişlen ocakta kızaran nezir ve kurbanların yağlı isleriyle kararmış, alçak tavanlı kral sarayları arasında hiç bir fark yoktu. Nasıl o saraylarda her akşam, şehrin kapısında topuklarının tozu ile avlanmış yanık yüzlü "garipler, geldikleri memleketlerin şaşırtıcı hususiyetlerini, efsanevî insan veya hayvanlarını, yorgunluk ve zahmeti hâlâ vücutlarında sızlayan maceralarla beraber anlatırlarsa, bu kahvelerde de imparatorluğun dört bucağından gelmiş yolcular, merak ve tecessüsleri, acaip ve kahramancaya olan susuzlukları itibariyle[8] birincilerinden pek az farklı bir dinleyici kalabalığına gördükleri ve geçirdikleri şeyi öylece hikâye ederlerdi.", Tanpınar, Evliya Çelebi ve İmparatorluk, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi,** s.171
[540] Cervantes, **a.g.e**., s.96
[541] Teoman Duralı, **Gılgamış Destanı-Giriş ile Tercüme**, İstanbul: Çantay Kitabevi Yayınları, 1992, s.15
[542] **Ninsun** Gılgamış'ın annesi ve küçük tanrılardan biridir.
[543] **Gılgamış**, Eanna tapınağının kurucusudur.
[544] Duralı, **a.g.e**., s,78
[545] **Uruk**: İncil'de adı Ere olarak geçer; Babil'in güneyinde Fara ile Ur arasında, bugün adı Varka olan yerde kurulmuş olan bir kent.
[546] Vogler, **a.g.e**., s.140

aynı şekilde anlatının sonu itibariyle oluşan metnin tamamıyla okunduğunda anlaşılabilecek bir bölümü metnin başında verilerek merak unsuru arttırılır. "bir prolog birkaç işlevi yerine getirebilir. Öyküde anlatılacak olayların öncesine dair izleyiciye bilgi vererek, bunun ne tür bir film ya da öykü olacağı konusunda ipucu verebilir veya öyküyü çarpıcı bir olayla başlatıp izleyicileri koltuklarına çivileyebilir."[547] Gariplerin Kitabı adlı romanda da aynı yapıyı görebilmek mümkündür. Romanda yer alan SON bölümü romanın sonunda da aynı şekilde tekrar edilerek klasik bir jenerik/ prolog oluşturulur.

> *"Bir uzun sessizlikten sonra, Si Hamud elini kolumun üstüne koydu ve konuştu: "Kıyametin nasıl kopacağına dair bir hikâye anlatılır. Dünyanın muazzam kalabalığı gırtlağına kadar cehalete, şiddete ve cinnete gömülmüştür. Kocaman milyonluk şehirlerden birinde iki halsiz, ihtiyar kadın, unutulmuş, canlı cenazeye dönmüş görünüşleriyle bir köşeye büzülmüş ve bu bitip tükenmek bilmeyen korkunç sahneleri gözlemektedir. Kadınlardan biri ötekine döner ve şöyle der, "Felaket, şunlara bak. Her birimize bir bak. Hiçbir şey anladığım yok. Nedendir? Bu büyük âlem neden, bu dünya, bu milyonlarca insan böyle aşağılık halde? Anlamı ne bunun? Bir bilen oldu mi hiç?*
>
> *"Bir uzun sessizlikten sonra, öbür kadın elini arka-kolu üstüne koydu, şöyle dedi: "Hatırlıyorum, henüz genç bir kızken, uzun, çok uzun zaman önce, dilenen bir garip adam gelmişti şehrimize. Bizim gibi paçavralar içindeydi ve sivri bir külah vardı başında. Hâlâ hatırlıyorum elini kolumun üstüne koyduğu zaman gözlerinde doğan sükûneti, o anda bana şöyle fısıldamıştı. La ilahe İllallah."*[548]

Pertev Naili Boratav destanî türden romana kadar değişen yapıyı gösterirken; aradaki bağlantıyı -Özön'de olduğu gibi- hikâye etmenin anayasalarından hareketle belirler. Doğal olarak yol ve yolculuk anlatısıyla kurulmuş bir edebi türün ana temayülleri ve poetik sapmaları bu bağlamda değerlendirilir. Dede Korkut Kitabı'ndan Beyrek[549] hikâyesini ele alan Boratav'a göre anlatı romana yakışır ana temayülleri içerisinde barındırmaktadır. "Bu hikâyedeki, iki sevdalının birbirine kavuşmasına engeller çıkmasıyla girift ve heyecanlı safhalar gösteren aşk macerası ve Beyrek'in yurdunda, onun nişanlısını

---

[547] Vogler, **a.g.e**., s.140-141
[548] Dallas, **a.g.e**., s.7-8-151
[549] Hikâye kısaca şu şekildedir: Dua ile bir oğlan dünyaya gelir ve Beyrek adını alır. Kendisi için hazırlanan yolculuk maceraya çağrı ile yani Beyrek'in geyik ile karşılaşmasıyla başlar. Burada Beyrek öncelikle kendisi için hazırlanmış bu yolculuğu reddeder. Daha sonra kendisine Hızır gibi yetişip yardım eden doğaüstü yardımcı Dede Korkut ile karşılaşır. Dede Korkut Beyrek'in yolculuğunda kendisini ilk eşiğe doğru yönlendirir. Yolculuğun devamında ilk eşiği geçiş Banı çiçekle konuşarak gerçekleşir. Daha sonra kendisi için hazırlanmış olan erginlenme yolculuğu başlamış olur. Düğün hazırlığı sonrası esir düşer fakat buradan alnının akıyla, mücadele ile kâfirlerin elinden kurtulmayı başarır. Dönüşte Bezirgân ile haberleşir. Ve dönüş yolunun eşiğini aşmak için kâfir kızına söz verir. Olağanüstü bir kurtuluş ile kılık değiştirir ve evine geri döner.

ve bin netice mevkiini kâfir illerine esir olarak kahramanın öldüğünde herkesi inandırmak suretiyle elde etmeye çalışan oğlu Yalıncık'ın entrikaları bir epopeden çok, mevzuunu cemiyetin içindeki rekabetten ve mücadelelerden alan romana yakışır temalardır."[550] "Bamsı Beyrek, olağanüstü doğumunun ardından bir erginlenme macerası olan yolculuğuna başlar. Sınavlarla dolu bu yolculukta başarılı olur ve erginlenmiş olarak evine, maceranın başladığı yere geri döner. Bu macera dairesel bir çizgi üzerinde gerçekleşir. *Yola Çıkı*ş, büyümenin işaretiyken *Erginlenme*, sınavlarla dolu zorlu bir geçiş sürecidir, *Geri Dönü*ş ise erginlenen, dönüşen kahramanın eski hayatını terk ederek erişkinlerin toplumuna girmesini ve yeniden doğuşunu simgeler."[551] Ayrıca Dede Korkut Hikâyeleri'nde anlatılan birçok kahraman yapmış oldukları yolculuklarla bilinir. Mircea Eliade bu durumu " kahraman" ekseninde değerlendirerek, ilksel türler için genel bir yasa, –kozmik varoluş- olduğunu izah eder. İzah edilen bu varoluş Eliade'nin tanımından hareketle, Dede Korkut anlatılarında görülen geçiş simgeciliğidir. Dede Korkut anlatılarında kahramanlar ilk önce kendilerini kanıtlamak adına içsel daha sonra ise dışsal olarak yolculuklara çıkarlar. "Kan döküp, baş kesmek itibar görmeyi, saygınlık ve statü kazanmayı ve kendini gerçekleştirme eyleminin yeterlilik şartlarını imler. Egrek psikolojik olarak kendini gerçekleştirmek rüştünü ispat etmek, böylece kendi varlığını kesinleştirmek ister. Egrek böylece içsel bir yolculuğa da çıkmış olur. Belli tecrübeler kazanması, aşamalar kaydetmesi gerekir. Talip olduğu statünün bir bedeli vardır. Bu aynı zamanda evrensel bir kriterdir. Bütün zaman ve toplumlarda, yönetim biçimlerinde kazanılmış statüler bir mücadele ve emek sonucunda elde edilirler."[552] Eliade'nin geçiş simgeciliği olarak ifade ettiği bu durum aynı zamanda yol ve yolculuk anlatısının tasarısının anlaşılması açısından önemlidir. "Şu an için, dindar insanın alışık olduğu ortamda ve gündelik hayatında; örneğin evinde, işine gitmek için gittiği yollarda, kat ettiği köprülerde v.s. onu "deşifre" ettiği haliyle "geçiş" simgeciliğinin üzerinde duraklayalım."[553] Burada anlatılan dar kapı ve köprü simgeleri kahramanın çıkacağı yolun hangi manalara geldiğini temsil etmektedir. "Gökyüzüne yükselinilen yönü, aşkınlık arzusunu işaret etmektedir. Eşik dışarı ile içeri arasındaki sınırlamayı olduğu kadar, bir alandan diğerine (dindışından kutsala) geçiş olanağını da somutlamaktadır. Fakat özellikle dar köprü dar kapı imgeleri

[550] Boratav, **a.g.e**., s.46
[551] Tuba Saltık Özkan, Kahramanın Yolculuğu Bağlamında Bamsı Beyrek ve Erginlenme Süreci, **Millî Folklor,** 81, (2009), s.27
[552] Kemal Üçüncü, Dede Korkut Hikâyelerinden "Uşun/·Koca Oğlu Segrek Boyu Üzerine Bir Yorum, **TDA Dergisi,** 159, (2005), s.158
[553] Mircea Eliade**, Kutsal ve Dindışı**, Çev., Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Gece Yayınları, 1991, s.157-158

tehlikeli geçiş düşüncesini uyarmakta ve bu nedenle erişkinler topluluğuna katılma ve gömme ayinlerinde bol miktarda yer almaktadır… Bu paradoksal geçişi (her zaman bir kopuşu ve aşkınlığı gerektirir) hatırlatabilmek için, çeşitli dinsel gelenekler tehlikeli köprü veya dar kapı simgeciliğinden bol bol yararlanılmıştır. "[554] Eliade'nin yazısının devamında "yol"u dinsel açıdan ele alışının sebebini, bu kavramın dinler açısından kullanılmaya yatkın oluşuyla ilişkilendirerek açıklar. İlksel dinlerden gelişmiş dinlere kadar Varolan yol kavramı statik olarak aynı düzlemde değerlendirilir. Din ile ilişkilendirilen yol ve yolculuk anlatılarında nihai olarak şu sonuç elde edilir: "*Araştırmayı, Merkez'e giden yolu seçenler her tür ailesel ve toplumsal konumu her yuvayı terk etmek ve yalnızca, çok gelişmiş dinlerde, saklı Tanrı'yla Deus absconditus ile karşılaşan yüce gerçeğe doğru yürüyüşte yoğunlaştırmalıdırlar*."[555]Aynı şekilde masal, destan, efsane gibi ilk türlerden, halk hikâyelerine ve oradan da romana uzanan bu akış içerisinde görülen şu ki; kahramanın yolculuğu anayasaları bakımından çok fazla bir değişkenliğe sahip değildir. Yol ve yolculuk anlatısı adına incelenen metinlerde ekseriyetle açıklanması gereken metafor, mit, metafizik v.b. kavramlar derin yapıyı ve yararlanılan memba'ı ortaya koyar. Çıkılacak yol ve yolculuk poetik olarak konunun nihayetine ulaşması açısından aynı mutabakatta tasarlanır. Boratav'ın destanlarla alakalı "destanın… diğer mühim bir hususiyeti ve kahramanlarını ve onların maceralarını anlatırken, baştan haber verdiği zaman ve mekan kayıtlarından çabuk sıyrılması ve eserin 'action'una çok geçmeden iştirakidir"[556] şeklindeki tespiti, yol ve yolculuk anlatısıyla ele alınan birçok eserin ana karakterlerinden biridir. Bu da anlatıcının fiiliyatı gerçekleştirmek adına kahramanı sürekli hareket-yolculuk halinde göstermesi demektir.

Masallar ve halk hikâyelerinde kurgulanan yol ve yolculuk anlatıları destanda olduğu gibi türlerin kendine mahsus özellikleriyle kurgulanır. Vaka ise bu yapının temel değiştirici bir unsuru değildir. Önemli olan husus seyahatin/ yolculuğun özellikle halk hikâyelerinin olay örgüsünde olmazsa olmaz ilkesi durumunda oluşudur. "Çünkü halk hikâyeleri bir "durum" hikâyesi değil "olay" hikâyesidir. Şimdiki gibi gidemediğimiz yerleri ekrandan ayağına getirme imkânı olmayan eski zaman insanına farklı farklı coğrafyalar gezdirmeyen, yepyeni tasavvurlar sezdirmeyen bir hikâyenin ne kıymeti

[554] Eliade**, Kutsal ve Dindışı**, s.158
[555] Eliade**, Kutsal ve Dindışı**, s.160
[556] Boratav, **a.g.e**., s.47

olabilirdi. Seyahat ettirmeyen bir halk hikâyesi düşünülemezdi ki."[557] Boratav'ın Hikmet İlaydın'ın değerlendirmelerinden hareketle vaka'nın nasıl değerlendirilebileceğini şu şekilde ifade eder: "İlaydın halk hikâyeleriyle masalı birbirinden ayıran en mühim farkı, masallardaki basit ve iptidai aşka karşılık bunlardan oldukça mütekâmil bir platonik aşkın esas mevzunu teşkil etmesinde buluyor. Hikmet İlaydın üzerinde durduğu bu mütekâmil platonik aşk unsuru ancak bizim halk hikâyelerimizden bazılarının kaynakları olan klasik eserlerde (Leyla ü Mecnun, Yusuf u Züleyha v.b.) bahis mevzu olabilir. Hatta kitap haline gelmiş hikâyelerde, türlü güçlükler, sevgilileri birbirinden uzun zaman ayrı kalmaya, bazı hallerde hiç kavuşamamaya mahkûm etse, bunların aşkı realist ve beşeridir. Masallardan, halk hikâyelerini, bu aşk unsuru bakımından ayıran farklar ise, ikincilerde asıl mühim vakaların bu aşk mihveri etrafında dönmesidir. Masallarda ise aşk üzerinde o kadar ısrar edilmez. Hatta asıl mevzu birbirini sevenlerin maceralarını teşkil eden masallarda bile böyledir. Bundan başka biliyoruz ki halk hikâyelerinin hepsinin mevzunun mihverinde aşk maceraları bulunmaz; bu bakımdan aşk unsuru bu iki halk edebiyatı çeşidini birbirinden ayıran esas vasıf olarak almak doğru olmaz."[558] Masalda olağanüstülüğün tartışılmaz bir görüntü teşkil etmesi, buna mukabil halk hikâyesinin olağanüstülüğü sembolik bir gaye ile sanatkârane kullanılması, farkı göstermek açısından doğru bir tespittir. Boratav'ın bu değerlendirmesi belli bir vaka'yla türleri değerlendiremeyeceğimiz doğrultusundadır.

Yol ile alakalı insanın kurduğu tinsel bağdan dolayı anlatının temel prensiplerinin çoğunlukla aynıdır. Birbirinden farklı özellikler teşkil etse bile bu türlerde kurgulanan yol ve yolculuk eş zamanlı ilerlemektedir. "Propp'a göre masallarda ve destanî şiirlerde olay genellikle kahramanın evini terk etmesiyle başlar. Yolculuğu hikâyenin eksenidir. Hikâye kahramanın eve dönmesi, bir başka ülkeye veya şehre varmasıyla biter. Axel Olrik'in epik anlatılar kanununa göre farklı olay veya durum sahneleri eş zamanlı olarak eserde sergilenmez. İki kahramanın farklı yerlerde yaptıkları, eş zamanlı olarak anlatılmaz, merkezî kahramanın yaptıklarına bağlı olarak kronolojik bir şekilde anlatılır."[559] Propp'un tanımı öncelikle türlerin değişmeyen prensipleriyle alakalıdır. Olrik'in görüşü ise bu dönem anlatıların zaman ve mekân kurgusuyla alakalı statik bir değerlendirmedir ve buna yakın olarak Propp da aynı görüştedir. Olağanüstü anlatılardaki kişilerin statüleri ne olursa olsun, eylem süresince aynı "yol"u geçmek zorundadırlar. Kişilerin eylemi olan "yolculuk"

[557] Köktürk, **a.g.m**., s.148
[558] Boratav, **a.g.e**., s.48
[559] Kaya, **a.g.e**., s.42

değişmeyen simgedir fakat geri kalan bütün roller değişebilir. Değişmeyen rolleri ise şu şekilde ifade edilir:

Kahraman yolculuğa çıkmadan önce bir yasakla karşılaşır ve bu yasak çiğnenir. Aynı sırada kendisine ters yönde bir saldırgan ortaya çıkar ve kurbanlarıyla alakalı bilgi edinmeye başlar. Saldırgan kurbanının tüm her şeyini ele geçirmek için onu aldatmayı dener. Kurban istemeden aldanır ve saldırgana teslim olmuş olur. Akabinde saldırgan o civardan birine zarar verir. Kötülüğün haberi alındıktan sonra kahramana başvurulur. Kahraman yolculuğa çıkmayı kabul eder ve evinden ayrılır. Ardından büyülü bir nesne ya da yardımcı edinmesini sağlayan bir sınama ile karşılaşır ki bunlar çoğu zaman kahramana gösterilen rüyalar olur. Kahraman ileride kendisine lütufta bulunacak kişinin fiiliyatına tepki gösterir. Daha sonra kahraman için dönüm noktası olacak bir kırılma anı meydana gelir. Kahraman kırılma anında büyülü nesneyi ele geçirir. Aradığı şeyin bulunduğu mekâna doğru hareket eder ve oraya ulaşır. Saldırganla karşı karşıya gelir ve savaşırlar. Saldırgan yenik düşer ya da öldürülür ve başlangıçtaki olumsuzluklar giderilmiş olur. Yani kahraman bir nevi arınır. Kahraman buradan yalnız olarak ya da yardımcısıyla geri döner. Fakat kahraman gizil güçler tarafından daima takip edilir. Sürekli olarak kahramanın yardımına koşulur. Kendi kimliğini gizleyerek kendi ülkesine ya da farklı bir ülkeye doğru yola çıkar. Karşısına asılsız kahramanlar çıkar ve onlarla mücadele etmek zorunda kalır. Daha sonra yeni bir kimlik kazanır. Kahramanın rakipleri alt edilir ve kahraman mutlu sona ulaşır. Bu mutlu son genelde kahramanın evliliği ve tahta çıkışıdır. "1. Kral, İvan'ı prensesi aramaya gönderir. İvan yola çıkar, 2. Kral, İvan'ı benzeri olmayan bir nesneyi aramaya gönderir. İvan yola çıkar, 3. Kız, erkek kardeşini bir ilaç aramaya gönderir. Erkek kardeş yola çıkar, 4. Üvey ana, kızım ateş aramaya gönderir. Kız yola çıkar, 5. Demirci, çırağım ineği aramaya gönderir. Çırak yola çıkar vb. gönderme ve aramak için yola çıkma değişmeyen öğelerdir. Gönderen ve yola çıkan, göndermenin nedeni (gerekçesi), vb. değişen öğelerdir. Öte yandan, arayış evreleri, engeller, vb., görünüşleri bakımında değil de özleri bakımından her zaman birbirleriyle aynı olabilirler. Buna bağlı olarak anlatı kişilerinin işlevleri ayırt edilebilir. Olağanüstü masallarda otuz bir işlev vardır. Bütün masallar bütün işlevleri sunmaz ama aralarında bazılarının yokluğu, geri kalanların birbirini izleyiş sırasını etkilemez."[560] Propp'un masallardan hareketle değerlendirdiği bu kalıtsal izlek Gılgamış'ın yolculuğunda açıkça görülür. Gılgamış'ın yolculuğu yine o

[560]Tzvetan Todorov, **Yazın Kuramı** (Rus Biçimcilerinin Metinleri), Çev.: Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul: YKY, 2010, s.221-222

dönemin dini inanışı doğrultusunda kişinin erginlenme sürecinde yaşadığı mertebelerden müteşekkil bir yapı ihtiva eder. Destanın ileri safhalarında da yolculuk metaforunu oluşturan bir unsur olarak bu mertebeler açıkça görülür. Yolculuk tanrılarla insanın arasındaki ilişkilerle şekillenir. Yolcu Gılgamış sürekli tanrıların istediği müddetçe yolculuğunu sürdürebilecek ve asla belirlenen sınırın dışına çıkamayacaktır. Yol metaforu, olay örgüsünün mekânsal bağlamda merkezidir. Gidilen yol tanrılar tarafından binlerce engellerle donatılır. Gılgamış tüm tanrılarla yolda karşılaşır. Gılgamış yolculuğu sırasında tanıştığı her tanrıdan kendi alın yazısını okumaya çalışır. Gılgamış'ın çıktığı yolculuk kendi erginlenmesi adına tanrılar tarafından kendisine bir zorunluluk haline getirilir. Çünkü Gılgamış Uruk halkına etmediğini bırakmamıştır.

> "*Eğlenceleriyle Gılgamış, tehlike çanlarını çalar oldu. Takındığı kibirli tavrın sonu sınırı kalmadı artık. Babalar, evlâtsız bırakılıyorlar. Gılgamış, bütün oğullan, küçük çocukları bile topluyor, oysa kral dediğin, halkının çobanı olmalı. Gılgamış'ın şehveti, ortalıkta ne sevgilisine bir kızoğlankız, ne savaşçının kızım ne de soylunun karısını bırakıyor. Bununla birlikle, o, yine de bilgeliğiyle, yakışıklılığıyla, azimliliğiyle bu kentin çobanıdır."*[561]

Uruk halkı tanrı Anu'ya içlerini döktükten sonra yaratmanın tanrısına Aruru'ya seslenirler ve yardım isterler. Çünkü Gılgamış yine de taşıdığı özellikleriyle Uruk halkını taşıyan önemli bir kahramandır. Aynı zamanda kahraman adına trajik bir kusurla karşılaşılır. "Bu trajik kusurun en yaygını, hubris denilen bir tür gurur ya da kendini beğenmişliktir. Trajik kahramanlar çoğunlukla sıra dışı güçlere sahip üstün insanlardır, ama kendilerini tanrılara eşit veya onlardan üstün görmeye eğilimlidirler. İnsanların ve tanrıların yasalarından üstün olduklarını düşünerek açık uyarıları görmezden gelir veya yerel ahlak kurallarını hiçe sayarlar. Bu ölümcül kendini beğenmişlik, kaçınılmaz şekilde, Nemesis'i tetikleyecektir. Onun görevi her şeyi dengeye oturtmaktır ve bunu genellikle trajik kahramanı yok ederek yerine getirir."[562] Burada belirtmesi gereken husus halkın, tapınakları, tanrılarla ilişkiye girmenin en uygun ortamı ("Şehrin tanrısıyla şehir arasındaki bağlantıyı da sağlayan tapınak aynı zamanda, halkla yönetim arasındaki bağlantıyı da kurmuştur. Dönemine göre çok büyük yapıların kurulmaları, halkın kendilerine güvenini arttırmış ve aralarındaki bağı güçlendirmiştir."[563]) olarak görmeleridir. Nitekim destanda Gılgamış'ın ülkesindeki tapınaklarda yapılan dua karşılık bulur.

---

[561] Duralı, **a.g.e**., s,17
[562] Vogler, **a.g.e**., s.149
[563] Bıçak **Tarih Düşüncesinin Oluşumu,** s.134

Tanrılar halkın sesine kulak verirler ve Gılgamış'a karşı eş değer Enkidu'yu yaratırlar. Enkidu'nun yaratılışı Sümerlilerin insanın yaratılışı hakkındaki kozmogoniyi belirler. Tanrıça Anu elini suya daldırıp bir tutam çamur çıkarır ve çamuru çöle düşürerek kendi maddesinden Enkidu'yu yaratır. Böylelikle yolculuğun ilk aşaması başlamış olur. Enkidu, Gılgamış'ın "ben" ve "öteki" mantığını bulabileceği ikinci bedeni temsilden ziyade eksik yönlerini görüp tamamlayacağı bir yardımcı olarak görev alır. Çünkü paganist dönemin tanrıları tüm kozmosun idaresine sahip bir bütünlükte değildirler. Onlarında ihtirasları ve farklı meziyetleri vardır. Tanrıların yarattıkları tanrı-insan modelleri de hükmedemedikleri güçlerden mahrumdurlar. Bu şekliyle de Gılgamış Destanı aynı zamanda, Sümerliler için evrenin nasıl işlediği sorularına cevap verir. Ayhan Bıçak Sümerlilerin evren tasavvuruyla alakalı Kramer'den yaptığı alıntı da destandaki yolculuğun dini yönelimler açısından ana problematiklerini gösterir. "Kim bu evreni yarattı, kim onu çağlar boyunca gün be gün, yıl be yıl işletti? sorusu evren tasavvurunun temel problematiğini ortaya koymaktadır. Sümer ihtiyaçları hiçbir kanıtlamaya dayanmadan, insan gibi, fakat insan üstü ve ölümsüz, bununla beraber ölümlülerin gözüne görünmeyen, çok iyi düzenlenmiş planlarla ve evvelce yazılmış kanunlara göre evreni yöneten ve kontrol eden bir grup canlı yaratıklardan oluşan bir tanrılar âleminin varlığını kabul etmişlerdir. Ancak tanrılardan her biri, önceden belirlenmiş kanunlar doğrultusunda, sorumlu oldukları alanları yönetirler. Tanrıların görev alanları, evren tasavvuru içinde yer alan unsurlar ve insanı doğrudan ilgilendiren konulardır."[564] Bir gün Enkidu ile bir avcı karşı karşıya gelir. Avcı gördüğü akıl almaz bu kişiyi babasına söyler. Babası ona Gılgamış'ın yanına gitmesini ve aşk tapınağından bir yosma alıp gelmesini ister. Yosma Enkidu'nun yabani kişiliği alt edecektir. Gılgamış yosmayı vererek avcıyı geri yollar. Gerçekten kurdukları bu plan tutmuştur. Enkidu artık insani özelliklere sahip bir bilge haline gelir. Yosma Enkidu'ya Gılgamış'la alakalı bilgiler verir. Birlikte Uruk'a giderler. Gılgamış bu süre zarfında birbiri peşine iki rüya görür. Rüyalarını annesine anlatır ve tanrıça olan annesi bu rüyaları yorumlar.

> *"Kaldırmağı denediğin, ama pek ağır bulduğun, hareket ettirmeği istemene rağmen, kımıldatamadım, sonunda ayağına dek getirdiğim ve gökten bir göktaşını andırırcasına inen bu yıldızı senin için yaptım; seni dürtmek, uyarmak için. Sen de bir kadına kapılırcasına ona yöneliverdin. O; gerektiğinde arkadaşının yardımına koşan sağlam bir dosttur. Çayırlarda doğup amansız dağlarda yetişen ve Anu'nun maddesinden olan o, yabanî*

[564] Bıçak **Tarih Düşüncesinin Oluşumu,** s.137

yaratıkların en güçlüsüdür; onu gördüğünde sevineceksin. Bir kadına duyduğun sevgiyi, ona da duyacaksın. O ise, seni hiçbir zaman yüzüstü bırakmayacak. İşte bu, gördüğün düşün anlamıdır."[565]

Enkidu Gılgamış'ı uyarmak için gelmiş bir kahramandır. Gılgamış ile Enkidu karşı karşıya gelir ve amansız bir vuruşma yaparlar. Vuruşmanın sonunda Enkidu yenilir ve dost/ müttefik olurlar. Bu ittifak kahramanın yolculuğunda kendisine yardımcı kişi/ müttefik nosyonunu ortaya koyar. Hüsn ü Aşk'taki Gayret, İlahi Komedya'daki Beatrice, Don Kişot'taki Sanço Panza.. vb. kahramanın müttefikleri durumundadırlar. "Kahramanlar, yolculuklarında yoldaşlık ve akıl hocalığı yapacak, bir vicdan yerine geçecek, onları avutacak birilerine, bir Müttefik'e ihtiyaç duyabilirler. Göreve gönderilebilecek, mesajları iletecek, gözcülük yapacak birini bulundurmak oldukça işe yarayacaktır. Kahramanın konuşabileceği, insani duyguları ya da kurgudaki önemli soruları ortaya çıkaracak birinin varlığı çok önemlidir. Müttefikler sıradan birçok iş yaparlar, ama aynı zamanda kahramanları daha insani kılmak, kişiliklerini zenginleştirmek ya da onları daha açık ve dengeli davranmaya itmek gibi önemli işlevleri de üstlenirler."[566] Gılgamış'ın uyarılma hadisesi de rüyalarla gerçekleşir. Rüyalar kahramanın yolculuğunda sürekli kahramanı uyaran ve ona olacakları gösteren yoruma açık imgesel motifler ihtiva eder. İbn-i Haldun bu tarzdaki rüyaları kehanet bahsinde insanın nefsi özelliklerinden biri olarak yorumlar. "İnsan nefsinin beşeriyetten sıyrılarak, onun üstündeki ruhaniyete geçme istidadı ve kabiliyeti mevcuttur. Bu hal nebiler sınıfından olan insanlara bir an için hâsıl olur. Çünkü onlar bu hususta bu fıtrat üzere yaratılmışlardır. Ve yine tespit etmiştik ki bu bir lahzalık ve anlık hal peygamberlere, çalışmadan ve çabalamadan hâsıl olur. Ne idrak vasıtalarından ne tasavvurlardan, ne bedenin söz veya hareket kabiliyetinden olan fiillerinden ve ne de diğer herhangi bir hususta hiç bir şekilde yardım görmeden bu durum onlar için bir husule gelir."[567] Nitekim rüya Gılgamış için uyarıcıdan başka bir şey değildir.

Rüya uyarıcı bir etken olarak Manas Destanı'nda da görülür. Manas Destanı'nda da Semetey başa geçtikten sonra işleri doğru düzgün getiremez; çünkü daha erginliğe ulaşmamış o mertebeleri bilen bir kişilik değildir. Önce adab, erkân bilmediği için Manas'ın yiğitlerini gücendirir ve uzaklaşmalarına sebep olur. Sonra akrabası Ümütöy'ün nişanlısını kaçırır… Töreleri yerine getiremez. Rüyasında uyarılıncaya kadar ölmüş

[565] Duralı, **a.g.e**.,. s,22
[566] Vogler, **a.g.e**., s.123
[567] İbn Haldun, **Mukaddime C.1,** Haz.: Süleyman Uludağ, İstanbul: Dergah Yayınları, 2004, s.291

babasının anısına saygıda kusur eder.[568] Rüyaları yorumlamak için ise her zaman bir rehbere-bilgeye ihtiyaç vardır. Çünkü rüyalar yorumlanması çok güç olan şeylerdir ve ilk inanç dairelerinde sürekli tanrılar tarafından insanlara gösterilir. Destanın ileriki safhalarında da görülecek odur ki; Gılgamış bilge de olsa rüya yorumlama gücü ona verilmemiştir. Bu özellik onu tamamlayan Enkidu ya da insan-tanrılar tarafından yapılır. "Hikâye ve romanlarda, kişilerin yaşadığı ruhsal değişimlerin ve bireyleşim maceralarının anlatımında, bilinç dışına ait unsurları temsil eden arketipsel semboller kullanılır. Düz anlamda değerlendirildiğinde tek kişiyi ilgilendiren bu tip maceralar, aslında tüm insanlığı içine alan evrensel açılımlara sahip anlamlar taşırlar. Masallarda, kahramanın sihirli bir nesneye ulaşma uğruna yaptığı yolculuklar gibi, hikâye ve romanlarda da mevcut ortamdan kaçarak kendisini bulmaya çalışan kişinin amacı, iç güçlerini tanıyarak onlarla uzlaşmaktır. Bu süreç farklı metinlerde farklı entrik kurgularla hikâye ve roman dünyasına taşınır. Yeniden doğuş temasının işlendiği metinlerde, kişinin geçirdiği ruhsal büyüme süreci, kimi zaman uzun bir yolculuk, tabiata sığınma ve mevcut ortamdan kaçış, kimi zaman da yönlendirici bir gücün etkisiyle yaşanan değişimle ortaya konur. Kişiler düzleminden ziyade, kavramlar ve semboller seviyesinde yapılan değerlendirmeler, kahramanın bilinç dışındaki duyguların yansıması olarak anlamlandırılır."[569] Osmancık romanı da bu tanıma uygundur. Tarık Buğra'nın Osmancık Romanında Osmancık'ın tekkede misafir olduğu bir gecede, gördüğü rüyada Şeyh Edebalı'nın göğsünden gelen bir ayın kendi göğsüne doğru geldiğini, daha sonra bir çınar ağacı şeklinde dünyaya dal budak saldığını görür. Dört yana rahmet ve nur yağdıran bir çınar ağacıdır. Rüyanın tabirine göre, bu ay Malhun Hâtun, bu çınar ağacı ise Osmancık'ın kuracağı devlettir. Osmancık artık değişmektedir. Gördüğü bu rüya kendisini uyarmıştır. Burada asıl önemli olan şey erginliği bir rahmet kapısı olan tekke sayesinde yani bir bilge olan Edebalı'dan öğrenmesidir.

Modern edebiyatta işlenen rüyaların birçoğunda ise herhangi bir yorumcu görmek mümkün değildir. Çünkü modern edebiyatın kahramanı yalnız bir karakterdir. Tanpınar'ın rüya estetiği bu yönde en açık örneklerden biridir. Tanpınar'ın hikâyeciliğini değerlendiren Necip Tosun'a göre: "onda rüya imkânsızı yakalama arzusu, bulunduğu açmazdan kurtulma tutkusu, mistik bir sıçrama zeminidir. Maddi dünyaya başkaldırı, melekleşme girişimidir. Ona göre öyküde rüya formatı, resimde olduğu gibi sembolik anlatım en uygun

[568] Tuncer Gülensoy, **Manas Destanı**, Ankara: Akçağ Yayınları, 2002, s.15
[569] Ebru Burcu Yılmaz, Hikâye ve Romanlarda Sembol Dilinin Görüntüleri Üzerine Bir Değerlendirme, **Bilig,** 56, (2011), s. 46

biçimidir. Çünkü "rüya mitlerin çocuğudur."[570] Tanpınar'ın Rüyalar hikâyesinde bu karmaşık yapı şu şekilde ifade edilir: "Cemil bu rüyaları kendine tahlile çalıştığı zaman, onların ilk devirlerde beklenmedik denilen şeylerden de mahrum olduğunu veya bu tarafını seçemediğini kabul ederdi. Geniş çalkantılı bir deniz gibi birbirinden hız alan hareketlerle devam eden bir şey. Bazen o çok nadir anlarda, tanıdığı vaktiyle dikkat etmiş olduğu birkaç şey bu rüyalara giriyordu. Mesela evlerinin önündeki erguvan ağacı gibi…"[571] Sonuç olarak çağdaş metinlerde, rüya uyarıcı etkisiyle hikâyenin kahramanını çıktığı yolda farklı yönlere taşıyan estetik bir obje halinde yeniden üretilir.

Gılgamış'ın erginliği adına geçirdiği ilk evreden sonra çıkılacak olan orman yolculuğu Gılgamış'ın alın yazısı olarak tanrılar tarafından kararlaştırılır. Yani yolculuk insan için tanrıların gerekli kıldığı, bir zorunluluk olarak telakki edilir. Enkidu yine Gılgamış'ın rüyasını yorumlar. Gılgamış'ın iktidarı güçsüz ve zayıf düşer. Gılgamış'ın yolculuğu bu aşamadan sonra bir iktidar mücadelesi haline gelir. Sedirler Ülkesi'ne kendi adına tanrılara bir anıt dikebilmek için Gılgamış'ın bu iktidara sahip olması ve kendisini kanıtlaması gerekir. (Don Kişot'ta da kahramanın benzer bir şekilde kalıcı olma gayesi göze çarpar: "*Gelecekte hatırlanmak üzere tunca yazılmaya, mermere oyulmaya, tablolara resmedilmeye layık kahramanlıklarımın yayımlandığı yüzyıl, ne mutlu bir çağ olacak."*[572]) Dolayısıyla bundan sonra oluşacak yol anlatısı tamamıyla Gılgamış'ın kendisini kanıtlama çabası üzerinde yoğunlaşacaktır. İktidar için verilecek bu mücadele için öncelikle ormana gidilerek –destanda kötülüğün temsili olarak gösterilen- İrilik adıyla bilinen Humbaba'nın öldürülmesi gerekmektedir. Burada yol anlatılarında vazgeçilmez bir unsur olan orman motifiyle karşılaşılır. Orman gizemi ile Gılgamış'ın yolculuğunda bir çekim gücü yaratır.

> *"Ormanın her bir yöne doğru uzunluğu on fersahtır… O ülkeye girip de köşe bucağını tanımağa kalkışacak biri pek çıkmaz herhalde. Sana bir tek şunu söyleyeyim: Oraya kim yaklaşmağa kalkarsa, üzerine hemen hâlsizlik çöker. Humbaba'yla başa baş dövüşülemez de ondan. O, büyük bir savaşçı, bir şahmerdandır. Ormanın bekçisi hiçbir vakit uyumaz, Gılgamış."*[573]

Mekâna ait yapılan bu tasvir yolculuğun kahraman adına ne kadar zor olacağının bir göstergesidir. Tasvire ait gizem ihtiva eden bu tasvir aynı zamanda kurgulanan

---

[570] Necip Tosun, Yaralı Bilinç'te Müzik, Zaman ve Rüya Estetiği (Ahmet Hamdi Tanpınar Öykücülüğü), **Öykü Dergisi,** 10, (2009) s.73
[571] Ahmet Hamdi Tanpınar, **Hikâyeler**, (Rüyalar Hikâyesi) İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999, s.110-111
[572] Cervantes, **a.g.e**., s.56
[573] Duralı, **a.g.e**., s,26

yolculuk anlatısının metaforik yapısını oluşturan amillerdendir. Bu ülkeye yapılacak yolculuk iktidardan ziyade farklı amaçlara da yöneliktir. Bu dönüştürülemeyen insan olma vasfından kurtulmak adına ölümün insan üzerinde yarattığı aksülameller olarak yorumlanabilir. Ölümsüzlük kurtulabilinecek bir son olmadığından ismini ölümsüz kılması gerekir. Gılgamış'ın yolculuğu esnasında gördüğü bazı manzaralar bu duyguyu ele verir.

> *"Surların üstünden baktığımda, ırmakta akıntıya kapılıp sürüklenen cesetler gördüm. Benim sonum da işte böyle olacak. Böyle olacağını pek iyi bilmekleyim; çünkü insanların arasında en uzun boylu olan dahi hiçbir zaman göğe erişemeyeceği gibi, en büyük olan da yeryüzünü çepeçevre sarmalayamaz. Bundan ötürü o ülkeye girmek istiyorum: Çünkü alınyazımın buyruğu olan ödevi, adımı tuğlanın üzerine basma işini henüz yerine getiremedim; gideceğim sedirin kesildiği ülkeye. Adımı, ünlü kişilerinkilerin yazılı bulunduğu yerde anıtlaştıracağım. Hiç kimsenin adının yazılı olmadığı yerde de tanrılara bir anıt dikeceğim."*[574]

Bu amaç uğruna yolculuğa çıkan Gılgamış her zaman tanrılardan yardım ister. Dini inanç dairelerinde oluşan yolculuk anlatılarında kişinin inancı kendisine dönük ihtiyaçlara cevap veren manevi gücüdür. Yol anlatıların vazgeçilmez unsuru olarak, kahramanın doğru yola ulaşması adına danıştığı kişiler olan rehberler vardır. Burada dikkat edilmesi gereken normal bir anlatıda bilge kişi olarak karşımıza çıkanın bu destanda tanrıça olmasıdır. Bilgelik sadece tanrılara ve yarı-tanrılara ait bir özellik olarak görülür. Yolculuk için akıl almaya Enkidu ile birlikte Gılgamış'ın annesi olan tanrıça Ninsun'a gidilir.

> *"Dostum, gel, Büyük Saraya, Egalmah'a gidip kraliçe Ninsun'un huzuruna çıkalım. Ninsun, derin bilgisi olan bir bilgedir. O, bize izlememi/, gereken yol konusunda akıl verecek." El ele tutuşup Egalmah'a doğru yola düzüldüler. Böylece yüce kraliçe Ninsun'a gittiler."*[575]

Burada Enkidu'nun motive edildiğini görülür. Destanın başında görülen rüya gerçekleşir. Artık kahramanın yolculuğunda ona hizmet edecek bir yoldaşı vardır. Enkidu daha önce ormanda yaşayan ve tüm tuzakçıların tuzaklarını çözen kişi olarak tanıtılır. Doğal olarak yoldaş olan Enkidu bilinmeyen yolu geçip; denenmemiş bir dövüşe girişecek olan Gılgamış'ın eksik kalan tarafını tamamlayacaktır. Yol anlatısında kahramanın yola çıkışın nedenlerinden biri de ışıktır. Burada Gılgamış'ın gönlüne bu arzuları veren tanrı

[574] Duralı, **a.g.e**., s,27
[575] Duralı, **a.g.e**., s,29

olarak Şamaş görülür. Destanda Şamaş[576]'a yolu aydınlatması adına dua edilir. Uzun ve tehlikeli yolculuklarına devam eden Gılgamış ve Enkidu ormana daha sonra tanrıların oturduğu yeşil dağa varıp ve dinlenirler. Burada orman hakkında daha önce de söylenen her şey gerçekleşir yemek yedikten sonra üzerlerine bir halsizlik çöker güçlerini yitirirler. Burada Gılgamış birçok rüya görür bu rüyalar Enkidu tarafından yorumlanır. Rüyalar onların hiç görülmemiş işler başaracaklarını ve Humbaba'yı öldüreceklerine dair rüyalardır. Kendilerine yol gösteren bu rüyalar yine yeşil dağ önünde tanrılara yapılan duaya mukabil Gılgamış'a gösterilir. Gılgamış daha sonra Enkidu'ya da düş gönderilmesi için dua eder. (Burada istenilen düş İslami literatürdeki istihare kavramına benzemektedir. Hz. Muhammet'in de yolculuğa çıkmadan önce istihareye yattığı ile ilgili hadisler vardır.) Enkidu düş görür. Fakat bu düş diğerleri gibi değildir. Dağdan aşağı Humbaba'nın koruluğuna gelinir. Burada Gılgamış'ın üzerine yine ağırlık çöker. Bu ağırlıktan kurtulan Gılgamış Humbaba'yla karşılaşır. Şamaş'dan yardım ister. Şamaş ona yakıcı ve dondurucu rüzgârı, yeli ve kasırgayı gönderir. Destanın bu aşamasında yapılan bu savaşla birlikte Sümer inancındaki evren tasavvurunu ve tanrılarının hükmettikleri güçleri görülür.

> "*Tanrıların gök ve yer gibi koca ülkeleri, ay güneş gezegenler gibi göğün önemli varlıklarını, rüzgâr, fırtına, kasırga gibi atmosfer güçlerini, yer ülkesinin nehirlerini, dağları ovaları gibi doğal bütünlüğü, şehirler, devletler, setler, hendekler, tarlalar, çiftlikler gibi kurumları, hatta kazma, tuğla kalıbı ve saban gibi aletleri de içeren tüm kültür yapıtlarını kontrol ettiklerine inanılmıştır.*"[577]

Olağanüstü güçlerle yapılan bu savaşta Humbaba zayıf düşer ve Gılgamış'tan merhamet ister. Daha sonra kendisine merhamet etmeyeceğini anladığından Nam tar'ın[578] dönüş yolunu kapatacağıyla alakalı tehditler savurur. Sonuçta Gılgamış Humbaba'yı öldürür. Yolculukta mitik bir mekâna doğru olsa da destanda bilinen yerlere ait isimler de görülür. Bu ilksel insanın bilinmeyen iklime ait tasarladıkları mekânın sınırlarını da ortaya koyar.

> "*Sekiz talentlik (yaklaşık 208 kg) kılıç elde, ormanın derinliklerine daldılar. Anunnaki'nin kutsal barınaklarını ortaya çıkardılar. Gılgamış,*

[576] **Şamaş** veya Sama, Asur ve Babil'de tapılan Güneş-tanrının Akadca ismi. Sümer mitolojisindeki Utu'nun karşılığıdır.
[577] Bıçak **Tarih Düşüncesinin Oluşumu 1,** s.137
[578] **Namtar** yer altı evreninin şeytanıdır.

ormandaki ağaçların ilk Öbeğini keserken, Enkidu, onların köklerini ta Fırat kıyılarına dek söküp çıkardı."[579]

Bilinen ve adı geçen Fırat'tan ötesi diğer coğrafyalara karşı duyulan merak arzusunun insanda var ettiği hayali tasavvurlar olarak ve yolculuk anlatısının zengin metinlerini oluşturmaktadır. Destanda İştar[580] ile Gılgamış başlığı altında İştar'ın Gılgamış'a olan aşkı işlenir. Gılgamış'a âşık olan İştar(femme fatale kadın tipidir), Gılgamış'ın kendisiyle evlenmesi halinde onu makam olarak nasıl yükselteceğini anlatır. Tabii olarak modern metinlerde görülen ideal bir aşktan söz etmek mümkün değildir. Bir tanrıça olan İştar da sadece ihtirasî olarak bir teklifte bulunur. Hz. Yusuf kıssasında olduğu gibi tanrıça sadece Gılgamış'ın güzelliğine vurulur.

"Seni tekerlekleri altından, mahmuzları bakırdan, geri kalan bölümü de altından ve lâcivert taşından yapılmış bir savaş arabasıyla donatacağım. Yine sana yük katırı olarak Kullanabileceğin fırtına cinlerini sağlayacağım. Sedir tahtası Kokan evimize girdiğinde eşikte duran taht da ayaklarını öpecek. Krallar, hükümdarlar, şehzadeler önünde eğilip dağlar ile ovalardan sana haraç getirecekler."[581]

Burada vaat ettiği şeyler tamamıyla tanrısallığını kullanarak elde edeceği şeylerdir. Fakat İştar doyumsuzdur. Daha önce kendisini sevenlerin başına kendi ihtirasları yüzünden binbir türlü şey gelir. Dolayısıyla Gılgamış onu reddeder. Destanda gördüğümüz Gılgamış'ın kadını reddetmesi daha önceki hayatıyla mukayese edildiğinde şaşırtıcıdır. Çünkü bu yolculuğa çıkmasındaki en başlıca etkenlerden biri kadın ve kızları erlerinden alıkoymasıdır. Fakat erginleşme aşamalarında kaydettiği kişisel donanım onu bu hatayı yapmaktan alıkoymuştur. Destanın bu aşamasında "İştar" ile yaşananlar Sümer inanışında yer alan dünyada olan kötü şeylerin de tanrılar tarafından planlanmış olduğu fikrini doğrular. Olympos örneğinde olduğu gibi Sümer inancında da "*tanrıların istekleri ve nasıl hareket edeceklerine*"[582] mana getirilememektedir.

Bu bölümde İştar ile Gılgamış'ın yaptıkları mücadelelerden sonra Gılgamış'ın yoldaşı Enkidu ölümü konu edilir. Ölüm kahramanın yolculuğu adına yeni bir mertebe teşkil eder. Çünkü Gılgamış artık ölümden korkmaktadır. Gılgamış kendisinde eksik olan düşünceyi Enkidu'nun ölümü üzerinden görür. Dolayısıyla sonraki bölümde çıkacağı yolculukta ölümsüzlüğü aramaya koyulur. Gılgamış arkadaşının ölümüyle

[579] Duralı, **a.g.e**., s,38
[580] Anu'nun kızı olan Tanrıça **İştar** Venüs gezegenini temsil eder. Bereket, aşk, savaş ve seks tanrıçasıdır.
[581] Duralı, **a.g.e**., s,39
[582] Bıçak **Tarih Düşüncesinin Oluşumu 1,** s.142

birlikte ne yapacağını bilmez bir şekilde dolaşırken aklına Utnapiştim[583] gelir. Utnapiştim tufandan sonra tanrıların yanına alınırmış ve kendisine ölümsüzlük bahşedilir. Gılgamış bir dağ geçidine gelir ve yine dua eder. Sonunda Maşu'ya yani doğan ve batan güneşin koruyucusu olan dağlara ulaşır. Burası güneşin doğup battığı nokta olarak düşünülür.

> "*Sonunda haklarında bunca şey işitmiş bulunduğu, doğan ile batan güneşin koruyucusu yüce dağlara, Maşu'ya ulaştı. Maşu'nun iki doruğu da göğün duvağı kadar yüksekti; çukurlarıysa, yeraltı dünyasına dek uzanıyordu. Giriş kapılarında yarı insan, yarı ejder Akrepler nöbet tutuyordu. Görkemleri, dehşet vericiydi; bakışları, insana ölüm saçıyordu; göz kamaştırıcı hâleleri, doğan güneşin koruyucusu olan dağları silip süpürüyordu. Gılgamış onları gördüğünde elini yalnızca bir an için gözlerinin önüne siper etti. Sonra kendini toparlayıp Anlara yaklaştı. Gılgamış'ın tehlikeden yılmadığını görünce İnsan-Akrep, eşine seslendi: "İşte, bize doğru gelen tanrıların tenidir". İnsan-Akrebin eşi de şu karşılığı verdi: "Üçte ikisi tanrı, ama üçte biri insan."*[584]

Gılgamış burada akrep-insanlarla konuştuktan sonra onlardan aldığı bilgilerle güneşin doğuşu yönünde dağdan geçerek yoluna devam eder. Giderek ışık azalır ve tamamıyla karanlığın içinde kalır. Bu yolculuk kuzeye doğru yapılan bir yolculuktur. Çünkü dokuzuncu fersahtan sonra artık kuzey rüzgârının esintisini yüzünde duyar. Onuncu fersahtan sonra ise aydınlığa kavuşur. Gidilen yol şu şekilde anlatılır:

> *"Gılgamış bunu işitince, İnsan-Akrebin dediğini yaptı; güneş yolunu, güneşin doğuşu yönünde dağdan geçerek izlemeğe koyuldu. Bir fersah yol alınca çevresini saran karanlık yoğunlaştı. Işık yoktu; Gılgamış, önünü arkasını göremiyordu. İki fersah yol alınca, çevresini saran karanlık yoğunlaştı. Işık yoktu; Gılgamış, önünü ardını göremiyordu. Üç fersah yol alınca çevresini saran karanlık yoğunlaştı. Işık yoktu; Gılgamış, önünü arkasını göremiyordu. Dört fersah yol alınca çevresini saran karanlık yoğunlaştı. Işık yoktu; Gılgamış önünü ardını göremiyordu. Beş fersah yol alınca çevresini saran karanlık yoğunlaştı. Işık yoktu; Gılgamış önünü arkasını göremiyordu. Altı fersah yol alınca, karanlık yine yoğunlaştı. Ne önünü ne ardını görebiliyordu. Yedi fersah yol alınca, karanlık yine yoğunlaştı; önünü arkasını göremez oldu. Sekiz fersah yol alınca Gılgamış acı acı haykırdı; ne önü ne arkası görülüyordu. Dokuzuncu fersahtan sonra kuzey rüzgârının esintisini yüzünde duydu; ama karanlık yoğundu; önü de arkası da görünmüyordu. Onuncu fersahtan sonra artık yolun sonuna gelmişti. Onbirinci fersahtan sonra, şafağın ışıkları belirdi. On ikinci fersahın sonunda da güneşin ışıkları sel gibi aktı."*[585]

[583] **Utnapiştim** Sümerlilerde bilge hükümdar ve Şurrupak'ın rahibi olarak bilinir.
[584] Duralı, **a.g.e**., s,52
[585] Duralı, **a.g.e**., s,53

O an bulunduğu yer tanrıların bahçesidir ve buraya daha önce hiçbir ölümlü bu yolu geçmemiştir. Şamaş'la karşılaşır. Şamaş ona aradığı ölümsüzlük sırrını bulamayacağını söyler. Aynı şeyleri Siduri'den duyduktan sonra Gılgamış için yeni bir yolculuk başlar. Sinirinden Urşunabi'nin kayığını kırar ve yeniden bir kayık yapmak için uğraşmak zorunda kalır. Destanın bu aşamasında Gılgamış'ın ulaşmaya çalıştığı yer Sümer inancında "Kur" adıyla bilinen yeryüzü ile eki deniz arasındaki boşluktur. Yolculuk anlatılarında sıklıkla karşılaşılan bu unsur İlahi Komedya'da ve Hüsn ü Aşk'ta ve Odysseia'da da mevcuttur. "Oraya inebilmek için özel sandalcının sürdüğü bir sandal ile "insan yutan" bir nehrin geçilmesi lazımdır. Bu nehrin adı Yunancada Styx, kayıkçı da Charon'dur. Yer altı ölülerin yeri olmasına rağmen oradaki yaşamın bir canlı yönü vardır."[586] Destanda inanç dairesiyle şekillenen bu "yol" şu şekilde tarif edilir:

> "*Geçitten geçmek güçtür; oradan akan ölümcül sular derindir. Okyanusu nasıl aşacaksın, Gılgamış? Ölümcül sulara vardığında ne yapacaksın? Ama koruluğa doğru yollanırsan orada Utnapiştim'in kayıkçısı Urşunabi'ye rastlayacaksın. Taştan yapılmış şeyler, kutsal nesneler ondadır. Teknenin yılanlı pruvasını o yontar. Dikkatli bak ona. Belki de onunla birlikte geçebilirsin azgın suları.*"[587]

Hazırlıklar tamamlandıktan sonra büyük bir okyanus yolculuğuna çıkar ve Utnapiştim'in yanına varırlar. Utnapiştim'e başından geçenleri anlatır.

> *"Siduri'nin evine varmadan önce giysilerim eskiyip paralandı. Arslanı, sırtlanı, kaplanı, parsı, geyiği, dağ keçisini, av hayvanının her türlüsünü ve bu arada çayırlarda yaşayan ufacık yaratıkları öldürdüm. Etlerini yiyip postlarına burundum. Böylece şarapçı genç kadının kapısına gelip dayandım. O da, kapıyı yüzüme kapatıp sürgüledi. Ama yolculuk konusunda gerekli bilgiyi ondan aldım. Daha sonra, kayıkçı Urşanabi'ye ulaştım. Onunla birlikte ölümcül suları geçtim.*[588] Ve ondan sonra ölümsüzlüğün sırrını ister. "*Tanrıların arasına kabul edilen Utnapiştim ata! Sana ölüler ile dirilere ilişkin sorular sormak dileğindeyim. Aradığım hayatı nasıl bulacağım?"*[589]

Utnapiştim[590] bu soru karşılığında hayat için süreklilik olmadığını örnekler vererek anlatır.

---

[586] Bıçak **Tarih Düşüncesinin Oluşumu 1,** s.144
[587] Duralı, **a.g.e.,** s.56
[588] Duralı, **a.g.e**., s,60
[589] Duralı, **a.g.e**., s,60
[590] Burada sözü edilen Utnapiştim ile Odysseia'da adı geçen Proteus dünya üzerinde ölümsüzlüğü yakalamış olan kişilerdir. Odysseia'da Proteus şu şekilde tarif olunur: "Mısırlı Proteus derler bu ölümsüze, bilir denizin

“"Süreklilik yoktur. Sonsuzca ayakta kalacak bir ev yapıyor muyuz? Sonsuzca geçerli bir sözleşme akdedebiliyor muyuz? Kardeşler, mirası, sonsuzca alıkoymak üzere mi paylaşırlar; ırmakların taşma zamanları sınırlı değil mi? Sadece, kurtçuğunu döken genç yusufçuk, güneşi tüm görkeminde görür. Oldum olası süreklilik yoktur. Uyuyan ile ölü, birbirlerinin benzeridir. Kör talihin oyuncağı olmaktan kurtulamadıklarına göre, efendi ile uşak arasında ne fark var? Yargıçlar, bir araya gelince, insanların akıbeti belirlenmiş olur. Ölümü de dirimi de dağıtır onlar; ama ölüm gününü açığa vurmazlar."[591]

Burada Utnapiştim’in süreklilik yoktur ifadesi insanların sınırlı hayatı ile alakalı inanç dairesinin bir göstergesidir. Ve insanlar ne zaman öleceklerini bilemezler. Dolayısıyla sınırlı hayat içerisinde Gılgamış’ın yaptığı yolculuklar onun belli olan akıbetinin gerçekleşmesi demektir. Utnapiştim’in anlattıkları karşısında Gılgamış hala mantıksal bir düşünce elde edemez. Çünkü anlatılanlar Gılgamış’ın bildiklerinden çok farklı değildir. Gılgamış yolculuğun bu aşamasında bir ilerleme kaydedemez yani çıktığı yolculukta başladığı noktadadır.

“Şu anda sana bakıyorum Utnapiştim; görünüşün benimkinden hiç de farklı değil; yüz çizgilerinde hiçbir başkalık yok. Karşımda, vuruşmağa hazır bir yiğit bulacağımı sanıyordum. Oysa burada yan gelip yatmaktan başka bir şey yapmıyorsun. Bana gerçeği söyle: Nasıl oldu da tanrıların arasına katılıp ölümsüzlüğe erişebildin?”[592]

Konuyu anlaması için Utnapiştim ölümsüzlüğe kavuştuğu Tufan Hikâyesi’ni anlatır. Bu hikâye, yolculuğun vazgeçilmez unsurlardan biridir. Yolculuk anlatılarında muhtevaya uygun daha önce yaşanmış bir efsane ya da hikâye yer alır. Gün Olur Asra Bedel adlı romanında da bir günlük zaman zarfında yapılan yüz yıllık yolculuğun tamamlanması adına Mankurt efsanesi rejimle alakalı bir imgeye dönüştürülür. Tufan Hikâyesi birçok dini inanç dairesinde farklı versiyonlarıyla yazılı ya da sözlü olarak bildirilir. Tufan hikâyelerinin değişik birçok teferruatı olmakla birlikte değişmeyen asli unsurlar çıkılacak yolculukta bir geminin inşa edilmesi, içerisine ileriki zamanda hayatın devamı için ihtiyaç duyulan canlı hayvanların alınması ve en önemlisi de yolculuğun tanrılar tarafından emredilmesidir. Destanda anlatılan tufan hikâyesine göre Fırat’ın kıyısında kurulan Şurrupak kentinde insanlar çoğalır, kentin tanrıları yaşlanır ve insanların yaptıkları kargaşalardan artar. Enlil’in de bulunduğu tanrılar toplantısında insanlığın yok

---

tekmil girdisini çıktısını, Poseidon’un kullarındandır o.”, Homeros, **Odysseia**, Çev.: Azra Erat-A. Kadir, İstanbul: Can Yayınları, 2005, s.96

[591] Duralı, **a.g.e**., s,60

[592] Duralı, **a.g.e**., s.60

edilmesi kararlaştırılır. Daha önce tanrı Ea'nın[593] Utnapiştim'e verdiği sözden dolayı kendisini haberdar eder. Kendisine malını bırakmasını ve her bir tarafı birbirine eşit olan bir gemi inşa etmesini söyler. Utnapiştim bu durumu açıklaması için Ea ona; Enlil'in kendisine kızdığını, dolayısıyla onun kentinde yaşayamayacağını ve Ea'nın kentine bir yolculuk yapması gerektiğini söyletir. Gemi inşa edilir ve Ea'nın söylediği hazırlıklar tamamdır.

> *"Teknenin üçte ikisi suya gömülünceye dek aşağıdan da yukarıdan da safralar yer değiştirdi durdu. Ben de, elde avuçtaki bütün altını ve canlıları, ailemi, akrabalarımı kırların hem yabanî hem de evcilleşmiş hayvanlarını ve zanaatçıları tekneye aldım. Şamaş'ın bildirdiği ân, 'akşama fırtınanın binicisi varıp yıkıcı yağmuru yağdırdığında, teknene bin, her tarafı sımsıkı kapat' dediği zaman gelip çatmıştı; bütün yaratıkları ve nesneleri tekneye yükledim. Vakit gelip çatmıştı; gece bastırdı, fırtınanın binicisi yağmuru gönderdi. Hava gerçekten korkunçtu. Gemiye binip her tarafı sımsıkı kapattım. Her şey tamamdı. Her taraf sımsıkı kapatılmıştı. Kalafat işleri eksiksizce tamamlanmıştı. Onun üzerine, yekeyi, geminin yönetimini, kısacası bütün sorumluluğu serdümene devrettim."*[594]

Tufan gelir ve tüm şehir yok olur. Tufan o kadar şiddetlidir ki tanrılar bile ürker. Tufan altı gün altı gece sürer. Sonunda gemi uzun süren yolculuğun ardından karaya oturur. Utnapiştim adaklar keser fakat her şeyin sorumlusu Enlil'in kurbandan yememesini ister. Çünkü her şeyin sorumlusu Enlil'dir. Tanrı Enlil gemiyi görünce sinirlenir. Onun amacı tüm insanlığı yok etmektir. Fakat doğrusunu bilen Ea için insanların yolculuğu henüz bitmiş değildir. Enlil Ea'nın Utnapiştim'e tufanı haber ettiğini söylemez. Utnapiştim bir bilge olarak tufanı anlar ve önlemini alır. Tanrı Enlil kandırılır. Enlil böyle bir bilgenin ölümlü olmasını istemez ve Utnapiştim'e ölümsüzlüğü bahşeder. Gılgamış'ın dinlediği hikâye, yolculuğunda aradığının insan için mümkün olmadığı tezini doğrular. Gılgamış yedi gün Utnapiştim'in yanında uyur. Daha sonra bir ölümlüyü kayığına alarak ölümcül suları geçme hakkını yitiren Urşunabi onu yıkar ve temizler. Ama Gılgamış çok yorgundur. Eve dönecek yolculuğu yapması çok zordur. Bu sebepten Utnapiştim'den kendisine yardım edecek bir sır ister. Gılgamış'a eski gücünü bulabileceği sır verilir.

> *"Gılgamış, gizli bir şeyi, tanrıların bir gizlisini açıklayacağım, Suyun altında biten bir bitki vardır. Bu bitkinin dikeni; gül dikenini andıran iğnesi*

[593] **Ea** tatlı sular ile bilgeliğin tanrısıdır.
[594] Duralı, **a.g.e**. s,63

var. Bu iğne ellerini yaralayacak. Ama onu koparmayı başarırsan, ellerin, yitirmiş olduğun gençliğini sana geri veren şeyi tutmuş olacak."[595]

Gılgamış bitkiyi bulur fakat yolda bu sır elinden yine alınır. Bitkiyi bir yılan kapar ve gider. Çiçek motifi ile anlatılan hikâye, halk dilinde anlatılan Lokman Hekim'in ölümsüzlüğün bitkisini bulduktan sonra sırrın Cebrail tarafından elinden alınışı hikâyesine benzer. Destan yine başta bildirilen cümlelerle sonuçlanır:

"Bu da yeryüzünün ülkelerini tanıyan kral Gılgamış'ın eseriydi. Bilgeydi. Sırları görürdü. Gizli şeylerle tanışıktı. Bize tufandan önceki günleri hikâye eden oydu. Uzun bir yolculuğa çıktı. Çalışmaktan, didinmekten bezdi, yorgun düştü. Geri dönünce de bir taşın üzerine hikâyesinin tümünü kazıdı."[596]

Gılgamış Destanı'nın "eski devir efsaneleri ile destanlarından belirgin farkı, evrenin ve insanlığın doğuşu gibi son derece soyut ve genel konulardan çok, sonluluk yahut ölüm olayıyla karşı karşıya kalan insan bireyinin güçsüzlüğü ile açmazını; bu olayın insanda yarattığı aşk. İhtiras, fedakârlık, sadakat dostluk, ihanet, kaçış ve yiğitlik çeşidinden duygu durumlarını çarpıcı bir biçimde işlemesidir."[597] Sümer bilginlerinin işaret ettiği tanrısal sözü esas alan bir düşünceyle oluşan Gılgamış Destanı bu yönüyle de insan-tanrı arasındaki ilişkinin boyutunu gözler önüne serer. Sümer inancında yer alan yazgılar tableti ve Gılgamış'ın Sedirler Ülkesi'ne gidip bir tablet dikmek istemesi bu anlayışı kuvvetlendirmektedir. Çünkü tanrıların elinde olan yazgılar tableti sayesinde Gılgamış'ın yazgısı sürekli denetim altındadır.

Gılgamış Destanı'nın ayrı bir özelliği de yapılan yolculuklarla birlikte inanç dairesi etrafında oluşan bir tarih anlayışıdır. Ayhan Bıçak Bottero'nun kehanetlerle ilgili bahsinden hareketle bu hususta Gılgamış'ın tarihi bir misyonunun olduğu kanısındadır. "*Sümer inancına göre, dünya, onun gelecekteki yazgısını istedikleri gibi belirleyen üstün güçler tarafından yönetiliyordu. Bu güçler yazgının ayrıntılarını biliyorlar ve bu bilgileri nesnelerin üzerine kaydederek insanlara iletebiliyorlardı. Dünyayı tanımak için geliştirilen yöntem bir kez benimsendikten sonra, ilgili konular ortadan kalksa bile yöntem varlığını sürdürmektedir… Bir yandan kurbanların organlarına dayanılarak geçmişle bağlantı kurmak ve diğer yandan geleceğe ilişkin tahminlerde bulunmak, tarih düşüncesinin ileri bir seviyeye vardığının kanıtıdır.*"[598] Rüya bahsinde tanrılar tarafından rüyaların bir

[595] Duralı, **a.g.e**., s,69
[596] Duralı, **a.g.e**., s.69
[597] Duralı, **a.g.e**., s.11
[598] Bıçak **Tarih Düşüncesinin Oluşumu 1,** s.149

kehanet olarak insanlara gösterilmesi ve yine aynı zamanda onlar tarafından yorumlanması da bu temel varsayımı kuvvetlendirir.

Sonuç olarak Gılgamış'a belirlenen alınyazısı onun yolculuğundaki sınırları çizer. İdeal olanı aramak için ne kadar yolculuk yaparsa yapsın aslında aradığı yine kendi özündedir. Fakat özünde olan bu yasayı anlamak için insan belli başlı mertebeleri geçmek zorundadır. İnsanın doğumu ile ölümü arasında geçen süre ideal olanı bulması Gılgamış adına nihai olana erer. İnsan için gerçek ölümsüzlük maddi anlamda dünya üzerinde var olması değil manevi olarak isminin yaşamasıdır. Aslında Gılgamış'ın gördüğü düşün gerçek anlamı budur. Tüm yolculuk anlatılarında peşinden gidilen rüya yâda bir kitabın insanı nihai olarak getirdiği konum yine bulunduğu yerdir. Bu aynı zamanda kahramanın hayatının yani yolculuğunun da sonudur. Destanın sonunda bu düşünce şöyle anlatılır:

> *"Toprağın altında karanlık, ona bir ışık gösterecek: İnsanoğlunun, gelecek nesillere bırakmak gayesiyle yarattığı anıtlardan hiçbiri onun yaptığıyla kıyaslanamayacak. Yiğitler de erenler de Ay'a benzerler; önce gittikçe büyür ve parıldar, sonra solup giderler. İnsanlar onun için 'başka kim onun gibi kudret ve kuvvetle hüküm sürdü?' diyecekler. Onsuz ışık olmayacak; tıpkı karanlık ayda, gölgeler ayında güneş olmaksızın ışığın olmayacağı gibi. Ey Gılgamış, görmüş olduğun düşün anlamı buydu. Sana hükümdarlık verildi; alınyazın işte buydu; yoksa ölümsüzlük kaderin değildi. Bu yüzden ruhunu keder kaplamasın; sıkılıp bunalma. Buna karşılık; bağımlı kılıp bağımsız bırakma; kader, insanlığın karanlığı ile aydınlığı olma gücünü verdi sana. Halk üzerinde sana eşsiz bir üstünlük sağladı; kaçıp kurtulmanın imkânsız olduğu çarpışmalarda geriye dönüşün olmadığı akınlarda ve saldırılarda seni hep zaferle taçlandırdı*[599]

Türk edebiyatında hacim ve hikâye etme tekniği nazariyatıyla değerlendirilen mesnevilerde de destanî, masalsı v.b. özellikleri görmek mümkündür. Kalıtsal olarak mesnevilerin havasını içerisinde barındıran ilk roman örneklerinde de bu açıkça görülmektedir. "Yol ve yolculuk" anlatısının kullanımı ise her iki türde de görünür kılınabilinmesi için,- daha önceki türlerde olduğu gibi- ortak unsurlardan yararlanır. Eseri okuyan bir kişi için romanda ya da mesnevi hikâyelerinde yapılan yolculuk, tahayyül edilebilir düzeyde fiziki mekâna bağlıdır. Olaylar yol üzerinde gelişir, kişiler yol üzerinde tanışır veya ayrılırlar. "Birçok hikâyede vakanın geçtiği yerler, o maceraların gerçekten geçtiği veya geçebileceği yerlerdir. Bunlar modern romanların da sahneleri olan reel şehirler ve memleketlerdir. Kerem masal diyarında dolaşmış, gerçek Anadolu'yu

[599] Bıçak **Tarih Düşüncesinin Oluşumu 1,** s.70

gezmiştir."[600] Boratav'ın hikâyelerin mekânıyla alakalı bu ifadelerinden ziyade mesnevide kurgulanan sembolik mekânların da yine tahayyül edilebilmesi adına tahkiyenin en üstün şekliyle kullanıldığı unutulmamalıdır.

Roman edebi türünün ortaya çıkışını, yüksek kültürün imar ettiği ve onun mahsulü olarak açıklamak tabi' varsayımlardan biridir. Doğal olarak roman edebi türünde incelemeye tabi tuttulan birçok görüntünün geçmişten gelen bakiyelere iştiraki normaldir. Burada önemli olan husus sanatçının bunu bilerek yapmasıdır. Yol ve yolculuk anlatısının izleksel ortak temayülleri kırılmadan bu gibi marjinal bir görüntü oluşturulur. Doğu ve Batı toplumlarının sıkışıp kaldıkları uzamdan farklı coğrafyalara yaptıkları seyahatlerin nevi', ilk yolculuk anlatılarının ve metinlerinin oluşmasında önemli bir etken olduğu bilinmektedir. Çünkü bu noktada edebi türlerde ana eksen olarak belirlenen "yol ve yolculuk" anlatılarının kahraman proto-tipleri önemlidir. Yıllar sonra kurgulanan romanlardaki yolculuk anlatılarında da bu tiplerden yararlandığı görülür. 19. Yüzyıl'da İngiltere'nin yayılımcı bir politika izlemesi sonucunda askeri, ticari ve bilimsel birçok yolculukların yapılması bu anlatıların temelini ve kişi portrelerini oluşturur. "Chauser (1300-1400), bu etkiyle İngiltere'de hikâye kuran bir yazardır. Canterbury Hikâyeleri adlı eserinde hac için yola çıkan şövalye, erkek ve kadın rahip, doktor, değirmenci, adliyeci, hancı gibi başka başka tabaka insanlarının portrelerini gözlemlerine dayanarak çizmiştir."[601] Anlatı yolculukların bir sonucu olmaktan ziyade, yolculuk için bir sebep haline gelir. Sanatçı yolculuğuna var olandan farklı bir figür elde etmek için çıkar. "Artık yalnızca bir yolcudan değil, gördüklerini bir tür kişisel roman biçiminde sunan, yazacağı yapıtlara esin arayan yolcu-yazar figüründen söz etmek gerekir. Bu yeni biçim altında anlatılar veren çok sayıda yazar Akdeniz ülkelerine, Doğu'ya ve Uzak Doğu'ya yolculuk etmişlerdir."[602] Daha sonraki dönemlerde ortaya çıkan ve ilgi gören çoban romanlarında da aynı şey söz konusudur. Eski Yunan şubelerine özlem duyan âşıkların çoban hayatını seçerek kaderlerini[603] yaşamak için yola çıkmaları -yolculuğu istemeleri- da anlatıların

---

[600] Boratav, **a.g.e**., s.14
[601] Özön, **a.g.e**., s.20
[602] Kubilay Aktulum, **Parçacılık Metinlerarasılık**, Ankara: Öteki Yayınları, 2004, s.155
[603] Senail Özkan'ın Goethe ve Mevlana'nın şiiri arasındaki paralelliğin bir yönünü de kader mevzuunda mukayese eder. Nitekim ilk(s)el anlatılarda (Gılgamış'ta da) olduğu gibi; yolculuk bir mukadderat olayıdır ve yolun istikametin sonu çizilen kaderden öteye geçememektedir. Mukayese edilen şiirler ve konu hakkındaki yorum şu şekildedir:
"Celâleddin Rûmi der ki;

Bir rüya gibidir dünyada bulunman senin için,
Yolculuğu sen yapsan da, mekânı kader belirler;

izleksel boyutudur. Don Kişot örneğinde de aynı temayül görülür. (İlk olarak bir kahramanın sıfırdan doğuşunu ifade edebilmek adına Osmanlı hanedanının başı olan Osman Bey'den bahsedilir. Nitekim bu durum çobanların hayatı için de ayrı bir perspektif oluşturur. "*Mütevazı bir başlangıçtan, şu anda bulundukları doruğa yükselmiş olan birincilere iyi bir örnek, Osmanlı hanedanıdır; başlangıcı, mütevazı, basit bir çoban olduğu halde, bugün gördüğümüz zirveye ulaşmıştır.*"[604]) Yolculuk, kahraman adına tayin edilen bir kaderin sonucudur.

> "*Mars gezegeninin etkisi altında doğmuşum. İşte bu yüzden, bu yolu izlemeye neredeyse mecburum; bütün dünyayı karşıma alsam da bu yolda ilerlemeliyim; tanrıların istediği, kaderin emrettiği, mantığın gerektirdiği ve hepsinden önemlisi, gönlümün arzuladığı şeyi istemeyeyim diye beni ikna etmeye çalışmanız, boş yere zahmet etmek olacaktır. Gezgin şövalyeliğe mahsus zorlukları gayet iyi bildiğim halde, bu yoldan ulaşılan sonsuz zenginlikleri de biliyorum; fazilet yolunun daracık bir patika, ahlâksızlık yolunun geniş, ferah bir yol olduğunu da biliyorum. İki yolun vardığı sonların farklı olduğunu da biliyorum; geniş ve ferah ahlâksızlık yolu ölümle, dar ve zahmetli fazilet yolu ise hayatla son bulur.*"[605]

Yol ve yolculuk anlatısını türlerin nevine göre değerlendirirken mevcut görünür unsurlardan hareket etmek tabii bir durumdur. Öykünün doğrudan anlatıma dayalı kısımlarında geçen bir yer, bir ismin gerçek ya da gerçek dışı oluşu bu görünürlüğün yok edilişi değildir. Sonuçta yolculuk anlatısı temelde aynı fiiliyatta sahip bir kurgu olarak edebi türün özelliklerine göre şekillenmektedir. Bu temelde gezi tekniğinin dolaylı olarak edebi metindeki rolünü de göstermektedir. "Burada öncelikle belirtelim ki, edebiyat en genel manada kurmaca(fiction) esasına dayanır. Gerçeklik düzleminde şekillenen gezi ve bir anlamda gerçekleri anlatan gezi yazıları edebiyata sadece malzeme olur. Hatta yazar gerçek malzemeyi bile hayal gücüyle gerçeklik düzleminden koparabilir. Dolayısıyla edebiyat ve gezi ilişkisinde anlatılanların gerçekliği genellikle sorun teşkil eder."[606]

Sıcağı ve soğuğu durdurmaya muktedir değilsin,
Ki tez gelip geçer senin için takdir ettiği kaderin.

Görüldüğü üzere bu dörtlükte Goethe, Mevlânâ'nın yolculuk felsefesini sahih bir şekilde aksettirmektedir. Bir yolcu olarak dünyada bulunan insan, hangi istikamette yolculuk yaparsa yapsın hedefi (mekânı), varacağı yeri tayin edemez. Her zaman hedefi mukadderat belirler. (…)

Ne yapıyorsun dünyada? O çoktan yapılıp bitti.
Hilkatin sahibi Allah her şeyi eksiksiz takdir etti
Talihin yolunu takip et artık, kısmetin belirlendi.
Bir kere yol başladı, ikmal et seyahati.
Zira elem ve keder değiştirmezler kaderi.
Ebedî savururlar seni, bozarlar hep dengeni,", Özkan, **a.g.m**., s.36

[604] Cervantes, **a.g.e**., s.484
[605] Cervantes, **a.g.e**., s.485
[606] Sağlık, **a.g.m.,** s.244

Özellikle Avrupa'da Doğu'nun mistik cazibesiyle üretilmiş, aşığın sınanması için bin türlü yolculuklar geçiren kişilerin hayat maceralarını konu edinen birçok anlatı da aynı şekilde oluşur. "Bu yüzyılda yenileşen türlerden biri de sergüzeşt ve hârika romanlardır. İnsanlar, her çağda gündelik hayatlarının çerçevesi dışında hikâyeler ve olaylar dinlemeye bir ihtiyaç duymuşlardır. Bu ihtiyaçlarını her çağda türlü ayırt edici özellikleri olan eserler okuyarak da gidermişlerdir. Kahramanlık hikâyeleri, amadisler, cinli perili masallar, yazılı olsun ağızdan aktarılan cinsten olsun, hep bu eğilimin ürünleridir. On dokuzuncu yüzyılda bu eğilimi, coğrafya keşiflerinin yeni yeni ortaya çıkardığı dünya köşeleri, bu ortaya çıkarılış aşamasındaki tehlikeli araştırmalar, bilimin mucize sayılacak buluşları kamçıladı. –Hatta Tanzimat yıllarında tanışılan "fenni" roman türü de aynı merhalede değerlendirilmekteydi. "Fennî roman, konusunu fennî olaylardan, keşif ve icatlardan alan, ileride olması tahayyül edilen teknolojik gelişmelere yer veren, aya gezegenlere, kahramanlarının uzak kıta ve denizlere yaptıkları heyecan ve egzotik seyahatlerden bahseden bir roman türüydü."[607] Bu romanların birçok örneği olmasına karşın en çok deniz maceralarını konu edinenler tutulur. "Deniz romanları, garip ve korkunç hikâyeler, sinirleri zayıf hayalci ve hemen hemen deli denecek zekâların doğurduğu birtakım yazılar da bu tür arasında gözükür."[608] Batı toplumunda Aydınlık Çağı denilen dönemde bahis mevzu' olan bu anlatılar sadece insanların değil felsefe çevrelerinin de ilgisini arttırır. Felsefenin idealize ettiği düşünce sistemleri genelde yolculuklarla şekillenmektedir. Sanatçının idealize ettiği düşünce çoğu zaman kendi zamanına ait göstergelerden sıyrılmaya çalışır. "Kuşkusuz, eski felsefi düşünce de Zamanı soyut biçimde ve farklı ölçülerde evrenselleştirmiştir. Aslında belki de somut ve politik "evrensel Zaman," hem klasik felsefeye hem de dünyanın çevresinin dolaşılmasının eşiğinde başlayan kâşifler çağının yarattığı bilişsel meydan okumalara karşı tepki olarak, Rönesans'ta yerleşmiştir. Yine de belirleyici gelişmeleri, Kopernik ve Galileo'nin, ya da bu bağlamda Newton ve Locke'un ulaştığı entelektüel patlama arılarında değil, bugün modern antropolojinin temelleri olarak kabul ettiğimiz söylem gereçlerinin geliştirildiği yüzyılda —Aydınlanma Çağında— aramak için geçerli nedenlerimiz vardır."[609] Türler üzerinde yapılan tasavvurlardan sonra gelinen nokta ise anlatı türünün kritiği bulunmaktadır. Destan çağından modern çağa kadar uzanan ve edebiyattan felsefeye birçok alanda kendini gösteren çizginin belirli

[607] M. Fatih Andı, Türk Edebiyatında Jules Verne çevirileri 1, **Edebiyat Araştırmalar 1**, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2000, s.130
[608] Özön, **a.g.e**., s.29
[609] Fabian, **a.g.e**., s.21

mesafelerinde belirli kırılımların, insan tarihi açısından büyük bir önem teşkil ettiği su götürmez bir gerçektir. İlk çağdan 19. yüzyılın sonlarına gelene kadar yazılan birçok yolculuk anlatısında da bu gerçeği görmek mümkündür. Dolayısıyla mevcut varyasyonların, yolculuk anlatısı üzerinde değişmez genel ilkeleri saptamak, birçok güçlüğü de beraberinde getirmektedir.

"Yol" ve "yolculuk" anlatısı üzerinde değişmeyen ilke olarak belirli bir hareket diyalektiğini görülür. Sanatçı-yazar-yolcu anlatısını, -ister felsefi, ister sembolik, ister reel, düzlemde tasarlamış olsun- "yolculuk" fiiliyatıyla tertip eder. Tasavvurlar ilk türlerden günümüze bu konu üzerindeki kritiği oluşturur. Kritiğin ilk noktasında, daha önce de belirtildiği gibi; yol ve yolculuk anlatısını değerlendirirken mevcut görünür unsurlardan hareket etmek tabii bir durumdur. Edebi türlerde ana izlek olarak kurgulanan yol ve yolculuk, sanatçının konuyla ilişkin topladığı verilerin oluşturduğu materyallerden yararlandığı bir anlatı olarak değerlendirilmelidir. Kubilay Aktulum ilk kritiği de bu konuyla alakalıdır. "Ayrıca bu tür anlatıların sürekli gelişimi, kimi zaman roman ile kimi zaman bilimsel maksatlı metinler ile olan iç içeliği, bir başka deyişle "yabancı" olanı anlatma isteğinin son derece değişik biçimlerde oluşması, onları birkaç yalın öykü ögesine indirgemeyi daha da güçleştirir. Klasik dönemde, yani XVII. yüzyılda, destana dayalı geleneksel roman türü bir kenara bırakılıp yeni biçimler benimsenmeye başlandığında yolculuk anlatısı da genel olarak halkın benimsediği bu yeni eğilimden payını alır. Amacı yalnızca belgeler oluşturmak olan yolculuk anlatılarına artık okuru eğlendirmek ve tat vermek amacı da karıştırılır. Yolculuk anlatıları bir yandan öğretici, yalnızca coğrafi bilgiler vermeye, bilinmeyeni göstermeye yönelenler ile içerisinde çeşitli serüvenlerin anlatıldığı olmak üzere iki biçimde karşımıza çıkar."[610] Sıralamanın daha öncesinde Aktulum yolculuk anlatılarının gelişim çizgisini Batı kaynaklı eserlerden hareketle sürdürür. Unutulmaması gereken noktalardan biri de; daha önce üzerinde durduğumuz yol ve yolculuk anlatısının, öncelikle seyahat anlatıları şeklinde karşımıza çıktığıdır. Sıralama aynı zamanda ilksel türlerden romana uzanan gelişim çizgisinde de yer alır. Önceki anlatı geleneklerinden farklı olarak, insanı çevreleyen dış dünyayla, ontolojik bir varlık olan insanın problematiklerini gösteren yeni türlerin gelişim sürecini, ismi zikredilen bu eserlerde görmek mümkündür. Yol ve yolculuk anlatıların kavramsal olarak bir tanıma kavuşturulamaması bu noktada ikinci kritiği oluşturur. Aktulum'un ele aldığı diğer bir konu da bu yöndedir. "XVII. yüzyılda

[610] Aktulum, **a.g.e**., s.156

ortaya çıkmaya başlayan ve içerisinde yazarın önceliği kimi zaman uzama değil kendi serüvenlerine verdiği ve kendi kişiliğini ön plana çıkardığı yolculuk anlatıları XIX. yüz-yılda neredeyse değişmez bir ilke olarak çoğu yazar tarafından benimsenir. Her ne kadar kimi yazarlar serüveni ön plana çıkarsa da klasik dönemde yolculuk anlatıları dil bakımından daha çok bilimsel, öğretici bir söylem niteliği taşırlar. XVIII. Yüzyılda da benimsenen bu özellik XIX. yüzyıla gelindiğinde ters yüz olur. Romantik yolculuk anlatılarında Özne, betimlenen nesne ve uzam özdeşleşir; uzam bir serüven yeri olur, orada anlatıcı düşlerini, düşüncelerini dile getirir. Bu dönemde gerçek yolculuk anlatısı ile düşsel yolculuk anlatısı, bilimselliği ve coğrafi betimlemeyi hiçe saymasa da büyük ölçüde öznelliğin çağrıştırıldığı yolculuk anlatısı ile lirizmin ön plana çıkarıldığı yolculuk anlatıları arasında ayrım yapmak son derece güçleşir. Bir çağdan ötekine değişik biçimler altında karşımıza çıkan yolculuk anlatılarının öyleyse belli bir kuralı olmayan bir yazın türü olduğu sanılır. Belli bir yolculuk anlatısı geleneği olmasına, yüzyıllardır varlığını sürdürmesine ve geniş bir okur kitlesi bulunmasına karşın yolculuk anlatıları tam olarak yazınsal bir tür olarak kabul edilmez, kuramsal tanımı da bugüne kadar yapılmamıştır, ilk bakışta okur onların dış dünyanın olduğu gibi yansıtılmasından, görülenin rastgele sıralanarak ya da üst üste yığılarak aktarılmasından, yazarın yaşamından belli bir anı ve dış uzamdan belli bir kesiti rastgele günü gününe anlatmasından başka bir kuralı olmadığını sanır. Bundan başka çok sayıda anlatının sözcelem düzeyinde birbirinden ayrılması, örneğin kimi zaman sadece bir günlük kimi zaman bir özyaşamöyküsü içine girdirilmesi, kimi zaman bir mektup biçiminde aktarılması ya da kimi zaman budunbilimsel bir deneme biçiminde sunulması; belirttiğimiz bu biçimlere her birinin kendine özgü birer sözcük dağarına başvurduğu coğrafya, doğacı, asker, satıcı, ekonomici, tarihçi, kazıbilimci, ressam vb. kişilerin yazdığı yolculuk anlatılarını katarsak onların değişmez yapı özelliklerini saptamanın pek kolay olmadığı anlaşılır."[611] Edebi eserde poetik bir tasarının mahsulü olarak söylenebilecek yol ve yolculuk anlatısı yazarın itibari olana ruhsal olarak yönelişi ya da kaçışı noktasında, dışa ya da içe dönük mekanizma ile önemli gördüğü her materyali metne taşır. Mevcut durum, Aktulum'un ifade ettiği birçok sayıda sözcelemin metne dâhil olduğu anlatılarda karşımıza çıkar. Alev Alatlı'nın Rüya ve Kâbus ikilisinde, Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar'da Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ta kurguladıkları yolculukların marjinalliğini bu şekilde tanımlamak mümkündür. Bu metinler kafası karışık bir halet-i ruhiyenin metinleri olmakla birlikte, içerdikleri bilimsel kültürel v.b. birçok materyalin

[611] Aktulum, **a.g.e**., s.156-157-158

oluşturduğu yapılarla da farklı bir görüntü oluştururlar. Görüntünün oluşma sebebi, postmodern sanatçı için, şehirleşmiş mekânların, kent hayatının, -modernitenin getirileri olup- aynı zamanda insanın hareket imkânını kısıtlayan unsurlar olarak addedilmesidir. Özellikle son dönem postmodern anlatının insanı kendi zamanı ve mekânı dışına çıkarmasının sebebi de budur. Fakat yolculuğun tanımını bilen bir yazar için sadece bir kaçış değildir. Yazar kimi zaman yitirilmiş değerlerin peşinden de koşmaktadır. "Postmodern düşünce ise sadece köşeyi dönmeyi, elektik olanı ve eskinin yeniden güncelleşmesini sağlamakla kalmaz, aynı zamanda şimdiki zamanı öne çıkarır ve tarihten çok coğrafya ile ilgilenir. Bu konumda artık önemli olan kimlik değil, ama kimliksizleşmek, yersizyurtsuzlaşmaktır. Kimliğe yabancılaşmaktır (böylece bilinç ile ilgili yabancılaşma yerini bilinçdışının şimdiki zamanda ortaya blok halinde çıkmasına bırakır)."[612]

Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar'da çizdiği kimlik bu tanıma uygun bir resimdir. Yolculuk genelde bu eksende sürer; roman kahramanı somut-soyut, düş-gerçek, uzam-zaman, geçmiş-gelecek farklılıklarını aynı anda yaşamaktadır. Her ne kadar metin içerisinde fiziksel bir mekân görülse de kahramanın yolculuğu gizil ve örtük bir dil haline gelir. Tutunamayanlar'da bu dilin kurulabilmesi için Atay, arketipsel olandan sembolizme, analitik düşünceden mekanik düşünceye, ironiden siyasaya kadar birçok materyalden yararlanır. Çünkü Atay'ın yolculuğu belirli bir mekâna doğru yürüme eylemini değil bu yolda kendisini besleyecek durakları içerir. Bu durum çoğunlukla imgeseldir ve bir şekilde de yolculuğun haritasını çizmiş olur:

"*ADI: İsa SOYADI: Mesih ANASININ ADI: Meryem*
BABASININ ADI: Tanrı DOĞUM YERİ: Nazaret DOĞUM
TARİHİ: 1 Ocak 0000 MEDENİ HALİ: Bekâr
TABİYETİ: R.İ. (Roma İmparatorluğu) DİNİ: Hıristiyan
İŞ BU NÜFUS CÜZDANININ KAYITLI OLDUĞU
NÜFUS İDARESİNİN İLİ: İsrail İLÇESİ: Betlehem
MAHALLE veya KÖYÜ: Nazaret HANE NO: 34
CİLT NO: 2
İşbu nüfus cüzdanı, Betlehem Nüfus Dairesi tarafından

[612] Ali Akay, **Postmodern Görüntü**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1997, s.10

DOĞUM suretiyle verilmiştir.

SON YOKLAMA DURUMU: Halen asker kaçağıdır."[613]

Romandan alınan parçadan hareketle; yazarın anlatı boyunca yaşadığı ruhsal değişimler de fark edilir. Amaç yolcu-kahramanın tamamlamaya çalıştığı erginlik aşamaları için duraklar oluşturmaktır. Yolcu-kahraman bunu yapmak için tanımlayamadığı duygularını -yukarıdaki pasajda olduğu gibi- tanımlamak ve onlarla yüzleşmek durumundadır. Yüzleşme anlatılarda kahramanın karanlık taraflarını gösteren gölge arketipi ile izah olunur. "Gölge olarak bilinen arketip, karanlık tarafın enerjisini, bir şeyin ifade edilmemiş, anlaşılmamış ya da reddedilmiş yönlerini temsil eder. Çoğunlukla iç dünyamızda baskı altına alınmış canavarların yuvasıdır. Gölgeler, kendimizle ilgili hoşumuza gitmeyen her şey, kabullenemediğimiz, kendimize bile itiraf edemediğimiz tüm o karanlık sırlar olabilirler. Vazgeçtiğimiz ve kökünden söküp attığımız nitelikler, gizlendikleri bilinçaltının gölge dünyasında hala iş başındadır. Gölge saklanan veya bir şekilde reddettiğimiz olumlu nitelikleri gizleyebilir."[614] Aynı bağlamda Elif Şafak'ın Pinhan[615] romanı da klasik bir kurgunun modern bir yorumu olarak roman kahramanının erginleşmesi ve kendisini tanımlaması adına birçok durakları içinde barındırır. Joseph Campbell'in "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" adlı eserinde kahramanın olgunluğa ulaşması adına geçirdiği evreleri tasnif ederken "çıktığı yolculuğun" beynelmilel mitlerde ortak temayüller olduğunu söyler. Ayrıca anlatı kahramanı erginleşme adına çıkmış olduğu yolculukta belirli bir sınavdan geçer. Anlatı kahramanı bu sınavda üst bir bilinç düzeyine sahip olması gerekir. Aksi takdirde bu süreç bir yolculuk değil sürekli aynı şeylerin tekerrürü şeklinde kalır. Mesnevilerde ve diğer edebi türlerde de aynı şeyleri görmek mümkündür. Mesnevide insan-ı kâmil olma yolculuğu, diğer bir modern anlatıda dini argümanlardan ziyade beşeri bir olgunlaşma yolculuğu aynı mantıkla sürekli bir kademe atlayan kahramanla yaşanır.

Yolculuğun sonunda erginliğe kavuşmuş bir kahraman "yol"u geçmiş demektir. Bu kahramanın yeniden dirilişi olarak tanımlanır. Yolculuğa çıkışın amacı olan her ne ise onun hakikatinin öğrenilmesiyle her şey yeni baştan farklı bir şekilde kurgulanmaya başlar.

---

[613] Atay, **a.g.e**., s.658
[614] Vogler, **a.g.e**., s.117
[615] Pinhan çift cinsiyetiyle beliren ender roman kahramanlarından biridir. "İç benlik arketipi tüm ruhsal yapının simgesi olduğundan sadece erkek ya da kadın olarak değil ikisinin birleşimi olarak da belirir.", A., İ., Gökeri, **Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması**, Ankara Üniversitesi DTCF, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 1979, s.24

"Yeryüzünün kaynaklarının dua ettiğini duyuyordum, uzaklarda."[616] Yol ve yolculuk izleğiyle kurgulanan metinlerde etraflıca yerleştirilmiş tüm formaliter yapı -ki bu dış dünyanın aktarımıdır ve kahraman tarafından sürekli üretilir- kahraman adına yeniden dirilişin malzemeleridir. Bachelard Uzamın Poetikası'nda mekâna ait düşsel tasarının mahiyetiyle alakalı şu ifadeleri bu durumun en net tanımlarından biridir. "Dirilişe ilişkin bütün bu alegori ve simgeleri maddenin sahip olduğu güçlere ilişkin düşlemlemelerin birleşimleştirici kimliğiyle birleştirecek olursak; büyük düş kurucuların "suların Anka Kuşu" düşünü neden bir kenara atamadığını da anlarız. Bireşimsel düş kurmada, dirilişin hazırladığı kabuğun kendisi de diriliş malzemesidir. Kabuğun içindeki toz yeniden dirilebiliyorsa, toz haline gelmiş kabuk kendi sarmalını yeniden oluşturma gücüne neden sahip olmasın?"[617] Sonuç olarak "yol ve yolculuk" olayın, zamanın, mekânın yeniden yorumlanması adına kahramanın yapması gereken bir fiilin edebi eserde ana izleğini yani kurgusunu oluşturur. Sanatçı bu bağlamda yolu tasarlar, kahramana kaygıyı aşılar ve yolculuğa yöneltir. Tutunamayanlar örneğiyle buraya kadar anlatılanlar, sadece yolculukla ilgili tasarılardan birini gösterir.

İlk türlerden günümüze yol ve yolculuk anlatılarında değişmeyen yapılardan biri de dolaylı ya da doğru yoldan bir mekânı ya da bir ülkeyi keşfetmektir. Birçok metinde kahramanın gelişimi de bu keşiflere bağlı olarak tamamlanır. Kişiler bu sürekliliği sürekli seyir halinde mekânlarla kurdukları ilişkilerle ilga eder. Bu aynı zamanda yolculuk anlatısı ile kurgulanmış metinlerinin dış gerçeklik aşamalarını da göstermektedir. "Metin ve nesne (dış dünya) sıkı bir ilişki içerisindedir. Nesne görülmeden metin ortaya çıkmaz. Öyleyse yapılan yolculuğun türü ne olursa olsun - askeri, ticari, turistik, budunbilimsel vb. ortaya çıkan anlatı bir anketin özeti, bir keşfin doğal sonucudur. Yolculuk anlatısının anlatıcısı yapıtının başında ismi olan yazarın kendisidir. Adıl olarak yolculuk anlatısı birinci şahısta -'ben'- anlatılır. Yolcu-anlatıcı anlatısının her yerindedir. Onun aracılığıyla gerçeğe ilişkin olan her şeyi öğreniriz. Kimi zaman yolcu-anlatıcı yalnızca bilgi vermek amacıyla dış dünyayı aktarırken belgisiz kişi adılını ('on') kullanır. Burada yolculuk anlatısı görülen yer üzerinde bir belge ya da turistik el kılavuzu görünümünde karşımıza çıkar. Zaten yolculuk anlatılarının çoğunda anlatıcının işlevi gerçeği yansız, tüm doğruluğuyla "görmek", okuruna "göstermek" ve onu "bilgilendirrmek"tir."[618] Burada ayırt edilmesi gereken

[616] Gaston Bachelard, **Uzamın Poetikası**, Çev.: Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları, 2008, s.182
[617] Bachelard, **Uzamın Poetikası,** s.182
[618] Aktulum, **a.g.e**., s.158

husus; tamamıyla muhayyel –ki burada gezi yazısı okuyan kişiyle edebi bir eser okuyan kişinin "gerçeklik algısı"[619] otomatik olarak değişken olacaktır- olan mekânlarda yapılan yolculukların bu bağlamda düşünülmemesi gerektiğidir. Bazen mekân gerçek kişiler hayali, bazen kişiler hayali mekân gerçek, bazen her iki unsur da hayali olabilir. Çoğu zaman ise irreel düzlemde karşımıza çıkan çoğu unsur gerçeği vermek adına kullanılabilir. Aktulum yolculuk anlatılarında gerçek olmayanın metne girişini, sadece metnin okunabilinir kılınması adına yapıldığını ifade eder. Bu bilinmeyen unsurların görülen unsurlarla birlikte kullanımına bağlıdır. Fakat bu tarz metinler yine de yolculuğu realist bir tavırla resmetmekten öteye geçemezler. "Yansızlık, gerçeğin olduğu gibi aktarılması yolculuk anlatısında ilk bakışta benimsenen ve benimsenmesi gereken bir tutum olsa da çoğu yolculuk anlatılarında görülen ülke üzerinde önceden bilinen, okurun hiç de yabancısı olmadığı ekinsel ve ideolojik değerler, yolcunun takmağı olmuş kimi görünümler, yazarın okuduğu öteki yolculuk anlatılan, seyrettiği resimlerden edindiği bir çağdan öteki çağa aktarılan bilinen imgeler ya da izlekler (örneğin Doğu dendiğinde saray, kadın, giz vb. İmgeler) gerçeğin yansıtılması sırasında hep ön plana çıkar. Bir başka deyişle yolculuk anlatıları çoğu zaman yolculuk anında görülen gerçeğin değil, gidilen ülke, görülen yer üzerinde klişeleşmiş Özelliklerin yinelenmesinden ve onların aranmasından başka bir şey değildir; "Benden önce İstanbul'a yolculuk eden arkadaşlarının anlattıklarından biliyorum ki bütün bu göz kamaştırıcı şeylerin bir tiyatro dekoru gibi ışığa ve perspektife gereksinimi var"; "Birlikte Roma'ya yolculuk ettiğim kişiler Saint-Petesbourg'u ocak ayında, İtalya'yı da yazın görmek gerektiğini söylüyorlar." Bu aşamadan sonra yolculuk anlatısı Özgün bir metin olmaktan çıkar, daha önceki yolculuk anlatılarından aktarılan bilgilerin yinelenmesinden ve doğrulanmaya çalışılmasından başka bir şey olmaz. Klişe hem yolculuk anlatısının özgünlüğünü siler hem de, aykırı olarak, bir ülke üzerinde bir metinden Ötekine değişmeden aktarılan bilgilerin doğruluğunu garanti altına alır. Bir yandan zamanın sınırlı oluşu, öte yandan çoğu yolcuların gittikleri ülkelerin dillerini bilmemesi klişeleşmiş bilgilerin metne sokulmasını zorunlu kılar Yolculuk anlatıları hem gerçeği, yeni olanı,

[619] "Bir seyyah, dinleyicisinin zihnini kuşatmaya, onun düşüncesini belirlemeye, yönelmez; dinleyici de "Bir seyyah okudum hayatım değişti" demez. Bir dinleyici en çok anlatılan mekânları merak edip kendisi de buraları görmek isteyebilir. Bu durum destan, masal, hikâye, roman gibi edebi türlerde belki daha çok görülen, anlatı dilinin "gerçeklik" algısı sonucu varılan bir uzlaşı durumudur. Örneğin masal gerçekliğiyle, destan gerçekliği, hikaye gerçekliği birbiriyle aynı gerçeklik değildir. okur metnin türünden (masalda tekerleme bu işe yarar örneğin) yola çıkarak nasıl bir gerçekliği, hangi düzlemde algılaması gerektiğini bilir. Metni okumaya başladığında anlatının gerçeklik algısıyla kendisi arasında bir uzlaşma gerçeklemiştir. Bu yüzden bir masaldan roman gerçekliği bekleyemeyiz. İşte –tam olarak aktaramadığım- bu metin-okur uzlaşısı, gezi türünde, metin- okur ilişkisinden çok anlatan-dinleyen ilişkisine dönüşüyor.", Karadeniz, **a.g.m**., s.137

bilinmeyeni yazı ile sırf okuru bilgilendirmek için tarafsız olarak vermeye çalışır, hem de klişeleşmiş bilgileri, İmgeleri yinelemekten geri kalmaz. Yolculuk anlatısının gerçekçilik ilkesi de böylelikle çoğu zaman sarsılmış olur."[620] Gerçekçi bir tarza sahip olan yolculuk anlatılarında klişeleşmiş bilgilerin sokulmasından ziyade, metnin anlaşılabilir kılınması adına kullanılan benzetme ve karşılaştırma yöntemiyle, bilinen ile bilinmeyenin karşılaştırılması sağlanır. İlk türlerden günümüze bu yöntem yolculuk anlatılarının temel prensiplerinden biridir. Kahraman-yolcu- sanatçı, bu yöntemle gördüğü ülkeler, mekânlar v.b. ile geçmiş-şimdi-gelecek arasında muhasebeler yapar. Bu durum seyahatnamelerde görülen genel prensiplere de uymaktadır. "Yazar daha önce gördüğü ülkeleri, kendi ülkesini ve anlatmakta olduğu ülkeyi bu yolla birbirine yaklaştırır; aralarındaki benzerlikleri, koşutlukları ve karşıtlıkları dile getirir; gördüğü yeri okurun ve kendisinin çok iyi bildiği yer İle karşılaştırarak bilinmeyeni anlaşılır ve görülür kılmaya çalışır."[621] Yolculuk anlatılarında yazarların sıklıkla başvurduğu betimlemeler tüm sanatçılar tarafından kullanılan bir yöntem değildir. Kimi yazarlar önceliği betimlemeye verirken, kimi yazarlar betimlemeyi ikinci plana atarak doğrudan 'action'a geçerler. Yine de betimleme, ilksel türlerden günümüze kadar birçok metnin görünür kılınabilmesi adına kullanılmış bir yöntemdir. Aktulum betimleme yöntemi ile alakalı Pierre Fontanier'in yedi değişik betimleme biçimini aktarır: "**La topographie:** konusu herhangi bir yer olan betimleme, **La chronographie:** kimi koşulların yardımıyla bir olayın zamanını belirleyen betimleme, **La prosopographie:** bir kişinin yüzünü, bedenini, çizgilerini, fiziki görünümünü, hareketlerini konu alan betimleme, **L'ethopee:** gelenekleri, karakterleri, birinin ya da bir toplumun iyi ve kötü yanlarım, yeteneklerini, kusurlarını vb. konu alan betimleme, **Le portrait:** bir kişiyi fiziki ve töresel yönden betimleme; **Le paralelle:** bilinen ve bilinmeyen arasındaki benzerlikleri ve ayrımları göstermeye çalışan betimleme, **Le tableau:** tutkuların, eylemlerin, olayların, fiziki ve töresel olayların canlı bir betimlemesi."[622] Yol ve yolculuk anlatılarında yapılan betimlemeler Aktulum'un tasnifiyle üç şekilde somutlaşmaktadır. İlk yöntemde betimleme ile doğa güzelleştirilip süslü bir biçimde yazıya geçirilir. Yöntem özellikle resim sanatında sıklıkla kullanılır. Ayrıca doğa ülküsel özellikler kazanarak betimlemeye şiirsellik kazandırılır. İkinci tip betimlemelerde sanatçı ıssız doğayı konu edinir. Betimlemede yolcu-yazar kendi bakış açılarını

[620] Aktulum, **a.g.e**., s.158-159
[621] Aktulum, **a.g.e**., s.160
[622] Aktulum, **a.g.e**., s.161

öznelliklerini ön plana çıkarır. Sonsuzluk duygusu, yalnızlık doğanın uyandırdığı melankoli arayışları, anlatının temel dinamiğini oluşturmaktadır. Bu tip yolculuk anlatılarında, yazar birinci adılla tinsel iklimini yansıtır. Üçüncü tip betimlemede ise bütünüyle nesnellik söz konusudur. Anlatılarda her tür öznel tutum ve davranışlar silinerek, yansızlık ve doğruluk –okunabilinir kılınmak suretiyle bahis mevzu olan yöntemdir- ilke edinilir. Betimlemelerin yolculuk anlatılarında genel görünümlerinden biri de devingen ya da durağan oluşlarıdır. Doğrudan action'a bağlı anlatılarda kahraman-yolcunun gözünün önünden geçen görüntüler en çarpıcı yönleriyle metne taşınır. Durağan durumda ise bir yapı tüm ayrıntılara girilmek suretiyle metne taşınır. Okura daha çok bilgi vermek adına yapılan bu betimleme yöntemi ile öznellik daha çok ön plana çıkar. Mekânın görüntüsüyle oluşturulan tinsel bağ gerçek ile sanıların iç içe geçişi demektir. Yolculuk anlatılarında görülen ortak temayüllerden biri de zaman boyutudur. Aktulum zaman boyutunu şu şekilde ifade eder: "Yolculuk anlatılarının özünü oluşturan betimlemeler dışında onların zamansa! boyutundan da söz etmek gerekirse. Anlatıcı betimlediği dış dünyayı, gerçeği doğal olarak bu tür anlatılara özgü bir yapıda sunar, göndergenin anlaşılabilmesi için onu belli bir yapıya oturtur. Her yolculuk bir yerden hareket ve gidilen yere varış İle başlar ve buradan geriye dönüş ile sona erer, yani yolculuk anlatısının bir başı ve bir sonu vardır. Bu ikisi arasında yazarlar, bir dizi başlıklar altında, gördükleri gerçeğin toptan bir bilançosunu yapar, onun en kayda değer yönlerini anlatırlar. Yolculuğun başından başlayarak yolcular gördüklerini anlatmak için bir günlük tutarlar. Böylelikle yazıya zamansa), yani anlatısal bir boyut katılmış olur. Anlatı söylemi ile yolculuk boyunca anlatılan olayların - nesne, yer, kişi ya da yazarın başından geçen serüvenler, onun günlük eylemleri vb. -art arda sıralanışına bir de zamansa! boyut katılır. Olaylar tarih sırasına göre verilir, zaman çizgiseldir. Bu çizgisellik çoğu metinlerde anlatı boyunca vardır. Zamansal boyutu kimi yazarların önemsemelerine karşın kimilerinin de önemsemedikleri görülür."[623] Burada ifade edilen zaman algısı ilksel türlerde kahraman ile hareket eden ve sadece onun varlığıyla gözlemlenemeyecek zaman ve mekân algısının nihai bir tanımıdır. Diğer birçok yolculuk anlatılarında ise bir zaman algısı mevcut değildir. Geçtikleri yerler ve zamanları artsüremli olarak verilmez, hatta çoğunlukla zaman ve mekân rastgele yan yana sıralanır. "Mekân -ister gidilip gezilen olsun, ister yaşanılan- öykü ve romanda da iki şekilde çıkar karşımıza. Ya olup bitenin sahnesi durumundadır

[623] Aktulum, **a.g.e**., s.164

yahut hikâyesi anlatılan –ki bu durumda öykü bizzat mekânın anlatısıdır."[624] İfade edilen anlatı türleri daha çok postmodern metinlerde karşılaşılan ortak yöntemlerden biridir. Tarih ve zaman algısına önem veren eserlerde ise anlatı haftalara veya günlere dahi bölünebilir. "Tarihlerin belirtilmesi metnin ve yolculuğun aşamalarını bildirir. Her yeni gün yeni bir yere ayrılır. Zaman ve uzam sıkı sıkıya iç içe geçmiştir ve birlikte gelişirler. Yolcular ya yolculuğun toplam süresini söylerler ya da sabahtan akşama değin yaşadıkları olayları yine zamansal göstergelerle belirterek anlatırlar. Olayları günü gününe anlatma yolculuk anlatılarına özgü çokça başvurulan bir yöntemdir. Kimi yolculuk anlatılarında ise zamansal boyut yazarların belli bir konuya ayırdığı ve bir başlık altında sunduğu bölümler içinde kolaylıkla sezilir. (Bu durumda her bölüm ayrı ayrı bir dergide makale biçiminde yayınlanabilir, çoğu yazar zaten bu yönteme başvurmuştur). Bu kesinlikle metnin gidişini bozmaz. Yolculuk anlatılarının özelliklerinden biri de, her ne kadar çoğu zaman başı ve sonu olan anlatılar olsalar da, gerçek yazı ile tüketilemeyeceğine göre, metinlere gerçek ile İlgili daha çok sayıda başka bölümler sokulabilir olmasıdır. Bu yöntem metnin zamansal lı-ğında değişikliğe yol açmaz ancak onun oylumunu artırır. Öyleyse yolculuk anlatıları konan bu sınıra karşın bir "açıkyapı" niteliğine sahiptirler."[625] Yolculuk anlatılarında metinlerarası ilişkiler de sıklıkla kullanılan yöntemlerden biridir. Yolcu-yazar yolculuğu boyunca okuduğu kitaplardan, başvurduğu sözlük ya da ansiklopedilerden edindiği ikinci elden anlatı birimlerini metne monte eder ve sık sık anlatının sürekliliğini keser. Betimlemede karşılaşılan tarihsel bilgiler, efsaneler bu bağlamda düşünülür. Yöntem, metnin sıkıcılığını kırmak ve anlattığı coğrafyayı renklendirmek adına yapılır. "Betimlemelerle iç içe karşımıza çıkan tarih bilgisi, hikâye, efsane bu tür ilişkiyi işin içine sokar. Bunlar ikinci eldendir, çünkü öykü zamanında görülüp yaşanan olaylar değil, yazarın çoğu zaman başka kitaplardan öğrendiği ya da başkalarının ağzından duyduğu bilgilerdir. Kimi kez birkaç sözcük, kimi kez bir iki tümceyle, kimi kez de bir paragraf ya da birkaç sayfada verilir. "'Diye anlatılır", "diye yazar", "tarih kitaplarının anlattığına göre" vb. göstergeler bu bilgilerin birer alıntı olduğunu gösterir.

"Kimi yolculuk anlatılarında yazarlar kendi serüvenlerini, kişisel söylemlerini ön plana çıkararak anlatıya öncelik verirler. Yolculuk anlatılarının çoğunluğunda ise Öğretici bir işlev benimsenerek kişisiz bir dille gerçek olduğu gibi betimlenmeye çalışılır. Dış dünya anlatılırken anlatıcılar klişeleşmiş bilgilere, karşılaştırmalara, benzetmelere, eğretilemelere

[624] Mert, **a.g.m**., s.132
[625] Aktulum, **a.g.e**., s.165

başvurur, kimi zaman betimlemeleri kipselleştirir. İkinci elden bilgilere çokça yer verilir yolculuk anlatılarında. Böylelikle anlatılar kimi zaman öğretici bir işlev kimi zaman ise okura tat vermek işlevi yüklenirler. Öğreticilik birçok anlatıda benimsenen bir işlev olduğundan sıralama, üst üste yığma yöntemine betimlemelerde sıklıklı başvurulur. Sonuçta hiçbir yolculuk anlatısı salt öğretici ya da salt öznel değildir."[626] Dolayısıyla her edebi metne uygulanan inceleme katmanlarının zikredilmesi ve ona göre de bir metodolojinin geliştirilmesi gerekir. Yol ve yolculuk anlatılarının metaforik bir düzlem içinde değerlendirilmesi de bu açıdan önemlidir.

2.3. Yol ve Yolculuk Anlatısının Metaforik Tasarısı

Edebi eserde kurgulanan "yol", kişinin üzerinde hareket ettiği, seyrederek, sorgulayarak mana evrenine kavuştuğu bir tasarı olarak ifade edilir. Sorgulamaya binaen tasarıda karşılaşılan her metaforik yapıda felsefi bir söylevin bulunması da doğaldır. Toplumların düşünce tarihinin mahsulü olan "yolda olmak-yolculuk" eylemi bu tasarıyla metaforik bir anlatı haline gelir. Sorgulama yaşanan çevreden, somut varlıklar üzerinden başlayarak "yolda" kişi adına felsefi bir söylem haline gelir. Felsefi olarak metaforik anlatıdan yararlanan kişi için yol kavramı; Jaspers'in ifadesiyle "hakikatin peşinde, hakikati bilmek için çabalayarak, arayarak yolda olmak, yahut anın kemal ve huzurunu bulmaktır."[627] Aynı tarz düşünce ile kurgulanmış yol ve yolculuk anlatılarında insan için bilmek istediğini öğrenmek son duraktır. Bu her şeyi bilmek isteyen insan için varlığın hakikati olan Tanrı'dır. (Düşünce özellikle İslam literatüründe çokça işlenmiştir. "Çünkü hayat gerçekte bütünüyle Tanrının izini sürme çabasıdır. Tanrıyı kavrama, hakikate ulaşma yolculuğudur."[628]) "Tanrı" mefhumuyla birlikte düşünüldüğünde sadece dini mahiyette bir sorgulama akla gelmektedir. Fakat ifade edildiği üzere; bilmek istenilen kayıp veya gizemli bir olaysa; gerçek yine onun arkasındakini bulmakla muteber kılınır.

Metaforik olarak yolda olan kişi için yaşadıkları birer yanılsama olabilir. Schiller "yalnız yanılgıdır hayat, bilgi ise ölümdür"[629] derken yolculuk anlatısın adına değişmeyen

[626] Aktulum, **a.g.e**., s.167
[627] Aydın, **a.g.m.,** s.14
[628] Yunus Develi, Medeniyetimizde Seyahat Duyarlılığı ve Anlamı, **Hece Dergisi** (Gezi Özel Sayısı), 174-175-176, (2011), s.83
[629] Friedrich Schiller, **Felsefe ve Şiir,** Çev.: Burhanettin Batıman, İstanbul: Yaba Yayınları, 2003, s.9

karesteristik özelliklerden birini de –bilgi[630] sorunsalını da- vurgulamış olur. Yol metaforik bağlamda insanın hayatıyla kurduğu rabıtasını, insanın yanılgıları olarak belirler. "Neden sonra insanlar anlamışlar ki; aslında her şeyi yanlış öğrenmişler, bilgi diye yücelttikleri şey yalnız bir yanılgıdan ibaretmiş, ne var ki; bu yanılgı pek işe yaramış. Bilgiyi icat eden insan farkında olmadan hakikat sandığı bu yanılgıya sığınmış ve buradan da hayat neşet etmiş. Zira insan esasen hep bu yanıltma sayesinde yaşamıyor mu?"[631] Nietzsche'nin hayat hakkındaki bu görüşü sanat bağlamında da aynıdır. Nietzsche'ye ya da Kindi'ye göre gerçek farklı da olsa; bu gerçeğe ulaşmak, o "yolda" olmak ve yanılsamalarla hareket etmek değişmeyen insanın kaderidir. Bundan sonraki süreç ise insanın mana evreninin nasıl şekillendiğiyle alakalıdır. Çünkü metnin metaforik yapısındaki birçok imaj felsefi söylevlerle genişletilmektedir. Gariplerin Kitabı'nda DÜKAY'ın peşinden gidecek olan kahramanın yolculuğu da "bilgi" sorunsalından hareketle felsefi bir söylem haline gelir. Kahramanın söyleminden de anlaşılacağı üzere yolculuk kavrama edimiyle son bulacak bir fiildir. Fakat başlangıç bilgiye ulaşabilmenin olasılıkları üzerine, kişinin septisizminden beslenmektedir.

> "*Yola çıkmadan önce bu kısa gözlemleri kaleme aldığım su sıra, bana öyle geliyor ki bu giriştiğim yolculuk, bilgi merkezi dedikleri yerden dünyanın çöllerine açılan, bana rahat yüzü göstermeyecek birçok yolculuklar zincirinin yalnızca bir başlangıcıdır. Ben hiç olmazsa bu noktaya nasıl geldiğimi gösterecek olayları buraya kaydetmek dileğindeyim, çünkü hâlâ içimde meseleyi kavrayabildiğim takdirde yola çıkmak zorunda olmayacağıma dair bir duygu var.*"[632]

Gariplerin Kitabı'nda "bilgi merkezli" olarak başlatılan ve kavrama edimiyle son bulacak yolculuğun temel dinamiği ise "kutsal bilgi" ile tarif edilir. Bu durum romanın ikinci mektubunda açıkça görülür. *"Her adamın kutsal bilim yoluyla elde ettiği bilginin ağırlığı ve haberdar olduğu şeylerin çokluğu hayran vericiydi"*[633] diyen mürid aslında bilginin *"bir dilin yapısından edinilebilecek hatta sezilebilecek şeyden çok farklı bir mahiyete sahip"*[634] olduğunun da farkındadır. Leyla ü Mecnun mesnevisinde olduğu gibi

---

[630] "Bilgi tarihin her döneminde gücün ruhu olmuştur. Seyyahın bu güce bizzat kaynağında, görerek ve deneyimleyerek sahip olması seyahatin ehemmiyetini ortaya koyar. Medeniyetlerin dünyayı algılama biçimlerini, seyahatnamelerin engin bilgi deryasından öğreniriz. Aynı zamanda dünyayı algılayıştaki paradigmaların, seyahat algılarını etkilediğini de biliriz. Böylece medeniyetlerin dünya algısını tespit etmek seyahatin de algısını ortaya koymuş olur." Duman, **a.g.m**., s.152

[631] Friedrich Nietzsche, **Kaplan Sırtında Felsefe**, Çev.: Senail Özkan, İstanbul: Ötüken Yayınları, 2004 s.205

[632] Dallas, **a.g.e**., s.10

[633] Dallas, **a.g.e**., s.50

[634] Dallas, **a.g.e**., s.60

mektebe giden Kays'ın bilgiden manaya vardığı "Leyla"[635] mefhumu, şairin "kendi dilbilimsel labirentleri içinde kalacak bir anlatımı" benimsemesi eğilimiyle şekillenir. Nitekim bu hal tasavvuftaki "vecd" –Tanrı'ya ulaşma-[636] halidir ve Gariplerin Kitabı'nda şu şekilde sözceleştirilir:

> "*Bilgi, bir dilin yapısından edinilebilecek hatta gezilebilecek bir şeyden çok farklı bir mahiyete sahip olabilirdi. Yine de çağımızın insan yapısına çok bağlı düşünce yöntemi ile dumura uğratılmış olduğu için bu mektuplarda anılan deneyimlerin birer "trans" veya "ekstaz" hali sayılabileceğini söyledi. Fakat bu deneyimleri birer duyumsal ve ruhbilimsel duruma indirgemek onların açıklıkla bir başka düzenin yasalarına bağlı olduklarını anlamak demekti*"[637]

Düzenin yasaları tasavvufi manada kitabın ismiyle müsemma olan bir kavramın altında gizlidir. Kavram ise kişinin erginlik aşamasıdır ve romanda sürekli zikrolunan "fukaralık" ile tarif edilir. Tasavvufi manada ise gidilen yol klasik tarikat öğretisinden farklı değildir.

> "*Fukaranın ağlayışını psikolojinin ölçülerine uyarak, altüst edilmiş tecrübenin bir alanı anlamına gelen duygusal bir boşalım saymak yanlıştır. Çünkü bu bütünüyle başka bir şeydir. Fakire uğrayan ağlayış nefsten değil, kalpten gelir. Kalp insanın gerçek doğası ve gerçekliğin doğasını deneyimlediği bir yeteneğidir. Fakirin ağlayışı kalpten bir örtünün kaldırılması demektir. Bu da onun yaptığı bir iş değil, Rabb'in işidir. Nitekim yalnız onun istediği kimseler gözyaşı döker. İşte bu yüzden Peygamber -selâm ve bereket ona olsun-şöyle dedi, "Ağlayın, ağlayamazsanız ağlamayı taklid edin, Allah'ın inayetiyle ağlayacak duruma gelirsiniz." Nefsin teslimiyeti böyle başlar.*"[638]

Gariplerin Kitabı'nda Abdullah tarafından tarif edilen ikinci mektup "bilgiye ulaşma" adına bir anahtar niteliği taşır. Kişinin gerçeğe ulaşmasının tasavvufi anlamda tam bir teslimiyet gerektirdiği burada öğrenilir.

---

[635] "Fuzuli'nin eseri insanoğlunun verebileceği en yüksek tasavvufi tecrübe ile, erişilemeyen sevgilinin ve tatmin edilemeyen sevgilinin ilham ettiği acı duygularının olgun bir lirizm içinde terennümüdür.", İskender Pala, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, İstanbul: Leyla İle Mecnun Yayınları, 2003, s.301-302

[636] "Yolculuk, binyıllardır edebiyatın konusu olmuştur; arketip özelliği taşır. Hangi din geleneğinde olursa olsun mistikler, insanın Tanrı'ya ulaşmak için iç dünyasında yaptığı aşamaları yol simgesiyle canlandırmaya çalışmışlardır. Âşık Veysel'in bu bağlamdaki dizeleri yol simgeselinin en ünlülerinden biridir. "Üzün ince bir yoldayım / Gidiyorum gündüz gece," der Âşık, yaşamından ve onun bir uzantısı olan iç dünya yolculuğundan söz ederken. Şeyh Galip'in "Hüsn ü Aşk"ında, Aşk'ın Tanrı'yı arayışı yine yolculuk simgesiyle dile getirilir. Attâr'ın Tanrı'yı arayan kuşları ise sürekli yollardadırlar.", Yıldız Ecevit, **Orhan Pamuk'u Okumak- Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s.178

[637] Dallas, **a.g.e**., s.60

[638] Dallas, **a.g.e**., s.135

"*'Hiç Tanrı yok.' Kendi önünde eğilme düşüncesinden tiksinmiş ve kızgın görünüyordu.*
'Tam dediğin gibi.'
'öyleyse niçin?'
'bu bir teslimiyettir."[639]

Rehber –ki romanda bedevi olarak tarif edilir- tam da bu noktada kahramanın girdiği çıkmazda kendisine yardımcı olur. Gerçek bilginin nerede olduğuyla alakalı zikrolunan kitabın kendisini işaret eder.

"*Sen Arşiv Yetkilisi'sin. Kitapları kullanıyorsun. Ama bilgi sahibi değilsin. Şimdi bilgiyi bulacaksın. Seni onun yanına kadar götüreceğim. Senin aradığını içeren bir kitap var. Adı Gariplerin Kitabı. İçinde bu dünyada ve sonrasında bilmek istediğin her şey var.*"[640]

Yol ve yolculuk anlatısını felsefe ile ilişkilendirmek edebi bir metindeki nedensel bağları görmemiz açısından önemlidir. "A Priori"[641] kavramıyla "resimden onun gerçekliğin bilimsel, hipotetik bir resim değil, kişisel/ öznel bir yanılsamanın olduğunu"[642] anlamak felsefi anlamda düşünülen "yolun" mantığına ulaşmamız anlamına gelir. Çünkü edebi eser somutun birebir resmi olamaz. "O sabah uyandığımda havlumu ilk defa öyle görünce –ağırlıksız ve hareketsiz, o zamana kadar hiç görmediğim bir biçimde sanki ürküntü veren bir sessizliğin içinde asılıymış gibi durmakta olan havlu- masayla artık ilintisiz, şeyler sanki ölçüye sığmaz derin bir boşluk tarafından birbirinden ayrılmış, aralarında hiçbir ilişki kalmamıştı. Korku içinde odama baktım ve soğuk bir ter sırtımdan aşağı boşandı"[643] tümceleriyle ifade edilen durum, betimlemeyi hipotetik olandan çıkarma eğilimini gösterir. Öyleyse uzak bir diyara yolculuğa çıkan kişinin resmetmeye veya betimlemeye çalıştığı olgular da sanat yapma eğilimiyle hipotetik olandan sıyrılacak

---

[639] Dallas, **a.g.e**., s.68
[640] Dallas, **a.g.e**., s.69
[641] **A Priori**: Deneyden önce alan... Deneyden sonra olan anlamındaki aposteriorisin (sonsal) karşıtıdır. Deneyden çıkarsamadığı ve bundan ötürü de deneyden önce olduğu varsayılan bilgi sorunu antikçağ yunan düşüncesinde oluşmuş, skolâstiklerce geliştirilmiştir, Alman düşünür Kant'ın sisteminde önem kazanmıştır. Her iki terimi de ortaya atan XIV. Yüzyıl skolâstiklerinden Albert le Grande de Saxe'tır. Antikçağda Aristoteles tümelden tikele yapılan uslamlamayı önsel kanıt (apriori) ve buna karşı tikelden tümele yapılan uslamlamayı sonsal kanıt (aposteriori) saymıştır. Çünkü birincisinde ussal bir ilkeden, ikincisindeyse duyumlarla algılanan ve bundan ötürü de deneysel olan bilgilerden yola çıkılıyordu. Birincisi önsel bilgiden yola çıkan bir tümdengelim uslamlama, ikincisi sonsal bilgiden yola çıkan bir tümevaran uslamlamaydı.Özellikle Hıristiyan metafiziği, tanrının varlığını kanıtlamak için deneyden yaralanmak imkansız bulunduğundan, zorunlu olarak ussal ve bundan ötürü de önsel olan(apriori)'dan yararlanmıştır. Gerçekte hiçbir önsel bilgi bulunmadığı halde önselliğin yüzyıllarca savunulmasının gerçek nedeni bu zorunlulukta yatar. İdealist felsefe tarihi bir bakıma böylesine bir savunmanın tarihidir. Fakat bilimsel açıdan hiçbir önsel bilgi yoktur.
[642]Erkut Sezgin, **Wittgenstein'ın Ardından Beden ve Zihin Hareketleri**, İstanbul: Cem Yayınevi, 2002, s. 138
[643] Sezgin, **a.g.e**., s.137

demektir. Yani yolculuk anlatısı sanatsal bir değere kavuşmuş olacaktır. Gombrich'in "Ruhbilim ve Üslup Bilmecesi" bahsiyle ifade ettiği durum da ifade edilenleri doğrular niteliktedir. "Bana bilinmeyen bir ülkeye yapılacak bu tuhaf yolculukta eşlik etmek İsteyen okura tek tavsiyem, kendini gözlemleme sanatına ilişkin olarak biraz alıştırma yapmasıdır; bu işi müze ve galerilerden çok, günlük yaşamında yer alan her türden resim ve betimlemeler aracılığıyla, örneğin otobüste veya bekleme salonlarında yapması uygun olacaktır. Oralarda görülecekler, elbet çoğunlukla sanat olmayacaktır."[644] Giacometti'nin yukarıya alınan tasviri –havlu bahsi- aynı zamanda "yolda olan" bir kişinin eşya ve nesneler üzerinde yaptığı bu tarzdaki tasvirlerin bir kopyası gibidir. Orhan Pamuk'un Yeni Hayat'ta yaptığı yolculuklarda[645] otobüslerle alakalı betimlemeleri, odasında okuduğu bir kitapla değişen odasının atmosferi bu şekilde sıradanlıktan olağanüstülüğe, somut verilerin kırılışı olarak değerlendirilebilir. Mamafih sanatçı metaforik tasarıyla "*felsefe dediğimiz düşünmenin, onun yazarına, yeryüzünü yeniden kendi gözleriyle okumaktan/yazmaktan vazgeçmeyen insanın durumuna işaret etmektedir*"[646] denilebilir. Edebi eseri oluşturan önemli unsurlardan biri olan metaforların kuruluşundaki en temel dinamiklerden biri olan felsefi düşünce, yolculuk anlatılarında insanın problem çözme isteğinin açık bir dışavurumu olarak ortaya çıkar. Yolculuğa çıkanlar ise problem için malum bilginin, aramakla bulunabileceği kanısındadırlar. Yani felsefice kurulan bir diyalektik materyalin –metaforun- kendiliğinden bir yolculuk anlatısına dönüşmesi olağanlaşır. (Nitekim "Sophie'nin Dünyası"nda olduğu gibi felsefi sorgular, Sophie'nin yolculuğu esnasında açığa kavuşur.) Metin Kaçan'ın Fındık Sekiz'inde anlatı/ yolculuk felsefice kurulan bir diyalektizmle başlar. "Malibu ve İmpala" başlayan mistik yolculukta "Anlatının çok katmanlı metaforik dokusu içinde, … karanlık/ yoz dünya ile iç içe gelişen farklı bir dünya daha vardır."[647] Romanın daha ilk sayfalarında belirtilen bu durum aslında; insanların yozlaşmış yaşantıları arasında bunalan bir halet-i ruhiyenin felsefi/ metaforik düzlemde yolculuğu nasıl kurgulayacağını açıkça gösterir.

---

[644] E. H. Gombrich, **Sanat ve Yanılsama** (Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi), Çev.: Ahmet Cemal, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992, s.22

[645] Yolculuk izleği de, "Yeni Hayat" romanının belirgin yapısal özelliği doğrultusunda cokkatmanlıdır; soyut ve somutun iç içeliğinden oluşur. Bu bir yönüyle, çağımız romanının imge yoğun yapısının bir özelliğidir. Öte yandan ise, tasavvuf edebiyatının, soyut gerçekleri somut kavramlara yükleyen alegorik anlatımıyla koşutluk gösterir, iç dünya yolcusunu Pamuk, otobüslerle ülke düzleminde kentten kente dolaştırır; yol hem bir Anadolu kentine gider, hem de Tanrı'ya. "Kara Kitap"ın ana kişilerinden Galip de, -Şems-i Tebrizî'nin ardındaki Mevla-na anıştırması içinde- İstanbul sokaklarında dolaşır." Ecevit, **Orhan Pamuk'u Okumak,** s.177

[646] Sezgin, **a.g.e**., s. 8

[647] Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s.220

"*Oyun güzeldi; oturarak ve yatarak ya da yaslanarak oynanıyordu. Rahattı, yorucu değildi. Eğlendirici, eğitici ve sinir bozucuydu. Mistik ve egzotik olması için de çaba harcanıyordu. Oyuna yeni katılanlar fal, büyü, sibernetik ve göstergebilim okuyor, insanlığın doğuş bilgisine ulaşmak için oynanan bu muhteşem oyunda kendilerini göstermek istiyorlardı.*
Öyle bir toplumdu ki bu, herkes birbirini iç çamaşırındaki lekeye, markaya, desene kadar yakından tanıyor ama üçüncü şahıslara bir şey çaktırılmıyordu. Ahlaki çöküntünün, sosyal zehirlenmenin, ruhsal zedelenmenin adı bağımsızlık ya da özgürlüktü. Her kavram tersten algılanıyordu. Bilinçli değiştirmeler de söz konusuydu. Fakat havaya kalkan, boşlukta tokuşan kadehler sayesinde, ikiz bir bebek gibi sarılan sigaralar yüzünden bu yatay geçişleri kimse fark etmiyordu.
Bir yelkenli gemide giden kader yolcularıydık."[648]

Yazarın kurguladığı "Bu öteki dünya aşkın/ kozmik/ mistik özellikler gösterir. Fındık Sekiz konu/ motif bağlamında, ana kişi Meto'nun bu iki karşıt yaşam biçimi arasında yalpalamasını, sonra da aydınlığa kavuşmasını anlatır. Mistik edebiyatın, ruh-madde karşıtlığı üzerine kurulan geleneksel yapısıdır bu. Tüm New Age anlatılarının ortak paydasını oluşturan aydınlığa/kurtuluşa giden yol, bu metnin de ana izleğidir."[649] Zaten yazar da bu durumu metin içerisinde açıkça ifade eder.

"*-Anloorsun bebeğim, hasta etme beni. Şimdi bir yolculuğa çıkılacak, bir yolculuk anlatılacak. O zaman göreceğiz hayat dediğimiz, içinde savrulduğumuz, kaybolup gittiğimiz bu muammalı tantana bize ne vermek istiyor, yaşadığımız, bir heves mi? Yoksa yaradılışın doğasında bulunan mistik bir öğreti mi, yürekleri koparan, gönülleri zımbalayan, kalplerdeki karanlığı yok eden bir güç mü?*"[650]

Fındık Sekiz'de metnin taşıyıcı unsuru olan "yolculuk" fiili, Meto'nun erginliğine giden süreçte "mistik" varoluşu sürekli bünyesinde taşır/ yaşatır. Yıldız Ecevit'in de üzerinde durduğu şey; mistik edebiyatın, hem Doğunun hem de Batının dinsel metinlerinde kullandığı arketipsel bir yöntemdir. "İstanbul'un sokaklarında, ya da Bursa ve Susurluk üzerinde ya da Bodrum/Gümüşlük'ün somut dünyaya özgü yollarında yapılan yolculuk, kimi zaman mistik/masalsı bir atmosfere bürünür. Yol, Anadolu evliyalarının türbelerine değin uzanır. Bu somut düzlem ise, metnin çok katmanlı dokusu içinde, bir iç hesaplaşma, bir arınma/gelişme yolculuğunun anlam alanıyla bütünleşir."[651] Eserde Meto'nun doğa ile kaldığı mistik anda arınma yolculuğunun mertebelerinden birisi yaşanır. Yazar bunu

[648] Metin Kaçan, **Fındık Sekiz,** İstanbul: Can Yayınları, 2003, s.11
[649] Ecevit, **a.g.e**., s.220
[650] Kaçan, **a.g.e**., s.25
[651] Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar,** s.221

yapabilmek için; (-Hüsn ü Aşk'ta "Ben-i Muhabbet" kabilesinden seçilen "Hüsn" gibi-) Meto'yu "Ten" kabilesinden seçilmiş kişi olarak ilan eder.

> "*Şimdi tüm planlar bozulmuş; bir süre için, en azından ışık gelene kadar plan yapılmayacaktı. Beyinlerin yağmur şokundan kofrası atmıştı. Belki de şu birkaç dakika içerisinde kendilerini doğaya teslim eden grup, hayatlarında almadıkları, duymadıkları, hissetmedikleri bir sevginin, bir nurun, bir ışığın çekimi içinde bol renkli, manalı bir rüyaya dalmışlardı.*
>
> *Sanki Ten kavminden gelen bir vücut bara girmiş, insanlara akıllı olmalarını fısıldıyordu. Bu Ten, 'aydınlık çağı' diye adlandırılan bu karanlık çağda, nesnelerin boyunduruğu altında yaşayan âdemoğluna, çok önemli bir sırrı vererek uzaklaşıyordu. Sır bir kişiye verilmişti: Meto'ya! Sır tutabilen, tutması emredilen insan.*"[652]

Yol ve yolculuk anlatılarında metaforik yapının oluşmasında önemli bir yere sahip olan felsefi düşünceyi çözmek için anlatı kahramanının (yolcunun) bilme isteği ile üretmiş olduğu söylevi göz önünde bulundurmak gerekir. Çünkü "Filozof, yürüdüğü yola kendini kattığı ölçüde yola girer. Başkasının izinden gittiği ölçüde kendini yitirir."[653] Orhan Pamuk'un Yeni Hayat romanının ana kişisinin gittiği yol takip ettiği kişinin yoluyla kesiştiğinde de aynı tablo karşımıza çıkar. Kitabın yazılma eylemini tanımlayan ifadede olduğu gibi, paradoks tekrara düşmekten ötürüdür.

> *"Ben de Nahit Mehmet Osman gibi yapabilir, bütün ömrümü demiryolcu Rıfkı Amca'nın kitabını yeniden yeniden defterlere yazmaya verebilir miydim?"*[654]

Sürekli tekrar etmek kahraman için belirli noktalarda paradoksal bir halet-i ruhiye oluştursa da gelen itibariyle yolculuk açısından önemlidir. Çünkü bilinmeyen yolların ortaya konulabilmesi adına bilenen ve görülen yolların tatbiki gerekir. Yazar/ yolcu bu filozofça tavır ile hem metaforik alanı genişleterek; hem de anlatı için yeni mecralar açmış olur. Yeni açılan mecralarda oluşturulan metaforik anlatı ise bizzat "yol"un kendisidir. Nitekim daha sonra yolcu/kahraman için gerçek sadece yolda olmak ile mümkün kılınır. Yolcu tüm hakikate "yol"un içinde bulunarak sahiptir. Yoldan ayrıldığında ise hakikate giden yollar kapanır. Yolun başı ve sonu değil "yol"un bizzat kendisi önemlidir. "Peki yolun başı ve sonu yoksa, yolda olmaktan edilen haz ve kazanç nedir? Yolun olgunlaştıran havasında sadece yaşanmış ve yürümüş olmaktır belki. Zira ölüm bizi yolun dışına

---

[652] Kaçan, **a.g.e**., s.32
[653] Vefa Taşdelen, Felsefe: Döne Dolaşa, **Hece Dergisi** (Gezi Özel Sayısı), 174-175-176, (2011), s.6
[654] Pamuk, **Yeni Hayat**., s.206

çektiğinde ilk günkü kadar yolun başındayızdır hala, orada başladığımız yerde. Geriye kalan ise yalnızca 'yaşanmış ve yürümüş' olmaktır. Bu ise az bir şey değildir bence, 'yaşadım' ve 'oldum' diyebilmek açısından."[655] Yaşanmışlığa olan hürmet Fındık Sekiz'de çobanın kulübesinde yaşanan konuşmayla ortaya konmaktadır. Gariplerin Kitabı'nda, Simyacı'da vb. eserlerde de olduğu gibi; bulunacak olan şey başlangıç noktasında kahramanı beklemektedir.

> "*Bir hazret gezilmiştir, duyulmuştur arzusu; şimdi zamanı tersten sorgulayan, yaşanmakta olan uygarlığa kafa tutan, hiçliğin ötesindeki sesleri algılayan zihinsel bir sürece girilmiştir.*
>
> *Beyaz! Beyaz! Karanlığı aydınlatan aşk!*
>
> *Bir evde konaklarlar. Eski bir çoban kulübesidir bu. Çoban soru sormaz; Meto'nun ve Fahri Baba'nın yüzlerine bir saniye bakmakla tüm cevapları alır. Çoban elindeki ayranı Meto'ya uzatırken, "dönünce bulacaksın" der. Fahri Baba ve Meto, yani, bir kahverengi, bir mavi göz birleşir, aynı anda dudaklar kıpırdar: "Dönünce bulacaksın!"*"[656]

Sanatçının tasarladığı yol, metaforik olarak yapılacak olan yolculuğun amacına uygun bir şekilde tutarlılık göstermesi gerekir. Kullanılan arketipsel imgeler yolun nevi'ni ve seyrini kırmamalı verilmek isteyenin taşıyıcısı olmalıdır. (Yaşadığımız dünyanın bir kopyası olarak fantastik bir kurguyla da olsa yolculuk amaçsız değildir. Başka dünyalara yapılan yolculuklar, kahramanlık veya arayış yolculukları vb.) Sanatçının, metnin kuruluş aşamasında, yola ve yolculuğa ilişkin şaşırtıcı unsurların olabilirliğini sağlamak adına, mevzuatı ibda edecek muhayyel tasarıları kullanması; bu bütünlüğün oluşmasıyla mümkündür. Ali Canip Yöntem epopeye dair "*kahramanca maceraların manzum hikâyesi*"[657] ifadesini kullanır. Bu epopeler "*bu hengâmede birinci devrin "les antites: cevherleri, maceralarla, sergüzeştlere, tarihe malik olurlar.*"[658] Epopeler, konuya uygun bir şekilde sanatçı tarafından yeniden üretilir ve çıkılacak yolun metaforik tasarısında yerini alır. Metaforik olarak yolu kurgulamak bu sayede somuttan soyuta bir dönüşüm anlamına gelir. Bir ormanda yürüyen, bir patikayı takip eden kişinin yürüyüşü özellikle geceleyin yapılıyorsa, o zaman yol üzerindeki her şey bir anda canlanır. "*Canlandırmak demek eşyaya hayat, harekete isnat etmek: dağları, taşları, hülasa kımıldamaktan mahrum*

---

[655] Taşdelen, **a.g.m**., s.33
[656] Kaçan, **a.g.e**., s.46
[657] Ali Canip Yöntem, Epope Nedir?, **Prof. Dr. Ali Canip Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri**, Haz.: Ahmet Sevgi-Mustafa Özcan, İstanbul: Tablet Yayınları, 2005, s.719
[658] Yöntem, **a.g.e**., s.720

bütün mevcudeleri yaşayan mahlûklar gibi göstermektir."[659] Bu canlı seyahat tasvirleri, "kurmaca dünyada zihnen-hayalen, gerçek dünyada bedenen yaşanan"[660], kurmaca ile gerçek arasında bir yerde sürekli olarak birbirini takip eden maceralar şeklinde de düşünülebilir. Çünkü "*Destanlar ve masallar seyahati öncelikle zihinde ve muhayyilede yaşattı. Geniş halk kitleleri halk anlatıcıları ile tanıdılar gerçek veya fantastik beldeleri, mekânları. İlk onlardı hayalhanemizi seyahat ettirenler. İlk onlardı seyahat etmenin hayalini kuranlar ve ilk onlardı hızlı seyahat vasıtalarını tasavvur edenler. Kahramanlarını Zümrüdü Anka'ya, Kırat'a, Boz At'a, uçan halı'ya* –uçan halı Binbirgece Masalları'nın en ilginç motiflerinden biridir. *Bindirip masal diyarlarını gezdirenler, Kaf dağlarına götürenler, yerin yedi kat altına indirenler*...[661]-kadim Yunan mitlerinde cehenneme iniş sahnesinde görülen durum da bunun açık bir göstergesidir.

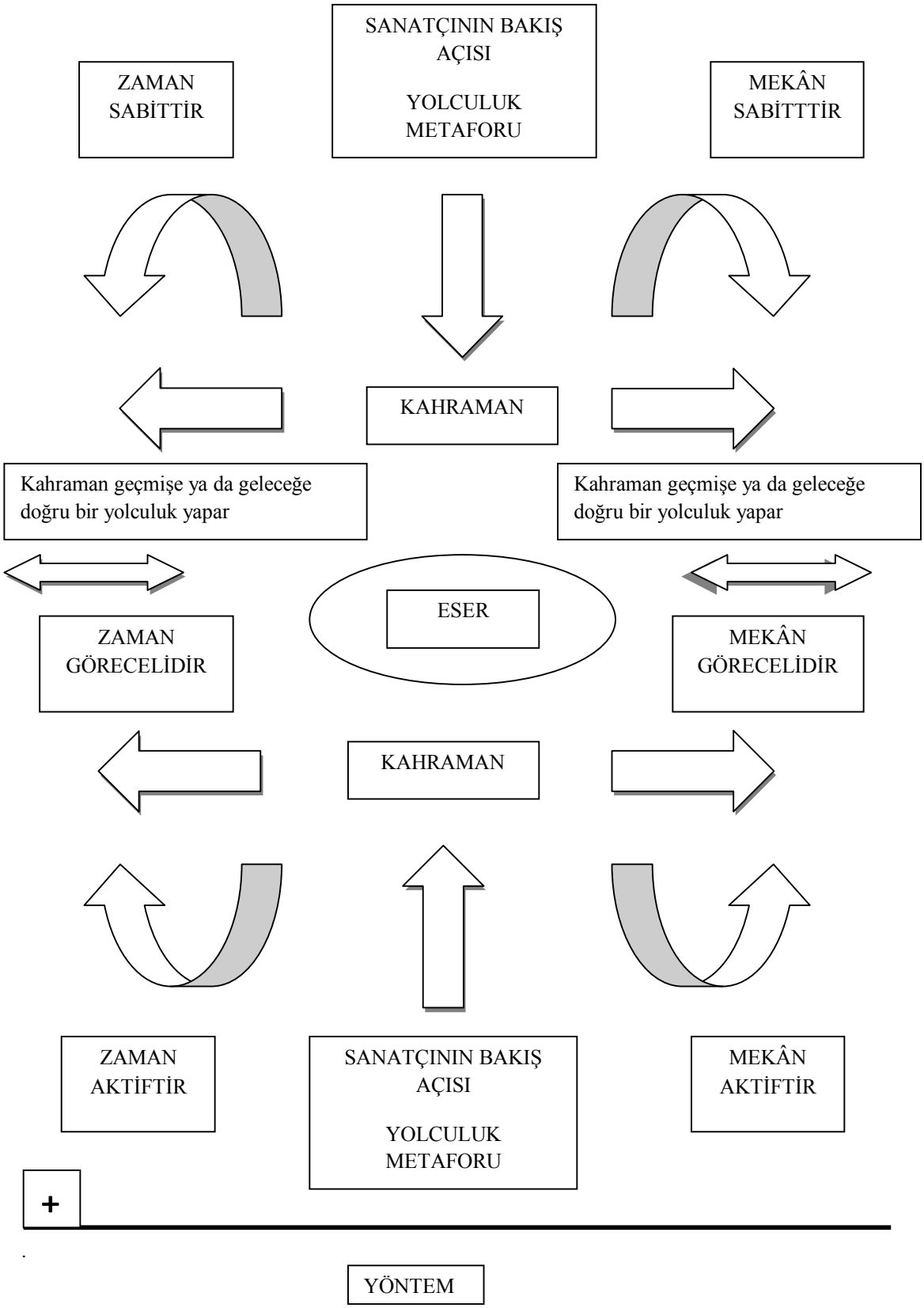
Sanatçı kurguladığı "yol ve yolculuk" tasarısında eşyayı canlandırmadan kullanmışsa arketip imgeler direkt olarak metnin kahramanının ilişkileri üzerinden tasarlanır. Yolda konuşan bir ağaca denk gelmeyen kahraman çoğu zaman bir büyücüye denk gelebilir yahut esrarengiz rüyalar görebilir. Yani her halükarda bir yolculuk varsa buna uygun bir anlatı tasarısı mevcut demektir. Örneğin Don Kişot yolculuğunda yaşamış olduğu ilginç olaylara okuduğu şövalye romansları sayesinde uygun tasarılar oluşturur.

> "*Görüntü belirginleştikçe, dişlerinin takırtısı iyice arttı; çünkü gördükleri, hepsi at üstünde, ellerinde yanan meşaleleriyle, yirmi kadar beyaz gömlekliydi. Arkalarından da, üzeri siyah örtüyle kaplı bir sedye ve katırlarının ayaklarına kadar kara matem giysilerine bürünmüş altı kişi geliyordu; hayvanların ağır yürüyüşünden, at olmadıkları belliydi. Beyaz gömlekliler, çok alçak ve merhamet dolu seslerle mırıldanarak ilerliyorlardı. Bu saatte ve böyle ıssız bir yerde, bu garip görüntü, Sancho'nun, hattâ efendisinin de yüreğine korku salmaya yeterdi. Sancho'da cesaretin kırıntısı kalmamıştı zaten; Don Quijote'nin başına da aynı şey gelebilirdi. Ama tam tersi oldu; tam o sırada, hayalinde, bunun kitaplarındaki serüvenlerden biri olduğu canlanıverdi*."[662]

Bu durumu şu şekilde şematize etmek mümkündür:

[659] Yöntem, **a.g.e**., s.720
[660] Şahin Köktürk, Halk Edebiyatında Seyahat, **Hece Dergisi** (Gezi Özel Sayısı), 174-175-176, (2011), s.145
[661] Şahin, **a.g.m**., s.145 (Vurgulamalar bana ait.)
[662] Cervantes, **a.g.e**., s.128

Şekil 8: Yolculuk Metaforu



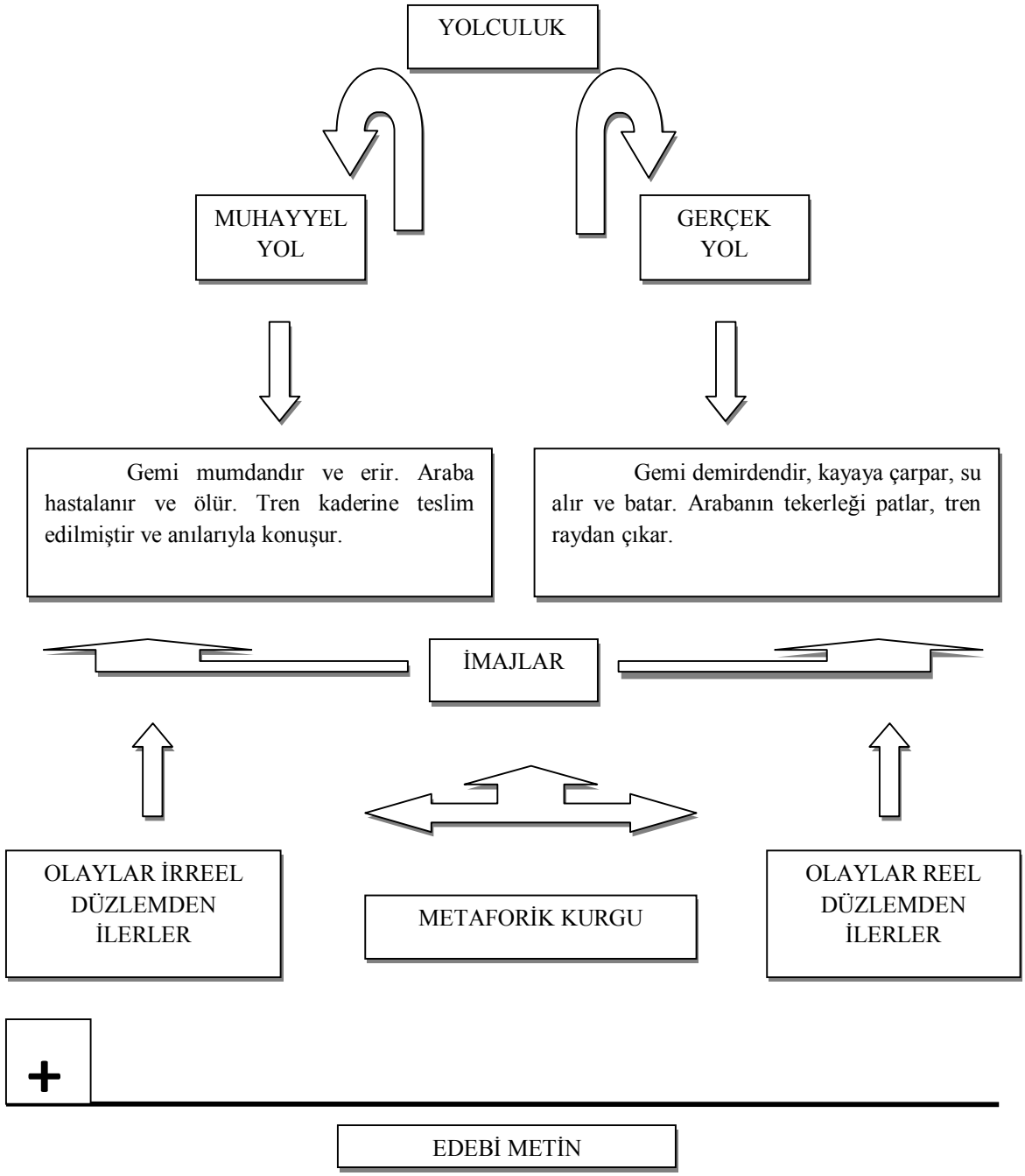
Kaynak: Lakoff-Johnson, 2010: 88

Burada ortak olan husus "yolculuğun" göreceli de olsa bir hareket getirdiğidir. Zaman ve mekân yolculuğun ortak paydası olmasına rağmen tek bir imaj teşkil etmez. Kahraman zamanın içinde hareket eder ya da kahraman zamana doğru hareket halindedir. Mekân seyir halinde tasvir edilir yahut birçok yöntemle yeniden kurgulanır. Dolayısıyla yazar-yolcu-kahraman hareket halinde iken oluşturulan her somut ve soyut imaj metnin taşıyıcıları konumundadır. Bu durumda izafe edilen şeylerin arka planında yer alan, akla uygun ya da akla uygun olmayan tüm imajların kaynaklarına göre sorgulanmaları, onları makul ölçütlere taşır denilebilir. Nitekim Hazard'ın görüşü de bu düşünceyi doğrular niteliktedir. "Mekân fikrinden çıkarılan bütün derslerin belki de en yenisi izafiyet meselesiydi. Bu noktada bakışlar değişti. Tabiatı aşar gibi görünen kavramlardan basit şeylere dönüldü: Akla dayandığı sanılan hareketlerin birer âdetten ibaret olduğu görüldü ve tersine, çok garip bir saçma sanılan âdetlerin kendi çevreleri ve kaynaklarına göre ele alındığı takdirde pekâlâ makul şeyler oldukları anlaşıldı."[663] Mesela Don Kişot ile Sancho'nun arasında yaşanan hayal hakikat çatışmasında zaman ve mekân her iki kahraman için ortak bir payda oluştursa da imaj farklılık arz eder.

> "*Şimdi artık eminim, zavallı Sancho'm benim, o şato ya da han, kesinlikle perili; çünkü seninle öyle korkunç bir şekilde eğlenen adamlar, hayaletten, öbür dünya insanlarından başka ne olabilirler? Bunu kesin olarak söyleyebiliyorum, çünkü avlunun duvarından senin başına gelen hazin olayı seyrederken, duvara tırmanamadım, Rocinante'den de inemedim; herhalde büyü yapmışlardı bana. Şövalyeliğim üzerine yemin ederim sana, tırmanabilseydim ya da yere inebilseydim, intikamını öyle bir alırdım ki, o alçaklar, o serseriler, bu şakayı ömür boyu hatırlarlardı…*
>
> *"Elimde olsa, ben de intikam alırdım, şövalye mi, değil mi aldırmazdım; ama yapamadım. Gerçi bana sorarsanız, benimle alay edenler, zat-ı âlinizin dediği gibi hayalet ya da büyücü değil, bizim gibi etten, kemikten adamlardı. Beni hoplatırlarken duyduğum kadarıyla da, hepsinin adı vardı. Birinin adı Pedro Martínez'di, birinin de Tenorio Hernández; hancının adı da Solak Juan Palomequeymiş. Yani efendim, duvara tırmanamayışımz, attan inemeyişiniz, büyüden daha başka bir şey yüzünden olmuş. Benim bütün bunlardan çıkardığım kesin sonuç şu: Bu peşinde koştuğumuz serüvenler, sonunda o kadar çok felâket açacak ki başımıza, sağ ayağımızı sol ayağımızdan ayıramayacak hale geleceğiz.*"[664]

[663] Hazard, **a.g.e**., s.27
[664] Cervantes, **a.g.e**., s.145-146

Şekil 9: Gerçek ve Muhayyel Yolculuk



Kaynak: Lakoff-Johnson, 2010: 89

Yolculuk metaforu bu şekil itibar alındığında gerçek-gerçek dışı olarak iki farklı kategoride değerlendirilir. Gerçek ile gerçek olmayanın kesiştiği noktada "yolculuk" sadece metni görünür kılmak adına yapılan müdahalelerden başka bir şey değildir. Örneğin edebi bir metinde gemiyle bir yolculuk anlatılmaktadır. Bu yolculukta karşılaşılan dev bir ahtapot ve tehlikeye karşı kesik başlı askerlerle yapılan savaş bu görünürlüğün resmini yapar. Doğal olarak her yolculuk bilinmeyene doğru merak unsurunu tetikleyecek birçok sürprizi içinde muhafaza ederek yolculuğun duraklarını oluşturur. Bu ileriki safhasında

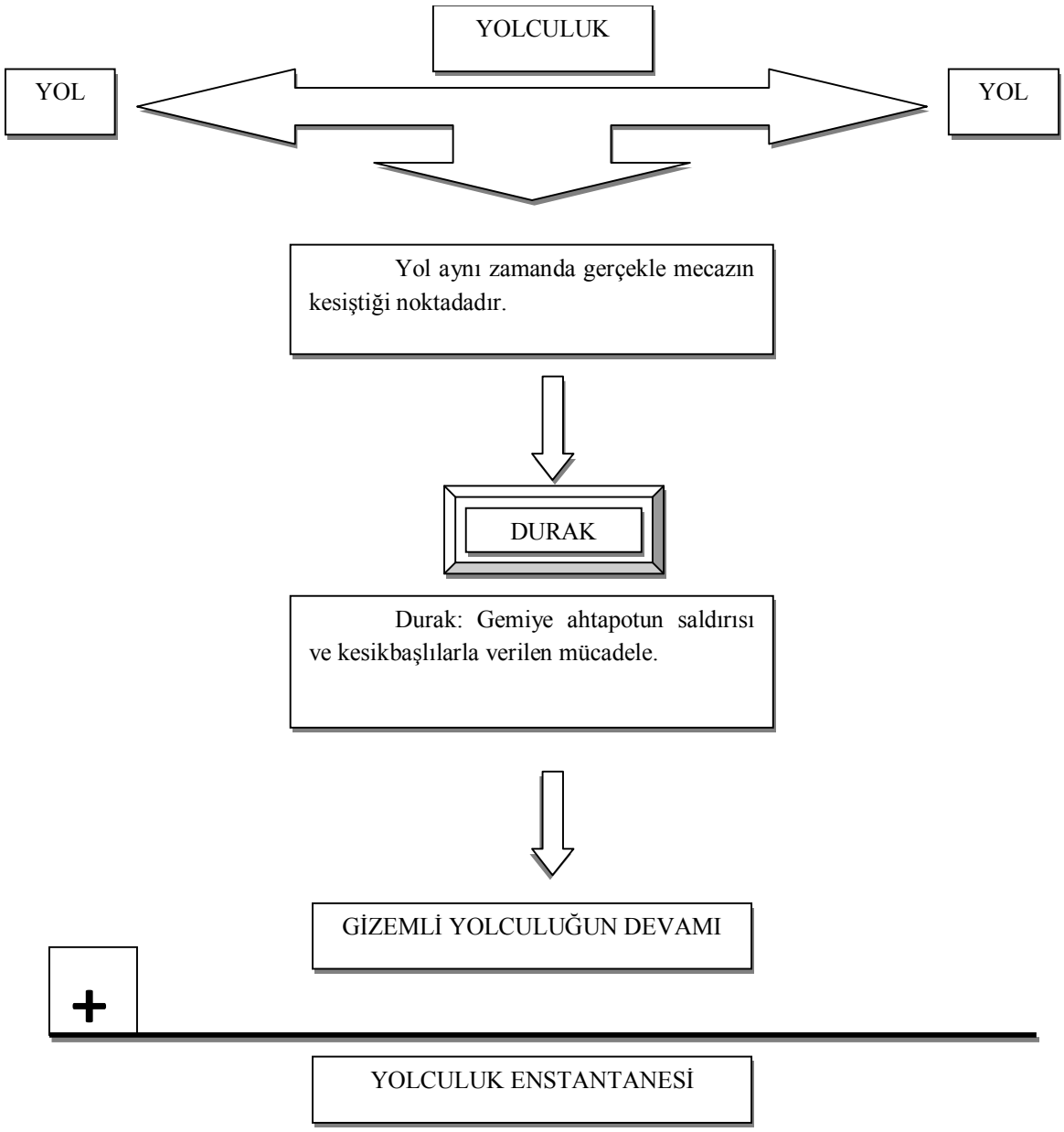
detaylı olarak ele alınacak toplam imaj içerisindeki parça imajlardır. Yolu bu şekilde iki farklı perspektiften (bakmak-görmek/gerçek-gerçekdışı) düşünmenin nedenini "bakmak" ve "görmek" diyalektiğinde bulmak mümkündür. Vefa Taşdelen'nin makalesinde "Seyir sadece yolda olmak değildir, baktığını görmektir de. O, seyrettiği manzara içinde yitip giderken, içinde yaşadığı pratik edimler dünyasına yabancılaşabilir, bu alanda bir acemilik gösterebilir. Zira gündelik dilin ve bakışın doğasının dışına çıkar. Bu da farklı bir bakışı ve farklı bir seyri gerekli kılar… Kişi dış dünyadan ilgilerini derleyip toparlamadıkça, kendi iç gözü açılmaz ve bir seyir (contemplation) edimine girişemez"[665] şeklinde ifade ettiği temel görüş de aynı diyalek –bakmak-görmek- üzerinedir.

Don Kişot'un yel değirmenleri ile yapmış olduğu savaşta aynı durum söz konusudur. Cervantes aynı anda Sancho (reel) ve Don Kişot (irreel) üzerinden iki farklı seyir oluşturur.

> "*O sırada, o ovada bulunan otuz kırk yeldeğirmenine rastladılar;*
>
> *Don Quijote onları görür görmez, silâhtarına dedi ki:*
> *"Talihimiz, olayları bizim isteyebileceğimizden de daha iyi bir şekilde yönlendiriyor. Bak şuraya, arkadaşım Sancho Panza, ileride otuzya da biraz fazla, azman dev var. Onlarla savaşıp hepsini öldürmek niyetindeyim, elde edeceğimiz ganimetle zenginleşmeye başlarız. Bu kötü tohumları yeryüzünden silmek hayırlı bir savaştır, Tanrıya büyük hizmettir."*
> *"Hangi devler?" dedi Sancho Panza.*
> *"İşte şu gördüklerin," diye cevap verdi efendisi; "şu uzun kollu, yaratıklar; kiminin kolları iki fersaha varır bunların."*
> *"Ama efendim," dedi Sancho, "o görünenler dev değil, yeldeğir- meni; kola benzeyen şeyler de, kanatları; rüzgâr onları döndürdükçe, onlar da değirmentaşını hareket ettirir."*
> *"Serüven konusunda tecrübeli olmadığın belli," dedi Don Quijote. "Bunlar dev; sen korkuyorsan kenara çekil, bu arada dua et; ben kıyasıya dövüşmeye gidiyorum tek başıma*."[666]

[665] Taşdelen, **a.g.m**, s.37
[666] Cervantes, **a.g.e**., s.83-84

Şekil 10: Gerçekle Mecazın Kesiştiği Yol



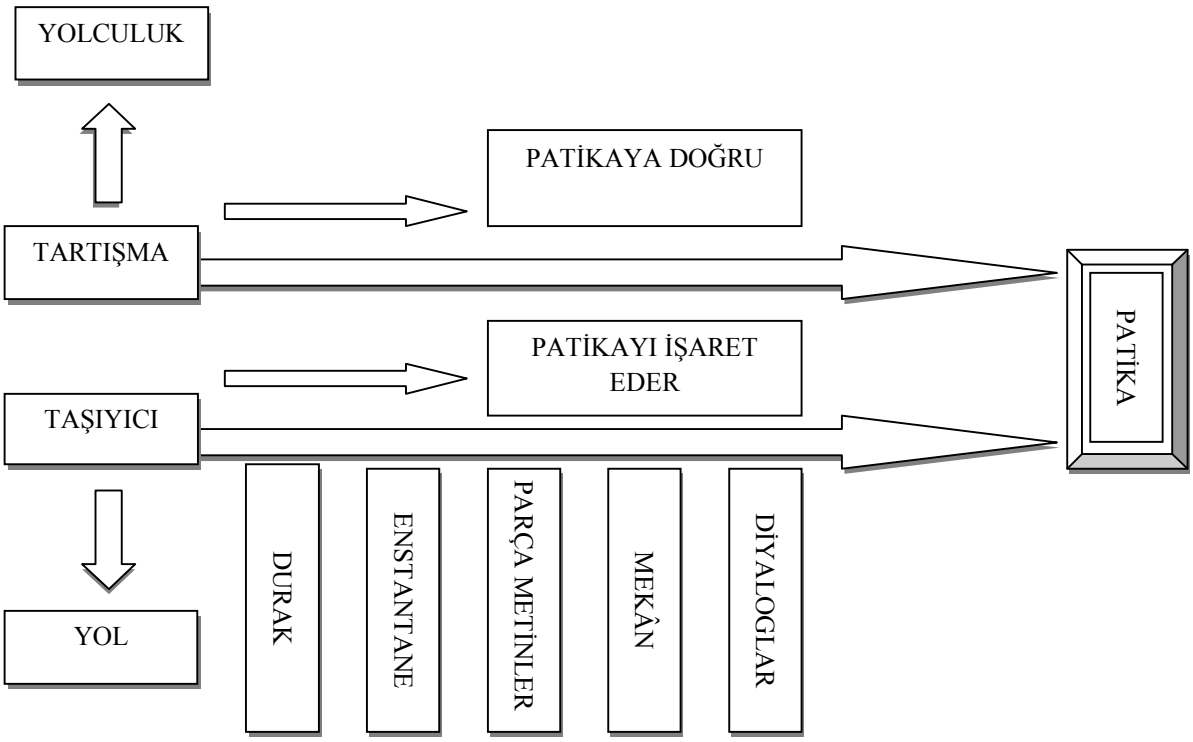
Kaynak: Lakoff-Johnson, 2010: 90

Yolculuk anlatısında yol metnin ana mekanizmasını teşkil eder. Edebi bir metinde metaforik olarak tasarlanan yolun bir başlangıcı olmalı ve fiziksel bir biçimde belirlenen hedefe ulaşma aşamalarını içinde barındırmalıdır. Yolculuk sırasında görülen bu enstantaneler aynı zamanda yolculuğun "aşamaları" olma özelliğini de gösterir. Ele alınan bu tasarı "Tek Bir Metaforda Tutarlılık" yasası olarak tarif edilir. Metaforlar adlı eserde ele alınan bu konu "metaforun iç sistematikliğini karakterize eder, yani bu metaforun

kapsamına giren bütün örnekleri tutarlı bir hale getirir"[667] ifadesiyle yer alır. Lineer bir süreklilik olarak ifade edilen bu tasarı "tartışma bir yolculuktur, yolculuk bir patikayı tarif eder, tartışma bir patikayı tarif eder, yolculuğun patikası bir yüzeydir, tartışma bir yolculuktur, şeklinde sıralanır. Artsüremli bu örnekler metaforik gerekliliklerdir. Metaforun iki boyutu arasındaki tutarlılık bu şekildedir. Sonuca gidecek yol her iki amacın kısmi olarak tutarlılığını sağlamaktır. Tutarlılığı tüm imajların birbiriyle olan uyumundan sağlamak mümkün değildir. Dolayısıyla edebi bir metinde anlam vermeye çalışılan unsurlar birbirleriyle genele ait mekanizmalar olarak ilişkilendirilebilir. "Bu örtüşmeyi mümkün kılan şey "Yolculuk ve Taşıyıcı" metaforlarının ortak gerekliliklere sahip olmalarıdır. Her iki metafor da bize tartışmanın formunu içeriğinden ayırt etme imkanı verir. Yolculuk metaforunda patika tartışmanın formuna ve örtülü alan da içeriğe tekabül eder. Dönüp dolaşıp aynı yere geldiğimizde, uzun bir patikaya sahip olabiliriz fakat çok fazla alan kat edemeyiz; yani tartışma çok fazla içeriğe sahip değildir. Bununla birlikte iyi bir tartışmada formun her bir unsuru herhangi bir içeriği ifade etmek için kullanılır. Yolculuk metaforunda daha uzun bir patika (daha uzun tartışma) daha fazla anlam kaplar (tartışma daha fazla içeriğe sahiptir). Taşıyıcı metaforunda taşıyıcının sınırlı alanı tartışma formuna ve taşıyıcının taşıdığı şey de tartışmanın içeriğine tekabül eder. En verimli biçimde tasarlanan ve kullanılan bir taşıyıcıda sınırlı alanın tümü içeriği taşımak için kullanılır. İdeal olarak, alan arttıkça (tartışma uzadıkça) taşıyıcının taşıdığı şey de (tartışmanın sahip olduğu içerik) artar. Yolculuk patikası açılırken, açıldıkça bu patikanın tanımladığı alan da genişler. Tıpkı taşıyıcının alanının gittikçe genişlemesi gibi, tartışma daha fazla alan kat ettikçe (yolculuk alanından geçerek) daha fazla içerik edinir (taşıyıcı alanından geçerek)."[668] Metaforik bir tasarı olan yolculuk anlatısının iskeleti şu şekilde şematize edilebilir:

[667] George ve Johnson, **a.g.e.,** s.129
[668] George ve Johnson, **a.g.e.,** s.122

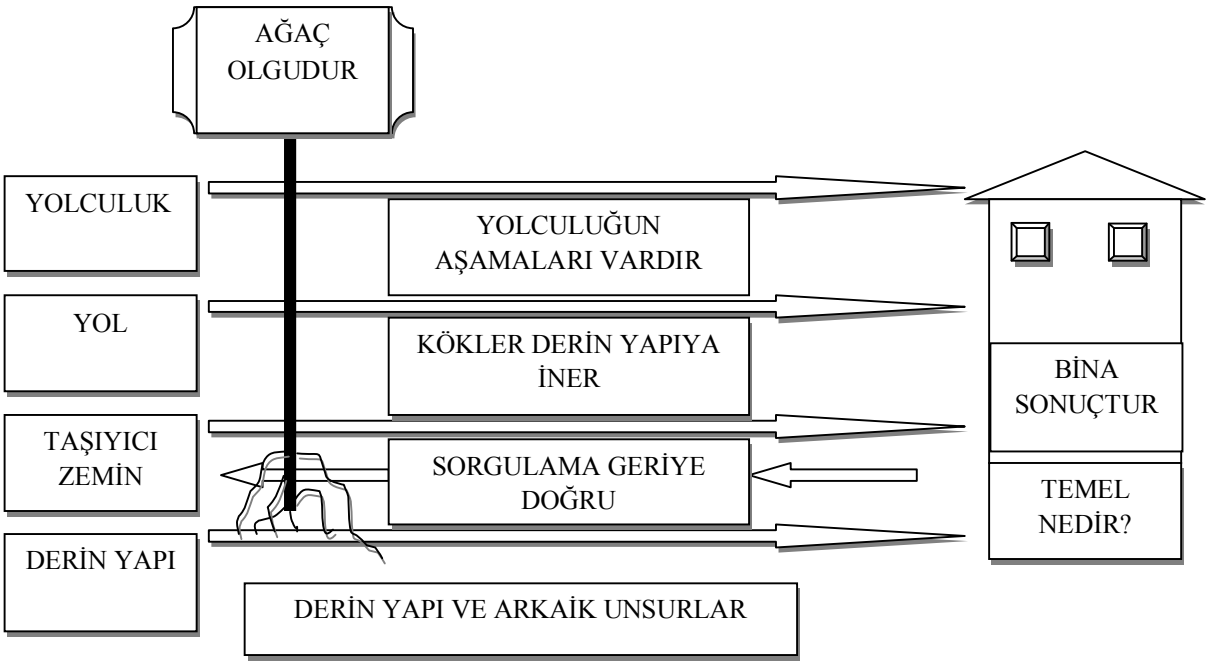
Şekil 11: Yolculukta Tartışma/Taşıyıcı



Kaynak: Lakoff-Johnson, 2010: 90

Yolculuk (tartışma), yolun (taşıyıcı) uzaması dâhilinde genişler ve dolayısıyla tartışmanın içeriği artar. İçerik, hayat ve edebiyat ilişkisinin felsefi anlamda sorguladığı ve yararlandığı formlardır. Yazar, "yolculuk" anlatısında taşıyıcının sınırlı olanı içerisinde bu içeriği en verimli şekilde kullanmak suretiyle metni oluşturur. Böylelikle oluşan metin yapısı itibariyle de bir derinliğe kavuşmuş olur. Bu ifadelerin nihai sonucu da şu şekildedir:

Şekil 12: Yolculukta Derin Yapı



Metaforlar adlı eserde işaret edilen bina sonuç olarak belirlenir. Taşıyıcı metafor ise giderek artan birikim olarak sonuca hizmet eder. Bu birikim aynı zamanda metnin derin yapısıyla yakından alakalıdır. Oluşturulan derinlik "aynı zamanda yüzeye göre tanımlandığından, her metaforun derinlik-tanımlayan yüzeyin içerik-tanımlayan yüzeyiyle aynı düşünebiliriz"[669] şeklinde tanımlanır. Dolayısıyla yolculuk metaforunda "derin olgular apaçık olmayan olgulardır. Yüzeyde olmayan olgular dolaysız bakıştan gizli olgulardır; onlara ulaşmak için derinlere dalmamız gerekir. Bir tartışmanın amaçları bazı konuları örtmeyi/gizlemeyi (onlarla bitirmek için-son darbeyi vurmak için) ve ayrıca onları uygun derinliklerde saklamayı içerir."[670] Dolayısıyla edebi metnin derinliği aynı zamanda içeriğinin zenginliğine işaret eder.

Yukarıya çizilen şekil bu ifadelerden elde ettiğimiz derin bir yapıyı ifade eder. Şekilden hareketle yapılacak yorum; metnin bina oluşu ve görünmeyen temellerin geriye dönük arkaik unsurları ve derin yapıyı taşıdığı üzerinedir. Yolculuk sırasında karşılaşılan olgular, yolculuğun aşamalarında toplanan materyallerden mütevellit binanın kuruluşu ve aynı zamanda da felsefi anlamda yolculuğu yapan kişinin erginleşmesi adına yorumlanabilir. Tasarlanan bu yapı, yazarın eserdeki planının, özellikle yolculuk anlatısının değişmeyen karakteristiğinin bir göstergesidir. Yolculuk görünürlüğü adına

[669] George ve Johnson, **a.g.e.,** s.130
[670] George ve Johnson, **a.g.e.,** s.130

çoğunlukla yeryüzünde yapılandır. Farklı bir mecrada da tekâmül etse; suret ve yöntem bu şekildedir. "Yolculukların çoğu yer yüzeyinin üzerinde olduğundan, konuların derinliğini belirleyen yüzey derin olmalıdır. Fakat herhangi bir konunun derinliklerine dalarken yolculuğun bütün kısımlarında yaptığımız gibi arkamızda bir patika (bir yüzey) bırakırız. Bu yüzeyi geride bıraktığımız içindir ki; bir konuyu belirli bir derinlikte örteriz."[671] Mevcut materyalden hareketle de metnin tutarlı bir analizi yapılabilmektedir. "Yolculuk metaforu derinlemesine konuya girmeyi gerektirir… Tartışmada yüzeysel düşünceler (yüzeydeki düşünceler) apaçıktır; onları görmek ya da anlamak da kolaydır. Fakat daha derinindeki düşünceler apaçık değildir. Onları görebilecek kadar meydana çıkarma çaba- kazı yapmayı- gerektirir. Bir meselenin derinliğine indikçe, daha çok şeyi ortaya çıkarırız ve bu bize daha fazlasını görme, yani daha fazlasını anlama imkânı verir."[672] Yolculuk anlatısındaki derin yapıları oluşturan unsurlardan biri de, metaforik bağlamda değerlendirmesi gereken parça metinlerdir. Parça metinlerin oluşturduğu anlatılarda "en verimli biçimde tasarlanan ve kullanılan bir taşıyıcıda –ki bu yolculuğun anlatıldığı metinler olarak düşünülmelidir- sınırlı alanın tümü içeriği taşımak için kullanılır. İdeal olarak, alan arttıkça (tartışma uzadıkça) taşıyıcının taşıdığı şey de (tartışmanın sahip olduğu içerik) artmaktadır."[673] Bu bağlamda tartışmanın taşıdığı materyaller olarak parça metinleri anlamak entelektüel bir çabayı –kazı yapmayı- gerektirir. Kubilay Aktulum "Parça Yazı ve Yolculuk Anlatısı"[674] başlığı altında, bir taslak olarak bitmiş yapıt görünümünde karşılaşılan yolculuk anlatılarında, parçacılığın öngördüğü teorinin sonucu olarak ortaya çıkan süreksizliğin ve kopukluğun oluşturduğu metinleri, yazarlar tarafından "parçaya yükledikleri işlevleri" ve bu metinlere karşı tutumlarıyla açıklamaya çalışır. Dolayısıyla ayrı birer kuramsal nitelikleri olan metinlerarası ilişkiler, kopuk yazı, kopuk yapıt v.b. –Aktulum'un detaylandırdığı- bu kavramlar, metinlerde bütünlükten ayrı bir şekil ihtiva etse de yüklendikleri işlevlerle metnin taşıyıcılığını arttırır. Yolculuk anlatılarında karşımıza çıkan parça yazıları Aktulum biçim ve düşünce ayrımıyla değerlendirir. "Çoğunlukla birer kısa biçim başlığı altında anılan birinci tür parça altında özdeyiş, aforizma, sağsöz yapısal olarak bitmiş, tamamlanmış biçimler olarak görülür. Okurun bu biçimlerden birisinde eksik kalan bir yanı tamamlama gibi bir çabası olmaz. Oysa yapısal olarak bir "eksiklikle" belirlenen, bir 'taslak' görünümünde karşımıza çıkan

[671] George ve Johnson, **a.g.e.,** s.130
[672] George ve Johnson, **a.g.e.,** s.133
[673] George ve Johnson, **a.g.e.,** s.133
[674] Aktulum, **a.g.e.,** s.169

ikinci tür parçada yazar bir düşünceye, (kendi düşüncesi), bir duyuma, (kendi duyumu), bir izlenime 'değinmekle' yetinir, geri kalanı tamamlamak okura düşer. Birinci tür parça yoğunlaştırılmış bir parçadır; bütünlük arayışındadır."[675] Taslaklar halinde derin yüzeyde düşünülebilecek her iki şekilde de öncelikli olan aslında tasarıdan anlamlandırmaya kurulan bağdır. Yazar-yolcu sadece tabiatı seyrettiren bir temsilden ziyade, zamansal olarak bir gelişimin de içinde olduğunu bilerek onları da metne taşıma gayreti içine girer. Bu bağlamda metne taşınan yazılar sadece farklı bir eserden alınan parça metinler değildir. Dolayısıyla yolculuk anlatılarında değil birçok edebi metinde düşünebileceğimiz reel ya da irreel olarak yapılan alıntılar, bir mektup ya da telgraf yazısı olarak biçimsel bir kopukluk yaratabilir. Fakat bu yöntemlerle yolculuk anlatısı yazınsal bir kimliğe bürünür. "Yazarların notlarını belli bir biçemsel ve biçimsel bütünlük içerisine sokma uğraşı İçerisine girdikleri anlarda yalnızca yolculuk anlatıları yazınsal bir kimliğe bürünürler. Bu tutum içerisinde olan yazarların sayısı da az değildir. Bir yolculuk anlatısının içsel değeri ya da yazınsal lığı bir yandan bir biçeme, öte yandan, kesitlerin birbirleriyle ilişkilendirilerek belli bir biçim, (bu türe özgü) biçimsel bir düzen içerisine sokulmasına bağlıdır."[676] Yolculuk anlatısının düşünsel olarak parçalarla kurduğu bu yapı farklı unsurların da birbiri ile geçişkenliğini sağlamaktadır. Yeni anlatılarda karşımıza çıkan belli bir zaman ve uzamın geçmişe dönük betimlenmesi de bu geçişkenliklerden biridir. Burada yazı sürekli-süreksiz olarak tanımlanır ve yolculuk anlatılarındaki kurguda nasıl bir bütünlük oluşturacağı üzerinde durulur. "Yolculuk dünyayı görüp anlamaktır; yolculuk deneyimi sırasında, gerçekten kesitler aktarılırken çoğu zaman bir tutarsızlık, kopukluk olgusuyla karşı karşıya kalınır. Bu nedenle bir yolculuk anlatısının anlatısal yapısı öteki yazınsal türlere göre genelde bir süreksizlik sunar; gerçekten olabildiğince çok sayıda farklı unsurun aktarılması - 'sıralama' bu nedenle yolculuk anlatılarında egemen bir yöntemdir- süreksizliğin önünü açar. Bir yolculuk anlatısının düzeni anlatıcının uzamsal ve zamansal devinime bağlı olarak belirlendiğinden, yolculuk anlatısında egemen yapıcı İlke yan yanalık ile (juxtaposition) unsurları yan yana konur. Bunun yanında yolculuk anlatıları çoğul söylemlerdir: tarih, romanesk unsurlar vb. iç içe girer. Tek bir söylem türü bulmak her zaman olası değildir. Süreksizlik bu düzlemde de sürer."[677] Çoğulcu metinlerin oluşum aşamasında sanatçının kullandığı en etkin yöntem olarak değerlendirilebilecek parça yazılar anlatıya karma bir görünüm kazandırır. Özellikle yolculuk anlatısında kullanılan

[675] Aktulum, **a.g. e**., s.172
[676] Aktulum, **a.g. e**., s.174
[677] Aktulum, **a.g. e**., s.178

mektup, hatıra, günlük, gazete yazıları ya da bölümlendirme suretiyle yapılandırılan anlatılar bu karma yapının oluşmasında önemli bir yer tutar. Aktulum bu yapıların kritiğinde ilk olarak şekli unsurlardan başlayarak anlatılarda ne şekilde yer aldığını ortaya koyar. "Yolculuk anlatıları değişik biçimlerde karşımıza çıkabilir: ya bir günlük, ya bir mektup, ya da bölümler biçiminde yapılandırılan bir anlatı biçiminde. Bu üç tür yolculuk anlatısı da İçsel bir esneklikle belirlenir. Yolcu-yazar yolculuk deneyimini bir bağ kurma, dengeleme kaygısı olmadan kendince aktarmaya çalışır. Anlık izlenimler günü gününe not edilir. Mektup biçiminde yazılmış anlatılarda anlatımda bir doğallık öne çıkar. Biçemsel ve biçimsel bakımdan mektup biçiminde yazmanın sağladığı serbestlikle yolcu-yazar daha içtenlikle davranır. Mektup doğal bir doğaçlama izlenimi yaratır. Bölümler halinde sunulduğu durumlarda, anlatı günlük ya da mektup biçiminde yazılan anlatılara göre biçimsel serbestlik daha sınırlıdır. Anlatı Öykü anından sonra oluşturulmasına karşın, bölümler biçiminde düzenlenen yolculuk anlatılarında bütünlük sunan bir anlatı, mantıksal bir düzen sözü verilmez. Yolculuk anında yolcu-yazarın tanık olduğu olaylar yanında anlatıda yer verilen anılar parçalı özellik sunabilirler."[678] İfadelerden de anlaşılacağı üzere; yolculuk anlatısında yer alan bu parça metinlerde izleksel olarak bir bütünlük bulmak zordur. Parçalar arasındaki boşluklar ve zamansal kopukluklar bir ölçüde nedensel bir gelişimle düşünülerek doldurulabilir. Aktulum da yazısının devamında parça metinler olarak değerlendirdiği bu türleri yazar-eser bağlamında değerlendirerek metinsel dönüşümlere dikkat çeker. Ele alınan ilk değerlendirme, kimi yazarların yolculuk anlatısıyla kurguladıkları metinlerde belirli bir sıralamayı göze almadıkları doğrultusundadır. "Biçemsel bir süsleme ya da anlatısal bir zincirleme yaratma kaygısı olmadan, gözlemlerini ve izlenimlerini olduğu gibi aktarırlarken içten olduklarını ve anlatılarının özgündoğruluğunu (authenticite) kesinlemek istemişlerdir. Anlık izlenimleri, anlıksal olanı, doğaçlamayı ve parçacılığı yeğlemişler, yapıtlarını birer taslak biçiminde sunmakla yetinmişlerdir."[679] Burada biçimsel olarak süreksizlik olmasına rağmen izleksel olarak bir bütünlük kurmak olasıdır. Özellikle "zaman ve ölüm izlekleri etrafında dönen çeşitli unsurların yinelenmesiyle parçalar arası bir bağ kurulur, metinsel süreksizlik içerisinde bir düzen ve bakışım göze çarpar. Çoğunlukla kopuk bir biçemde yazılmış parçalar gerisinde bulunan gizli bir izlek yardımıyla anlatısı belli bir yazınsal değer

[678] Aktulum, **a.g. e**., s.179
[679] Aktulum, **a.g. e**., s.181

kazanır."[680] Parçalar arası tutarlılığı sağlamak adına yapılan yinelemeler zamansal izleklerle mümkün kılınır. Fakat geçici olan zamanı kalıcı kılmak uğruna yapılan her türlü çalışmanın manidar olmadığına inanan sanatçı kapalı ve bitmiş bir yapı ortaya koymaktan vazgeçer. Dolayısıyla parça metinler olarak taşıyıcının içeriğini genişleten mektup, hatıra, günlük v.b. unsurlar taşıdıkları söylevi kurmaca olana yöneltir. İçinde bulunulan yönelmişlik de aynı zamanda varoluşsal bir problematiktir. "Yakın aralıklı girdilerden oluşan kurmaca günlüklerde, anlatıyla deneyimi eşzamanlılaştırmak için daha ciddi -kimi zaman farkında olmadan kemikleşen- bir girişim görülmektedir. Burada günlük yazarı dışarısı, oturma odası ya da yatak ve yazı masası arasında baş döndürücü bir hızla gider gelir. Bu ritim, yaklaşan bir ölüme doğru gidişi anlatan günlüklerde varoluşsal açıdan anlamlı hale gelmektedir."[681] Yolculuk anlatısında kullanılan parça metinlerle oluşturulan imgesel dille ("Mektuplarda fantastik ve grotesk izlekler egemen duruma gelir. Geceleyin Ren'in gizemli fantastik havasını yansıtır. Gece ve fantastik izlek -canavarlardan, devlerden hayaletlerden yazarın gece gezintileri sırasında söz edilir- sayesinde… Saplantı durumuna gelmiş izleklerin yinelenmesiyle metne rapsodik bir düzen veren aralıklı bir örgü yaratır."[682]) yolcu-yazarın kimliği açıkça duyulur hale gelir.

20. Yüzyıl anlatılarının birçoğunda ise mektup anlatısı "bitmişlik ülküsü ile parça ülküsü" arasındaki zıtlıkları gösterir. "Örneğin XX. yüzyıl yazarlarının hiçbiri mektup türü yolculuk anlatısı yazmaz. Yeğlenen daha çok düzanlatı biçiminde yazılmış yolculuk anlatışıdır. Çoğunlukla her bölümün başında yeni bir başlık kullanılan, 'yakın geçmiş zaman'da (passe compose) ve yolculuk bittikten sonra yazılıp (anlamlanan anlatılar klasik bitmişlik ülküsü ile modern parça ülküsü arasındaki çatışmayı gözler önüne sererler. Bu tür yolculuk anlatılarının yolculuk bittikten sonra yazılıp tamamlanması Öteki biçimlere göre anlatıyı belli bir İzleksel düzenleyim içerisine sokma olanağı verir. Parçaların bölümler biçiminde düzenlenmesiyle metinlere belli bir düzen getirilir."[683] Dolayısıyla yolculuk anlatısı yolcu-yazarın seyriyle gelişen bir metin olma hüviyetine bürünür. Aradaki boşluklar yazarın birincil bakış açısıyla doldurulmuş durumdadır. Yolculuk anlatılarında karşılaşılan parça metinlerdeki coğrafi kesitler ve tarihsel parçalar geçmiş-gelecek arasında eşzamanlaştırmayla zamansal bir ana göndermelerde bulunur. Metinsel sürekliliğin

[680] Aktulum, **a.g. e**., s.184
[681] Dorrit John**, Şeffaf Zihinler** (Kurmaca Eserde Bilincin Sorunu), Çev.: Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Eleştiri Yayınları, 2005, s.223
[682] Aktulum, **a.g.e**., s.186
[683] Aktulum, **a.g. e**., s.186

devamında yolcu-yazarın mekânsal olarak yaptığı yer değiştirmeceler, negatif bir rol oynuyor gibi görülür. Fakat burada yolcu-yazarın yaptığı çağrışımlar, metaforik olarak oluşturulan taşıyıcı metinle parça metinler arası ilişkideki kopukluğu engeller. "Çoğu yolculuk anlatısında anlatısal çizgiyi koparan uzatılar uzamdaki yer değiştirmelere bağlı olarak çağrışımsal bir gelişim ilkesi rolü oynar."[684] Aynı mekân üzerinde geçmişle kurulan bağ yolculuk esnasında iki farklı kutbun birbiriyle oluşturduğu zıtlık ilkesinden hareketle beslenir. "İzlekler arasındaki karşıtlık birbirine karışmaz, birbirleriyle karşıttırlar. İzlekler arasındaki karşıtlık yolculuk anlatısına dramatik bir gerilim katar, anlatı karşıtlık ilkesiyle ilerler… Farklı izlekler –yolculuk, öykü, burjuvazi, doğa, yıkıntı, v.d.- görünürde dağınık olan yapıtın gerisinde rapsodik bir düzen yaratır."[685] Buradaki karşıtlık ilkesi ülkü ve karşıt değerler arasındaki zıtlığı, kişiler düzlemi, kavramlar düzlemi ve simgeler düzleminde anlatıya taşır. Gün Olur Asra Bedel romanındaki Abutalip ile Nayman Ana arasındaki izleksel boyut eşzamanlı olarak metne girer. "Oğlu tarafından ölümü tattığında, sesini çocuklarına ve gelecek nesillere erişeceğini düşünen Abutalip, aslında aynı varlığın farklı zamanlardaki önesürümleridir."[686] Dolayısıyla romanda asırlar arası yapılan yolculuktaki izleksel boyut çağrışımsal özellikleriyle metaforik tasarıda yerini almış olur. Aynı şekilde Odessia ile Ulysses arasında kurulan bağ yeniden üretimle metinlerarası bir yolculuk haline gelir. "Joyce, Homeros'un Odyssee'sini yirminci yüzyılın başındaki Dublin'e taşıdı. Tıpkı Odyssee'de olduğu gibi eserini 18 bölüme ayırdı ve her biri için Dublin'de değişik bir yeri fon olarak kullandı ve her birine belirli bir saat, bedenin bir organım, ilmî bir disiplini, bir rengi, bir simge ve bir anlatım tekniğini kattı. Romanda örnek aldığı eserde yer alan karakterler arasında da bir paralellik kurdu. Buna göre romanın başkarakterleri olan gazete ilân bürosu sahibi Leopold Bloom, karısı Molly oğul Stephan Dedalus, Homeros'un destanındaki Odyssee, karısı Penelope ve oğlu Telemak'ı temsil etmektedir."[687] Birçok yolculuk anlatısı ise ziyadesiyle nesnel bir görünüm ihtiva eder. Metaforik tasarı da anlık olarak sıralanan onlarca ayrıntıyı yan yana getirmek suretiyle hem gerçekçi hem de mimetik bir etki yaratır. Bu durumu Aktulum Flaubert örneğiyle açıklar. Parça ile bütün arasındaki çatışmadan usanan Flaubert'in tercihini kurgudan yana kullanması daha önce yapmak istediği salt gerçekçilik ilkesinden kopması demektir. Dikkat çeken husus, gerçekçilik ile kurgulanan yolculuk anlatılarının salt bir bilgi verme aracı olarak

[684] Aktulum, **a.g. e**., s.188
[685] Aktulum, **a.g. e**., s.189
[686] Ramazan Korkmaz, **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Ankara: Türksoy Yayınları, 2004, s.120
[687] Ali İhsan Kolcu**, Batı Edebiyatı**, Ankara: Akçağ Yayınları, 2003 s.268

görülemeyeceğidir. Edebi olarak kurgulanan yolculuk anlatısının metaforik tasarısı bilgiyi çoğu zaman mimetik bir belleğe dönüştürür. Aynı suretle oluşan yolculuk anlatısı daha önce de şematize edilen üç katmanlı bir anlatıya kavuşmuş olur. Dorrit Cohn'un "Sorunlu Sunum" başlığı altında işaret ettiği yapı, genel sanat eserinden yolculuk anlatısına, üç katmanlı yapının tarifidir. "Dolayısıyla bu hikâyedeki anlatı sunumu üst üste binmiş en az üç katmandan oluşur: farazi bir formatta sunulan yazılı bir kayıt; yaygın konuşma örüntüleri bakımından sözlü ve dinleyiciye dönük bir söylem; sözel hareketinin gerçek anlamında kendi kendine sessiz bir hitap."[688] Üç katmanlı yapılarda genellikle bütünlük iç monologlara fazlaca yer vermek suretiyle kesilir. "Kimi zaman da akıp giden söylemin sırf zevk için anekdotlara geniş yer verilmesiyle kesintiye uğradığı olur. Yazar kimi zaman söz edeceğini söylediği bir konudan söz edeceği yerde söylemini saptırır."[689] Aynı şekilde kurgulanan yolculuk anlatılarının çoğu standart bir okuyucuya göre yolculuk anlatısı olmaktan çıkar. Çünkü yolculuğun temel prensibi olan mekânlar arası seyir koparak metinde yapılan yolculuk arka plana itilmiş olur. Farklılıktan hareketle de yol ve yolculuk anlatısı taşıyıcı bir görev üstlenir. Mamafih kurgulanan yol ve yolculuk anlatıları, yazımızın başında da ifade ettiğimiz kişinin mana evrenine kavuşması adına önemli bir metaforik tasarı haline gelir. "Okur süreksizlikle yüz yüze kalır durmadan, süreksizlik yaratan unsurlar arasında gerçeklik söyleminin arayışına çıkar. Yapıtında yer verdiği parçalar ilk anlamlarından saptırılıp bir dizi yan anlamla donatılır."[690] Doğal olarak parça yazılarla kurulan mimetik bellek – yani saptırılan anlamsal ögelerin oluşturduğu kurmaca- bu sayede felsefi söyleme biraz daha yaklaşır.

Hayatın birer yanılsamadan ibaret olduğunu bildiren felsefi bir söylevin bilgi arayışı ve bu uğurda çıkılan yol, metinlerde karşılaşılan en önemli metaforik tasarılardan biridir. Aktulum'un süreksizlik olarak bahsettiği tasarı, yolculuk anlatılarında parça metinlerle kurulan derin yapıdır. "Söylemini sürekli olarak koparıp geçici şaşırtmacalar içerisine sokma Stendhal'ın yolculuk anlatılarında öne çıkan yöntemidir. Nesneler üzerinde uzun uzun konuşma yerine parçacılığı yeğler, çünkü parçacılığın gerçekliğe en iyi açılış olduğuna inanır."[691] Orhan Pamuk'un Yeni Hayat'ta ölümü, gerçeği bulmakla gerçekleşen bir mefhum olarak kurgulaması ve bu amaçla çıktığı yolda betimlediği enstantanelerde ölümle kurduğu ilişkileri aynı bağlamda düşünülür. Aktulum 20. Yüzyıldan sonra

[688] John, **a.g.e**., s.190
[689] Aktulum, **a.g.e**., s.193
[690] Aktulum, **a.g. e**., s.195
[691] Aktulum, **a.g. e**., s.196

metinlerde yer alan fotoğraf yönteminin yaygınlaşarak, anlatılarda yer alan betimleme görevini üstlendiğini belirtir. Umberto Eco'nun Gülün Adı'nda Alev Alatlı'nın Rüya-Kâbus ikilisinde romanların başlarına ekledikleri şekilleri de aynı sınıfa sokmak mümkündür. Benzer şekilde bir görüntü ile anlatıya başlayan romancının yaptığı betimlemeler, yapay bir zaman ve mekâna doğru yolculuğu, metinsel düzlemde belirlenmiş olur. Biçimsel eğilimi bir tarafa bırakan postmodern sanatçı seyir halinde edindiği tüm anlık parçaları metne bir bütün halinde yerleştirir. "Bu bağlamda bir bütün oluşturma gibi klasik bir beklenti tümüyle bir kenara itilmemiştir; klasik estetikte edilgen bir konumda olan, bitmiş bir bütünü önünde bulan klasik okurdan ayrı olarak modern okur parçalardan yola çıkarak bir bütün oluşturmaya çağrılır yeni parçalar estetiğinde."[692] Dolayısıyla kurgu, metnin taşıyıcılığında konvansiyonel bir bütün olarak karşımıza çıkar.

Bir bütün olarak karşımıza çıkan eserin yol ve yolculuk anlatısıyla oluşturulmuş metaforik tasarısı, anlatı düzleminde oluşturulan parçaların tümünü ihtiva eder. "Parçalılık, süreksizlik XX yüzyıl yazarlarının anlatılarında da öne çıkan bir özelliktir. XX. Yüzyıl yazarları bir ölçüde XIX. Yüzyıl romantik yazarlarının dünyayı algılama, dünya karşısında ben'in durumu düşüncesine bağlı kalırlar. Her iki dönemdeki yazarlara göre dünya bir bütünlük, bir süreklilik olarak değil, bir kopukluk, bir parça olarak yaşanır ve algılanır. Duyumlar, duygular, bireysel düşünceler asıl gerçekliktir, insan deneyimini bulup aktarmaya yarayan parçalı, süreksiz, kopuk bir anlatım biçimi ayrıcalıklı bir duruma getirilmiştir. Başlangıçta adlarını sıraladığımız modern yazarların, filozofların, düşünürlerin parçalı bir yazıya olan yoğun ilgileri bunu kanıtlar."[693] Yazınsal bir gayeyle oluşturulan bu parçalar yolculuğa çıkanlar için sürekli bir sorgulama alanıdır. Kişi bu sorgulamalarla felsefi anlamda gerçeği sürekli olarak minimize edilen parçalar üzerinden düşünür. Şekil itibariyle bitmiş ya da bitmemiş bir tasarı halinde de olsa yolculuk anlatıları bir bütün olma özelliğiyle kurgulanır.

2.4. Yol ve Yolculuk Anlatısının Poetik Tasarısı

Poetikanın çözümleyici metodu hangi tür olursa olsun, o türün genel söylemi üzerinde düşünmeyi gerektirir. Doğal olarak "yolculuk" anlatısıyla kurgulanmış bir metnin genel yasalarını incelerken de öncelikle üzerinde durması gereken, hangi türe ait olduğu ya da hangi türlerle ilişkisi bulunduğunu söylemleriyle ortaya koymaktır. Çalışmanın bu

[692] Aktulum, **a.g. e**., s.204
[693] Aktulum, **a.g. e**., s.205

safhasına "yolculuk anlatısının poetik tasarısı" isminin verilme nedeni de tamamıyla sanatçının poetik olarak bir tavrının olduğu ve eserini buna göre tanzim ettiği düşüncesidir. Nitekim örneklendirmek gerekirse; Don Kişot'un roman boyunca yaşamış olduğu macera sonunda, kendisi ile alakalı söylediği şeyler, hem eserin hem de yapılan yolculuğun (dolayısıyla da kahramanın) genel söylemi durumundadır.

> "*Tanrı hakkına," dedi Don Quijote. "Madem öyle, saygıdeğer şövalye, şunu bilmenizi isterim ki, ben kötü büyücülerin kıskançlığı ve hileleri sonucu, büyü altında bu kafeste hapis gidiyorum; fazilet, iyilerin takdirinden çok, kötülerin nefretini toplar. Ben gezgin şövalyeyim; üstelik şöhretin hafızasında ölümsüzleştirmeyi aklından bile geçirmediği gezgin şövalyelerden değil, bütün kıskançlıklara, İran'ın bütün sihirbazlarına, Hindistan'ın bütün Brahmanlarına, Etiyopya'nın bütün çıplak filozoflarına rağmen, adını ölümsüzlük tapmağına yazdıracak, gelecek kuşaklara örnek teşkil edip, gezgin şövalyelerin, şövalyeliğin şerefli doruğuna erişebilmek için izlemeleri gereken adımları gösterecek gezgin şövalyelerdenim.*"[694]

Don Kişot'un bu söyleminin oluşmasındaki ana etmen, etkisi altında kaldığı şövalye romanslarından kurtularak kendi hikâyesini yaşamaya yönelmesiyle oluşur. Yeniden kurmak istediği şövalyelik tarikatının temel yapısı da macera sonunda netleşir. Tanımlamaya tabi tutulan tarikatın yasaları da –dolaylı olarak da şövalye kitaplarına yapılan olgun eleştiri de- eserin hangi türlerle ilişki içinde olduğunu poetik açıdan ortaya koyar. Don Kişot'un yolculuğunda edebiyat ile alakalı söyledikleri, eserin özgül söylemini ve diğer türlerden neden farklı olduğunu ortaya koyar.

> "*Doğrusunu isterseniz muhterem Peder, ben bu şövalye kitabı denen kitapların devlet için zararlı olduğunu düşünüyorum kendi adıma, tembelce ve yalancı bir hevesle, basılmış olan şövalye kitaplarının hemen hepsinin başını okuduğum halde, hiçbirini baştan sona okumayı beceremedim; çünkü bana öyle geliyor ki, biraz eksiği, biraz fazlasıyla, hepsi birbirinin aynı; hiçbirinde diğerinden fazla bir şey yok. Bana sorarsanız, bu yazı ve edebiyat türü, Miletos öyküleri denen türe girer; bunlar saçma sapan, eğitmeyi değil, sadece eğlendirmeyi amaçlayan masallardır. Ders alınacak masallar ise aksine hem eğlendirir, hem eğitirler. Bu tür kitapların başlıca amacı eğlendirmek olduğu halde, ben bunu nasıl başardıklarını anlamıyorum; çünkü sayısız zırvayla dolular. Oysa ruhu eğlendirecek olan, gözlerin ya da hayalin, önüne koyduğu şeylerde gördüğü, bulduğu güzellik ve uyum olmalıdır. Bir çirkinlik, özensizlik içeren hiçbir şey, bize zevk veremez (..) Gerçeğe benzemekten ve yazılanın mükemmelini taklitten kaçman bir kitapsa, bütün bunları yapamaz. Ben bütün uzuvlarıyla bir vücut teşkil eden, ortası başına, sonu başına ve ortasına uyan bir şövalye kitabı görmedim. Aksine o kadar çok uzuvları olur ki, niyetleri orantılı bir vücuttan çok bir*

[694] Cervantes, **a.g.e**., s.406

ejderha ya da bir canavar yaratmakmış gibi görünür. Bunun dışında, üslûpları serttir; kahramanlıkları inanılmazdır; aşkları şehvetlidir; terbiyeleri kıttır; savaşları uzun, konuşmaları saçma, seyahatleri zırva ve nihayet, her tür akıllıca sanattan! mahrumdurlar; işte bu yüzden de, gereksiz kimseler gibi Hıristiyan topraklarından kovulmaya lâyıktırlar."[695]

Todorov'a göre poetikanın nesnesi yapıtın kendisi değildir. Poetikanın sorgulamaya tabi tuttuğu şey, edebiyat söylemi denen o "özgül" söylemin özellikleridir."[696] "Yolculuk" anlatısını poetik bir düzlemde ele alınmasının nedeni de bu tanımdan hareketle; Todorov'un "Edebi Metnin Çözümlenmesi" bahsinde konuya ilişkin getirdiği yorumlardan kaynaklanmaktadır. "İlk önce edebi metinde gözlemlediğimiz sayısız ilişkileri ikiye ayıracağız: eşvaroluşlu ögeler arasındaki ilişkiler; hali hazırda bulunan ve bulunmayan ögeler arasındaki gıyabi ilişkiler."[697] Todorov'un eşvaroluşsal ve gıyabi olarak nitelendirdiği aslında; bir edebi eserin göndermeleri ve onunla olan dolaylı ilişkileri tanımlamak adına, metni parçalayıcı poetik bir tavırdır. Yolculuk anlatısıyla kurgulanan bir edebi türde, ilk cümleden son cümleye kadar seyrin sürdüğü salt bir düzlemin "yol" olduğunu düşünülürse; metin içi tüm ögelerin bu unsuru detaylandırmak için kullanılan kategorizasyonlar olduğu söylenebilir.

Metin içinde açıklanmaya çalışılan "anlambilimsel görüş" ilk olarak metaforik tasarıda bahsedilen parça metinlerden hareketle de düşünebilecek, "gıyabi ilişkilerin birer anlam ve simgeleme ilişkisidir."[698] Bir metnin nasıl gösterdiği, nasıl anlamlandırdığı, bir metnin ne gösterdiği ve ne anlama geldiği soruları bu tavrın diyalektiğini çözmek adına poetik tavrın çözümleyici paradigmalarını kurar. İlk paradigma eserin kuruluş aşamasında başlar; yani edebi bir anlatıda "yola" çıkacak olanın, metnin başında kurduğu bir cümle simgesel olarak tüm metnin izleğini ve sürekliliğini sağlamaktadır. "Metin içi simgesellik durumunda, metnin bir parçası, başka bir parçasına işaret ediyordur: bir karaktere, eylemleriyle veya betimsel ayrıntılarla 'karakter kazandırılır', soyut bir düşünce yapıttaki düğümün bütünü tarafından resmedilir. (Anna Karenina'nın ilk tümcesi, bir anlamda, romanın geri kalanını yoğunlaştırılmış bir şekilde içinde barındırır.)"[699] Todorov'un bu bahsine müteakiben Orhan Pamuk'un Yeni Hayatı'ndaki giriş bölümü açık bir tanımsal alan oluşturur. "Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti. Daha ilk

[695] Cervantes, **a.g.e**., s.406-407
[696] Tzvetan Todorov, **Poetikaya Giriş**, Çev.: Kaya Şahin, İstanbul: Metis Eleştiri Yayınları, 2008, s.37
[697] Todorov, **Poetikaya Giriş,** s.45
[698] Todorov, **Poetikaya Giriş,** s.46
[699] Todorov, **Poetikaya Giriş,** s.49

sayfalarındayken bile, kitabın gücünü öyle bir hissettim ki içimde, oturduğum masadan ve sandalyeden gövdemin kopup uzaklaştığını sandım. Ama gövdemin benden kopup uzaklaştığını sanmama rağmen, sanki bütün varlığım ve her şeyimle her zamankinden daha çok sandalyede ve masanın başındaydım ve kitap bütün etkisini yalnız ruhumda değil beni ben yapan her şeyde gösteriyordu"[700] cümleleri romanın tümünü kapsayıcı bir bütünlük oluşturmaktadır. Çünkü roman boyunca yapılan yolculukta aynı kitabın yeniden okunmasıyla simgesel bir devamlılık sağlanmaktadır. Dante'nin Yeni Hayat'ında da aynı şey söz konusudur. Metnin başında Beatrice'in görülmesiyle başlayan etki Orhan Pamuk örneğinde olduğu gibi ani bir etki yaratır ve anlatı boyunca, yapılan yolculuğun her durağında bu etki devam eder.

> "*O andan başlayarak hemen Aşk'la bütünleşen ruhum onun buyruğuna girdi ve imgelemimin verdiği güçle üzerimde öyle etkinlik ve egemenlik kurmaya başladı ki Aşk, tüm arzularına eksiksiz uymak zorunda kaldım.*"[701]

Vogler'in "ilk imge" olarak ifade ettiği bu durumda, sanatçı, ruh halini ortaya koyacağı ilk sahneyle birlikte mitolojik bir yaklaşım içine de girmiş sayılır. "Eserinizin daha iyi anlaşılması için izleyiciye referans noktası oluşturacak bir metafor ya da bir imge kotarabilirsiniz. Öyküye mitolojik yaklaşım, yaşam hakkındaki duygularınızı açığa vuracak metaforlar ya da karşılaştırmalar kullanmak anlamına gelir."[702] Yani temelde merkezden yönetilen –okunan- bir metnin, ikincil ya da daha fazla merkezlerden yönetilebilmesi mümkündür. Yazar/yolcu birden farklı merkezlerle kurguladığı eseriyle birden fazla yolculuğu da yönetebilir.

Todorov yazısının devamında edebi metnin dünyayı nereye kadar betimleyebileceği üzerinde durur. "Edebi metnin bir gerçekliğe göndermede bulunduğunu ve bu gerçekliğin onun göndergesini oluşturduğunu söylemek, aslında bir hakikat ilişkisi kurmaktır; bu ise kişinin kendine edebi metni hakikat sınavına tabi tutma, metnin hakiki ya da sahte olduğunu söyleme iktidarını tanıması demektir."[703] Yine kendi ifadesiyle poetik duruş "genel yasaların ilmine ulaşmayı" amaçlıyor ise kurgulanan "yolculuk" anlatısının ilk türlerden günümüze değişkenliği de bir nevi kuramsal açıklamalarla "hakikat" bağlamında sorgulanabilir. Burada roman kavramı üzerinden konuyu detaylandıran Todorov'un belirlemiş olduğu yasalar çerçevesinde roman "ne kurmaca ne de gerçektir."

---

[700] Pamuk, **Yeni Hayat,** s.1
[701] Dante, **Yeni Hayat**, s.17
[702] Vogler, **a.g.e**., s.138
[703] Todorov, **Poetikaya Giriş,** s.50

Doğal olarak yol ve yolculuk anlatısı şeklinde kurgulanan eserlerin de bu çerçeve içerisinde değerlendirilmesi poetik bir durumdur. Don Kişot'un romanslar üzerinden yürüttüğü eleştiri de aynı paralelliktedir. Miletos öykülerinden başlattığı ifadelerde gelinen son nokta, edebi bir eserin anlatılanın yalan da olsa gerçekliği ne kadar inandırıcı kılınabileceği yönündedir.

> "*Öyleyse, on altı yaşında bir oğlanın, kule boyunda bir devi tek kılıç darbesiyle, sanki badem ezmesinden yapılmış gibi iki parçaya böldüğü bir masal kitabında, ne gibi bir güzellik, parçaların bütünle, bütünün parçalarla ne gibi bir uyumu olabilir? Bir savaş tasvir etmek istenildiğinde, düşman tarafta bir milyon savaşçı olduğu söylendikten sonra, kitabın kahramanı onlara karşıysa, mecburen, istemesek de, bu şövalyenin, zaferi, sadece yenilmez bileğinin gücüyle kazandığına inanmamız gerekir. Peki ya tahtın vârisi olan bir kraliçe veya imparatoriçenin, gezgin ve tanımadığı bir şövalyenin kollarına büyük bir kolaylıkla teslim olmasına ne demeli? Tamamen vahşî ve cahil olmayan hangi zihin, şövalyelerle dolu bir kulenin, pupa yelken gemi gibi denizde ilerlediğini, gece Lombardiyaya varıp sabah Hint kralı Keşiş Yohannes'in memleketinde veya ne Batlamyus'un tarif ettiği, ne Marco Polonun gördüğü başka bir ülkede olduğunu okuyup, bundan zevk alabilir? Buna cevaben, bu kitapları yazanların, bunları uydurma olarak yazdıkları, bu sebeple de, inceliklere, gerçekliğe dikkat etmek zorunda olgıadıkları söylenirse, ben de derim ki, bir yalan, gerçeğe ne kadar benziyorsa o kadar iyidir; muhtemel ve mümkün olana ne kadar yakınsa, o kadar hoşa gider. Uydurma masalların, okuyanların zihniyle uyuşmaları gerekir; öyle bir şekilde yazılmalıdırlar ki, imkânsızı kolaylaştırarak, aşırılıkları düzleştirerek, zihinleri şaşırtarak, hayranlık uyandırsınlar, afallatsınlar, neşelendirsinler ve eğlendirsinler; şaşkınlık ve neşe hep elele gitsin.*"[704]

Edebi eserde mevcut materyali yeniden sorgulamak anlamına da gelen "poetik kurgu" sanatçının perspektifiyle oluşan unsurları da içerisinde barındırır. Bu çerçevede değerlendirmek gerekirse; sanatçının üretimi olan edebi bir metnin oluştuğu zamana göre eskiye ait içerdiği unsurları metne taşıması, eserin diğer türlerle olan ilişkisine bağlıdır. Yazar konuyla alakalı Şklovski'den şu aktarımı yapar: "Sanat yapıtı diğer sanatsal yapılar ile ilişki içinde, onlar özelindeki çağrışımlarla birlikte algılanır… Yalnızca parodi ve pastiş değil, bütün sanat yapıtları herhangi bir modele koşut olarak veya bir modelle karşıtlık içinde yaratılırlar."[705] Dolayısıyla edebi bir eserde mevcut materyali yeniden yorumlamak yahut var olanı kendi anlamı dışında sözel görünüşüyle farklı bir mecraya çekmekle sanatçı yeniden üretimi sağlar. Üretim beraberinde poetik olarak kurgulanan "yol"un, ilksel

[704] Cervantes, **a.g.e**., s.407
[705] Todorov, **Poetikaya Giriş,** s.56

olandan günümüze, farklı sanatsal türlerde kullanılan imge, sembol, simge, mit, v.b. toplumun diğer ürettiği her şeyin tarihsel seyrini önemli kılar. Todorov, edebi bir metnin "sözel görünüş" birimi altında değerlendirdiği söylemsel kaynakların, metnin diğer düzeylerine uyumu üzerinde durur. O'na göre bir metnin yapısı başından sonuna kadar kendi özelliğine sirayet eder. Söylemin kurmaca oluşu bahsinde görülen metnin imgesel bir evrene geçişi söylemin içerdiği bilgiler sayesinde gerçekleşebilir. Fakat bilgilerin toplamı kaçınılmaz olarak eksiktir. "Çünkü şeylerin isimleri onları hiçbir zaman tümel olarak tarif etmez ve bu mutlaklık yokluğu nedeniyle, aynı şeyleri çağrıştırmanın bir tane yolu vardır. Bilgileri çeşitli parametrelere göre değiştirecek ve niteleneceklerdir. Bu parametreleri birbirinden ayırmak, edebi kurgunun sözel görünüşü sorununu dile getirmemizi sağlayacaktır."[706] Belirtmemiz gereken şu ki; anlatı üslubu, değişimini zamansal kategorizasyonlar sayesinde sağlamaktadır. Dolayısıyla yolculuk anlatılarında aktarılan bir mekânın geçmişe ait kurgusal tasviri, görülen gerçek zamansal/ sözsel değiştirme yoluyla mümkündür.

Yolculuk anlatılarında sıklıkla karşımıza çıkan metin yapısındaki kategorizasyonları Todorov üç madde halinde inceler. İlk maddede yolculuk anlatılarındaki düzen ilişkisidir. Yolculuk anlatısında sıklıkla mekân değiştiren ve dolayısıyla farklı zaman boyutuna giren sanatçı için zamansallık çok boyutlu bir duruma gelir. Daha önce metaforik tasarıda belirtildiği gibi yolculukta olan kahraman zamana veya zaman kahramana doğru bir hareket halindedir. Dolaylı olarak da mekân ile kahraman arasında kurmaca-gerçek ikilemi yaşanır. İkilem daha çok kahramanın düş ile gerçek arasında yaşadığı paradokslarda kendini gösterir. Georg Lukacs'a göre bu durum ilksel türlerden günümüze kadar birçok anlatının temelinde mevcuttur. Poetik tasarıda Todorov'un bahsettiği "hakikat ilişkisi" Georg Lukacs'a göre yolculuk anlatılarında "düş ile gerçeğin" uyumudur. Lukacs'ın din merkezli olarak başlattığı bu görüş, yine kendi ifadeleriyle ilksel türlerden modern metinlere kadar edebi eserlerde bir denge unsuru olarak kullanılır. "Dünyanın Tanrı tarafından terk edilişi, ruh ile yapıtın, içsellik ile serüvenin bağdaşmazlığında -insan etkinliğine ayrılmış aşkın bir "yer"in eksikliğinde- ortaya koyar kendini. Kabaca söylenecek olursa, böyle iki tip bağdaşmazlık vardır: Ruh, eylemlerinin alanı ve alt-yapısı olarak kendisine ayrılmış dış dünyadan ya daha dardır ya daha geniş. İlk durumda, serüvenlerle dolu yolculuğuna çıkan sorunsal bireyin daimonik karakteri, ikinci

[706] Todorov, **Poetikaya Giriş,** s.62

durumdakine göre daha aşikârdır, ama aynı zamanda bireyin iç sorunsalı da daha az belirgindir; gerçeklik karşısındaki başarısızlığı ilk bakışta sadece dışsal bir başarısızlık gibi görünür. Ruhun darlığının daimonizmi, soyut idealizmin daimonizmidir. İdealin gerçekleştirilmesine giden düz, kestirme yolu seçen anlayıştır bu; şeytan tarafından kandırılarak ideal ile idea arasında, psike ile ruh arasında bir mesafe olduğunu unutur; en sahici ve en sarsılmaz inançla, ideanın sırf olması gerektiği için mutlaka olacağını düşünür; gerçeklik bu a priori talebi karşılayamadığı için de gerçekliğin kötü cinler tarafından büyülendiğine ve sihirli bir parola bulunarak veya kötü güçlerle cesurca mücadele edilerek büyünün bozulup gerçekliğin kurtarıla-bileceğine inanır.! Dolayısıyla, bu kahraman tipinin yapı-belirleyici sorunsalı, bir iç sorunsalın mutlak eksikliğine ve buna bağlı olarak da herhangi bir aşkın uzam anlayışının, başka bir deyişle mesafeleri gerçeklik olarak deneyimleme yetisinin yokluğuna dayanmaktadır. Akhilleus veya Odysseus, Dante veya Arjuna, tam da ilerledikleri yolda tanrılar onlara yol gösterdiği için, bu kılavuzluktan, bu tanrısal yardımdan yoksun olduklarında güçlü düşmanlar karşısında zayıf ve çaresiz kalacaklarını bilirler. Bu yüzden, nesnel ve öznel dünya arasında yeterli bir denge vardır: Kahraman, kendisine karşı koyan dış dünyanın üstünlüğünün bilincindedir haklı olarak; yine de, derinde yatan bu alçak gönüllülüğe rağmen sonunda zafer kazanabilir, çünkü dünyadaki en büyük güç kahramanın görece zayıf gücüne zafer yolunu gösteriyordur; düşsel ve gerçek olanın güçleri birbiriyle uyum içindedir; zaferler ve yenilgiler ne gerçek ne de ideal dünyanın düzeniyle çelişmektedir."[707] Belirlenen ikinci madde ise yolculuk anlatılarında enstantane olarak ifade edilen duraklardan müteşekkil bir yapı arz eder. "Söylemin zamanına denk düşen hiçbir kurmaca zamanı olmadığında zamanın askıya alınması yani bir "durak" söz konusudur. Örneğin betimlemeler, genel düşünceler bu duruma girer."[708] Todorov zamansal kurguda bazen kurmaca ile söylem zamanının birbiriyle kesişmediğini, bazen kusursuz bir çakışma olduğunu, bazen ise bu halin uzunluğu veya kısalığı ile oluşan durumların söz konusu olduğunu belirtir. Üçüncü madde ise diğer maddeleri de kapsayan, söylem zamanı ile kurgulanan zamanının sıklık ilişkisidir. Bu durum çoğunlukla yolculuk anlatılarında gördüğümüz sıkıcı betimlemelerin olduğu metinlerde kendisini gösterir. Yazar'ın Görüş "Açısı ve Ses" ilişkisiyle ortaya koyduğu tasarı ise yolculuk anlatılarında aktarımda bulunan yolcu-yazar yani anlatıcıyla alakalıdır. Beş maddelik bu kategorizasyonda yolcu-yazar; öznel-nesnel, bilgisel düzey, aktarıma

[707] Georg Lukacs, **Roman Kuramı**, Çev.: Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s.101-102
[708] Todorov, **Poetikaya Giriş,** s.66

dâhil olmamak, kişiler düzeyinde anlatım, yargı v.b. mefhumlarla anlatıyı kurar. Kendisinin "Mantıksal ve Zamansal Düzen" bahsinde ifade ettiği nedensellik ilişkisi, yolculuk anlatılarında yer alan metnin parçacılığı içerisinde bir sonraki bölümün bir önceki bölümün nedeni olarak algılanması ilkesidir. Konuyla alakalı Ulysses ve Gülün Adı romanlarını ele alır.

Umberto Eco'nun "Gülün Adı" isimli eserinde kütüphane içerisinde yapılan yolculukta araştırılan cinayet nedensellik ilkesinden hareketle kurgulanır. Özellikle son dönem bilim ve cinayet romanlarının kurgusunda önemli bir etkiye sahip olan bu kuramı Stephen Kern şu şekilde açıklar: "Bu polisiye hikâyenin anlatıcısı Adso, işaretlerin/göstergelerin birbirleriyle ilişki içinde olduğu bu ağda, göstergenin atıfta bulunduğu nihai bir gerçeğin, bir ilk nedenin olup olmadığını merak etmektedir, Adso aşkın bir gösterilen bulma umuduyla William'a müracaat eder: "Nihai, hakiki olan bir şey -böyle bir şey var mı?" William'ın cevabı "Belki" modern dönemde hakikat ile nedensel kavrayışa özgü temel olumsallığın altını çizmektedir. Hakikat, asal olanın ardındaki rastlantısalın, merkezi olanın ötesindeki marjinalin su yüzüne çıkmasında ve dinsel tartışmalarda yükselen sayısız seste kendini gösterir. Düşünce işlerken, iyi ile kötünün izleri birbirine karışır."[709] "Gülün Adı" romanında nihai olarak "ölüm" nedensellik ilkesine bağlı olarak geçmişten gelen sarsılmaz bir kader unsuru olarak Aristo'nun güldürü konulu kitabının arasında saklıdır. Eco'nun romandaki bu tavrı Fethi Naci'nin ifadeleriyle ipuçlarına bağlı olarak kurgulanan merkezler vasıtasıyla çözülebilir. "Eco, polisiye öyküsünün düğümlerini atar ve bunları gerekli ip uçlarıyla okurlara sezdirirken, imgelem gücüyle engin bilgisinin uyumlu bir bileşimini veriyor; düğümler ve ip uçları, "Gülmek" ve "Bilgi saklanmalıdır." merkezleri çevresinde oluşuyor, bu iki nokta sanki bir elipsin merkezleri gibidir; gerçekte asıl merkez "gülmek" tir, "bilgi saklanmalıdır." ise "gülmek" e bağlı, ikincil bir merkez(dir)."[710] Alev Alatlı'nın Rüya-Kâbus ikileminde yaptığı gibi yazarın akışı keserek donattığı alanlar -ki bunlar salt bilgi merkezlidirler- Naci'nin de ifade ettiği gibi yolculuğun senaryosunda ikincil merkez oluşturur. Gariplerin Kitabı'nda Dükay'ın defteri de anlatı düzleminde aynı poetik misyondadır. Roman kahramanı Abdullah, Dükay'ın daha önce incelemiş olduğu kişilerle alakalı bilgiler edinir. Bilgiler Dükay'ın uzun araştırmalar sonucu yapmış olduğu tespitler olup; Alatlı'nın da yapmış olduğu gibi, belirli bir akışın

[709] Stephan Kern, **Nedenselliğin Kültürel Tarihi Bilim Cinayet Romanları ve Düşünce Sistemleri**, Çev.: Emine Ayhan, İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s. 204

[710] Fethi Naci**, Gücünü Yitiren Edebiyat** (Eleştiri Günlüğü-İkinci Kitap) 1986-1990, İstanbul: Gerçek Yayınevi Yayınları, 1990, s.66

sonucudurlar. Alatlı'nın İmre Kadızade'yle çözümü aradığı saçaklı mantık, Gariplerin Kitabı'nda Dükay'ın incelemeye tabi tuttuğu bilim adamlarıyla söze dökülür. Romanda geçen "*Her kitap –uzmanlık konusunu çetrefil veya dönemi geçmiş- benim ellerimden sözümona öğrenme durumunda olan kimsenin eline geçti. Bilginler. Aydınlar. Onlar çalışmalarını yürütürken ben de çalışmalarımı yürüttüm. Onlar kitapları incelediler, ben de akışını*"[711] ibaresinden de anlaşılacağı üzere; ilk yolculuk Dükay'ın şahsında inceleme ve araştırmalarla oluşturulmuş ikincil bir merkezden hareketle kurgulanır. Gariplerin Kitabı'nda Dükay'ın defteriyle devam edilen aktarımın ikinci kısmında mektuplar vardır. Mektupların ehemmiyeti de yolculuk anlatılarının karakteristik özelliklerini konu edinen hikâyeler oluşlarından kaynaklanmaktadır. Örneğin "Bir Çinli Bilim Adamının Mektubu"nda yer alan "eşik muhafızı"[712] bahsi bu noktada temsiliyeti açıkça ortaya koyar.

> "*Bil ki Övülmüş öğretmen. Lao Tzu, batıya yaptığı yolculukta zorunlu olarak bir kez konakladı. Atını geçit muhafızının kapısı önünde durdurdu. Geçitte alçak gönüllü dürüst usta Kuan Yin yaşıyordu. Dağların kesiştiği vadinin eteğinde, başı üstünde azgınlaşan fırtınalardan hiç zarar görmeyen bir kimseydi Lao Tzu'nun konukladığı. Üç gün kımıldamadan, sessizlik içinde oturdular*."[713]

Gariplerin Kitabı'ndaki ikinci mektup ise roman kahramanının kitabı aramak için yola çıkışını temsil eder. Şeyh Seyyid Ebu'l Hasan Eş-şazeli'nin Bir Müridinden Mektub" başlığı altında ifade edilenler kahramanın arzu ettiği erginlik aşamalarıdır. Orhan Pamuk'un Yeni Hayat'ta yaptığı gibi –melek bahsinde olduğu gibi-; tasavvufi manada vecd hali (cezbe) burada zikrolunur.

> "*Benliğimin derinliklerinde yeniden Veli'nin İsm-i Celi-i anarak göğüs geçirdiğini işittim. Sonra melek geldi ve sonrasını söyleyemem. Ancak bu kadarına izin verilmiştir. Arşın Rabbine yücedir. Amin. Amin. Amin*."[714]

Ulysses romanı ise metnin kuruluşu ve zamansal işleyişiyle bir düzen içindedir. Joyce romanda artsüremli bir tasnif ile eskiye ait olanla yeni arasında koşullu bir "yolculuk" kurar. T. S. Eliot'ın roman hakkındaki görüşleri de; bu metnin hem poetik tasarısındaki nedenselliğini, hem de neden " Odysseia koşutluğu, baba-oğul ilişkisi ve

---

[711] Dallas, **a.g.e**., s.31

[712] Eşiğe yaklaşırken muhtemelen yolunuzu kapatan varlıklarla karşılaşırsınız. Bunlara oldukça güçlü ve kullanışlı bir arketip olan Eşik Gardiyanları denir. Yolu kesmek ve kahramanı sınamak için öykünün herhangi bir noktasında ortaya çıkabilirler,…" Vogler, **a.g.e.,** s.193

[713] Dallas, **a.g.e**., s.44

[714] Dallas, **a.g.e**., s.59

mutlu son"[715] ilişkisiyle ifade edildiğini ortaya koyar. Eliot'a göre Ulysses bu ilişkiyi mitleri kullanarak sağlar. "Eserlerinde mit kullanmakla, insanın çağdaş tecrübesiyle geçmişteki tecrübesi arasındaki fark ve benzerlikleri ele alan Joyce, kendisinden sonrakilerin de kullanması gereken bir metot kullanmıştır."[716] Eliot yazısının devamında Yeats'ın ortaya attığı bu "mito-poetik" metodun işlevselliği üzerinde durarak, hikâye etme yerine kullanılabileceğini de ifade eder. Kısacası bu alan poetik bir tasarı metodu olan "yeniden üretimin" de sağlanması anlamına gelir.

Todorov'un yan anlatılar olarak ifade ettiği rüyalar, karakterlerin anıları da poetik kurguda geçmişin ilgası adına okuyabileceğimiz yolculuk anlatılarının vazgeçilmezleridir. Bu unsurlarla oluşan yolculuk anlatıları da; nedenselliğin oluşturduğu yapısalcılık ve ideolojik anlatı olarak belirtilen ayrımın içerisinde farklı birer mekanizma teşkil ederler. Roland Barthes'in nedensellik ilkesiyle birlikte ele aldığı "belirli geçmişlerin" her zaman bir sanatı imleyerek güzel yazımın töremsel bir açılımı haline geldiği düşüncesi bu mekanizmanın nasıl işlediğini gösterir. "Gerçeği tek bir noktaya getirme, deneyimin varoluşsal köklerinden kurtulmuş, başka eylemlerle, başka yordamlarla mantıksal bir bağlantıya yönelmiş arı bir söz edimini, dünyanın bir genel devinimini yaşamış, üst üste yığılmış zamanların çokluğundan soyutlama işlevini yüklenmiştir. Olaylar imparatorluğunda bir hiyerarşi sürdürmeyi amaçlar. Eylem belirli geçmişiyle, içkin olarak nedensel bir zincirin parçasıdır, bir amacın cebirsel göstergesi olarak işler; zamansallıkla nedensellik arasında bir anlam bulanıklığı sürdürerek Anlatının bir açılışını, yani bir anlaşılırlığı getirir."[717] Yapısalcılıkta kullanılan ve yine yan anlatı olarak değerlendirilebilecek mitolojik kurgu ve eylemler de doğrudan nedenselliği kırıcı bir etkiye sahip olabilirler. "Benzer birimlere neden olan veya onların sonucu olan (Barthes'in işlevler dediği) birimlerin yanı sıra, belirti denilen başka bir birim türü vardır; bu birimler tamamlayıcı ve sonuç niteliğinde bir edime değil, her şeye rağmen öykü açısından gerekli olan belli belirsiz bir kavrama göndermede bulunurlar; karakterlerin kişilik özellikleri, kimliklerine dair bilgiler, ortam ile ilgili ifadeler v.s."[718] İdeolojik anlatılarda ise metafizik insan kalbini haklı çıkaran bir eylem değil, o anki halet-i ruhiyeyi ele veren görüntüler çizer. Tabi ki burada ifade edilen ideolojik anlatı bizim yolculuk anlatılarında çoğunlukla

[715] Fredric Jameson, **Modernizmin İdeolojisi**, Haz., Orhan Koçak-Tuncay Birkan, Çev.: Kemal Atakay-Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Eleştiri Yayınları, 2008, s.219
[716] T.S. Eliot, **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, Çev.: Sevim Kantarcıoğlu, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2007, s.53
[717] Roland Barthes, **Yazının Sıfır Derecesi**, Çev., Tahsin Yücel, İstanbul: Metis Eleştiri Yayınları, 2006 s.32
[718] Todorov, **Poetikaya Giriş,** s.80

bir arayış içerisinde olan yolcu-kahramanın şahsında değerlendirilebilecek, arzu edileni arama ve elde olandan kaçma fiiliyatıyla yakından ilişkilidir. Todorov konuyla alakalı Constant'ın şu ifadelerini aktarır: "Hayattaki asıl büyük mesele neden olduğumuz acıdır ve en ustalıklı metafizik bile kendisini seven kalbi kıran insanı haklı çıkaramaz."[719] Dolayısıyla yolculuk anlatılarında kahramanın sürekli olarak aşk karşısında "kendi mutlu olma edimini" karşı şahsın "mutsuzluğu" üzerinden kuramaz.

Edebi eserde yolculuk anlatılarının oluşumunda sanatçının metin içinde yapmış olduğu önermeler sistemi, poetik olarak dikkat edilmesi gereken diğer bir husustur. Todorov'un "Anlatısal Sözdizim" olarak sıraladığı metnin yapısı "önerme, sıra, [sentaks] ve metin"e kadar gelen tüme varımsal bir metodolojiyi ifade eder. Mekânsal düzende anlatıcının "ben" ve "o" diyalektiğiyle ifade ettiği anlambilimsel kategoriler bu sayede metnin iskeletini görmemizi sağlar. Kurulan önermeler sisteminde kişilere atfedilen görevler yolculuk anlatılarında öncelikle kahramanın daha sonra da diğer karakterlerin şahsında bir düzen haline gelir. Sonraki süreç ise önermelerin metin içindeki dengeyi koruması adına icra edilir. Mitolojik yolculuklarda, fabllarda v.d. türlerde karşılaşılan cezalandırma eylemleri de önermelerde kurulan denge mefhumu adına yapılır. Todorov Decameron'dan hareketle konuyla alakalı şu değerlendirmede bulunur: "Bu andan itibaren, dengeyi yeniden kuracak iki olasılık vardır. Bunların ilki sadakatsiz kadını cezalandırmaktır; ancak bu eylem yalnızca başlangıçtaki dengeyi yeniden sağlamaya yarar. Hâlbuki öykü (en azından Boccacio'nunkiler) başlangıçtaki düzenin tekrar sağlanmasını betimlemezler hiçbir zaman. Demek ki cezalandırmak fiili öykünün içinde vardır (Peronella'yı) ama gerçekleşmez potansiyel olarak kalır. İkinci olasılık cezalandırmadan kurtulmak için bir yol bulmaktır…"[720] Gılgamış'ın yolculuğundaki "yola çıkma" eylemi; Todorov'un bahsettiği baştaki düzenin korunması adına, kendisine tanrılar tarafından bir zorunluluk haline getirilir. Ayırt edilmesi gereken temel husus ise; Gılgamış'ın sadece düzenin korunması adına "yazgının ontolojik macerasını" yaşadığıdır. Yani Gılgamış epik türün kahramana ait kurduğu önermeler sistemiyle macerasını icra eder. "Epik kahramanlar trajedinin kahramanlarından farklı nedenlerle (bu nedenler biçimsel olsa bile) kral olmak zorundadır. Trajedide kahramanın bir kral olmasının nedeni, yazgının ontolojik mecrasını hayatın tüm sıradan nedenselliklerinden arındırma ihtiyacıdır sadece, çünkü toplumsal olarak başat figürün çatışmaları -duyusal açıdan simgesel bir varoluş yanılsamasını

[719] Todorov, **Poetikaya Giriş,** s.81
[720] Todorov, **Poetikaya Giriş,** s.88

sürdürmekle birlikte- sadece trajik sorundan kaynaklanıyordur; çünkü ancak böyle bir figür, dış görünüşünün biçimlerinde bile, anlamlı bir yalıtılmışlığa uygun bir atmosferle kuşatabilir."[721] Önermelerle sağlanan denge yöntemi modern metinlerde ilksel türlerden farklı olmakla birlikte temelde aynı mantıkla kurgulanır. Aşk-ı Memnu'da Bihter'in ölümü, yazar tarafından kendisine biçilen rolün bir sağlaması olarak değerlendirilebilir. Bihter Melih Bey Takımı'nın bir parçası olmama gayesiyle "yol"a çıksa da sonuç itibariyle kökenine ait olan bir eylemi gerçekleştirmek zorunda kalır ve nihai olarak yazar tarafından ölüme mahkûm edilir. Romanda dikkatlerden kaçan diğer bir husus da Beşir'in Nihal'a duyduğu aşktaki çıkmazıdır. Beşir köşkün uşağı olarak Nihal'in dengi olamaz. Dolayısıyla platonik aşkın sonucu olarak hastalığa yakalanır ve ölür. Bu sayede yazar, romanı düşüncede devam ettiren okur için, daha sonraki bir dönemde bu birlikteliğinin olmayacağını da garanti altına almış olur. Çalıkuşu romanında da Feride'nin Kamuran'a duyduğu aşkın, Kamuran'ın gerçekleştirmiş olduğu teamüller sonucunda bitmesi, Feride'yi romanın başında çizilen kaderiyle yalnız bir yolculuğa sürükler. Öğretmenlik için gittiği köyde dahi ismiyle tecrit edilmiş bir yalnızlık içinde kalır. Metnin önermelere ilişkin yapılarını bu şekilde çoğaltmak mümkündür. Fakat bu aşamadan sonra "yol" mefhumunun poetik tasarısındaki düşünsel eğilimin boyutu olan coğrafya-tarih- poetika ilişkisi üzerinde durulacaktır. Dolayısıyla edebi bir metinde karşılaşılan poetik yasaların ve olguların yolculuk anlatılarında görüldüğü şekilleriyle mukayesesi önemlidir. Çünkü somut ya da soyut olarak bir mekândan diğerine hareket etmemizi sağlayan "yol" mefhumunun poetik tasarısı son noktaya kadar belirli bir amaca yönelik tasavvurları ortaya koyar.

Edebi bir eserde kahramanın gittiği yol belli bir coğrafyanın sınırları içerisinden geçmek zorundadır. Bu daha önce de bahsettiğimiz anlatının görünür kılınabilmesi adına mantıki olarak insanın coğrafyalarla kurduğu ilişkilerle mümkündür. Poetik olarak "yolculuk" u kurgulamak bu yönüyle de sanatçının beslendiği coğrafyanın tüm unsurlarıyla birlikte somutlaştırılması demektir. Hasan Aktaş'ın "Türk Şiirinde Coğrafya" adlı eserindeki coğrafya bahsi edebi bir eser için coğrafyanın öneminin ne olduğuyla alakalıdır. "Coğrafyanın bir poetikasının olmaması, poetikanın kuramsallaşmış bir coğrafyasının olmaması, soyutun somuta, dönüştürülememesi minyatürleşmiş edebiyat ve coğrafya anlamına gelmektedir."[722] Poetik olarak "düstura" sahip olan coğrafyadan geçen "yol"un somut bir şekilde tasarlanması, sanatçının, "soyut" olan simge, sembol, mit v.b. birçok

[721] Lukacs, **a.g.e**., s.74
[722] Hasan Aktaş, **Çağdaş Türk Şiirinde Coğrafya**, Edirne: Yurt Savul Yayınları, 2003, s.16

arkaik unsurun varlığını bu coğrafya ile kabul etmesine bağlıdır. "Albatros kuşu simge, imge, metafor, imaj ve sembol olarak niçin Türk şiirinde yoktur da Fransız şiirinde vardır? Yine bir motif, unsur, imge veya simge olarak Simurg niçin Fransız şairi Rimbaud'nun şiirinde yoktur da Türk şairi Baki'nin şiirinde vardır? Çünkü Albatros Fransa/okyanus ikliminin kuşudur, Simurg ise doğu muhayyilesinin kültürel ve mitolojik ikliminin kuşudur da onun için. Muhayyel Anka kuşu ve gerçek Albatros kuşu doğu ve batı halkının hayata bakış açılarını ortaya koyar. Batı şiiri Albatros'u işgal edeceği ülkelere uçururken doğu şiiri Anka'yı mamur edeceği ülkelere uçurur."[723] Aktaş'ın Albatros-Anka zıtlığıyla ifade ettiği coğrafya-poetika ilişkisi, yolculuğa çıkacak olan kahramanın nezdinde "yolculuğun" hangi manaya geldiğini ifade eder. Aşama geçildikten sonra sanatçı, ilksel insan düşüncesiyle, tanıştığı yeni coğrafyalar üzerinden çağrışımlarda bulunarak boş alanları doldurur. Özellikle batının sömürgecilik dönemlerinde oluşan yolculuk anlatılarında, coğrafyalar, öteki olarak ifade edilen toplumlara biçilen rollerle nesnelleştirilmeye çalışılır.[724] Hatta "sömürgeciliğin ilk günlerinden itibaren, sadece metinler değil, aynı zamanda edebiyat da "öteki toprakları yorumlama çabalarını -vatanımdaki takipçilerini keşifler, Batı kuşatması, ulusal kahramanlık, yeni sömürge edinimleri konusunda bilinçlendirerek- desteklemekte", dolayısıyla, "romanslar, anılar, serüven öyküleri" gibi metinlerde, sömürgeciliğin merkezinden yönlendirilen dünya görüşü "pekiştirilmekte ve onaylanmaktaydı."[725] Claude Levi-Strauss'un "Somutun Bilimi"[726] olarak ifade ettiği; ilksel insanların düzen gereksinimi ile nesneler üzerinde kurdukları ilişkinin mantıksal bir zemini olmaması gibi, coğrafyalar üzerinde kurulan ilişkiler de poetik olarak sanatçının düzen kurma ve nesnelleştirme edimi olarak okunabilir.

Yolculuğa çıkan yazar-kahraman Edward W. Said'in ifadeleriyle coğrafi sınırların algısında ilksel insanın hususiyetiyle davranır. Konu şarkiyatçılıkla alakalı olsa da yolculuk anlatılarında karşımıza çıkan coğrafi tasvirlerin çoğunda bu anlatım işlevsel bir

---

[723] Aktaş, **a.g.e**., s.21

[724] "Burada, isler kendi kimliklerini sömürgeci ile özdeşleştiren yerli yazarlar, ister sömürge topraklarında yaşayan sömürgeciler tarafından yazılmış olsun, sömürgeci yazınının sömürge halkları hakkında bir "Öteki" söylemi oluşturulmuştur. Bu söylem, yalnızca Rudyard Kipling'in Kim'i, E. M. Forster'ın A Passage to India romanı gibi sömürge dönemi metinlerinde değil, aynı zamanda Rider Haggard'ın She'si gibi serüven yazını örneklerinde ve Daniel Defoe'nun İngiliz Edebiyatının ilk roman örneklerinden sayılan ve vahşi topraklara uygarlık götüren İngiliz sömürgecisinin ideolojik simgesi haline gelen Robinson Crusoe'da da gözlemlenebilir, öteki söylemine göre, yerli halk gelişmemiş, cahil ve vahşidir. Bu söyleme göre uygarlığı onlara ancak İngilizler götürebilir.", Mehmet Ali Çelikel, **Sömürgecilik Sonrası İngiliz Romanında Kültür ve Kimlik**, İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2011, s.36

[725] Çelikel, **a.g.e**., s.39

[726] Claude Levi-Strauss, **Yaban Düşünce**, Çev., Tahsin Yücel, İstanbul: YKY, 2010, s. 25

durumdur. "Coğrafi sınırlar, toplumsal, etnik, kültürel sınırlara öngörülebilecek biçimlerde eşlik eder. Ne ki kişinin kendini yabancı olmayan olarak duyumsayışı, çok zaman 'dışarıda' kendi yurdunun ötesinde olana ilişkin pek bulanık bir düşünceye dayalıdır. Dışarıda yabancı uzamı doldurmak üzere çeşit çeşit varsayım, çağrışım, kurmaca türer."[727] Edward Said'in ifadelerinden hareketle edebiyat yazılı reel tarih ve bilimsel olarak son çizilmiş olan coğrafyanın ötesinde bilinmeyen bir tarih ve coğrafyayı kullanmaktadır denilebilir. Aynı paralellikte düşünüldüğünde edebi eserde ve dolayısıyla da yolculuk anlatılarında kurgulanan coğrafya-tarih ilişkisi de poetik olarak ifade edilmeye ihtiyaç duyulan birer sorun teşkil eder. Sorun karşısında ise Todorov'un temellendirmeye çalıştığı eşvaroluşsal ve gıyabi ilişkilerle kurulan yasalar devreye girer. Çünkü sanatçı sahih olarak poetikanın –dolaylı olarak da edebi metnin- yasalarını bilen ve ona göre edebi bir metni tasarlayan kişidir. Bu sayede sanatçı coğrafyayı ve coğrafya ile alakalı tarihi seyreden ve aktaran bir yolcu-kahraman kisvesini terk ederek yorumlayan bir mütefekkire dönüşür. Yolcu/ yazar gezdiği coğrafyalarla alakalı öncelikle "Ötekiliğin tanıklığına dayanan bir tarih bilme" yani "yalnızca anlama yoluyla bilmektedir."[728] Yolculuk anlatılarında karşılaşılan tarih-coğrafya ilişkisi Said'in ifade ettiği gibi imgelere ve olgulara dayalı olarak "Avrupa'da ve A.B.D.'de"[729] işlevselliğini hala sürdürmektedir. Aynı noktada tarih-coğrafya ilişkisini edebi bir metinde ifade edilirken tarihçinin anlama eğilimi üzerinde de durması gerekir. Bilimsel tarihçinin tavrı olarak, "tarih zihinsel bir serüvendir, tarihçi bütün kişiliğiyle kendini bu serüvene kapatır"[730] şeklinde bir açıklama tutarlı olabilir. Fakat "tarihsel söylemin bir poetikasına ilişkin ilk önvarsayım, anlatısal yapı bakımından kurmaca ve tarih'in"[731] aynı kategorizasyonlar içerisinde değerlendirildiğidir. Tarih-zaman ilişkisi içinde düşünülmesi gereken bu yöntem "tarihsel anlatı ile kurmacanın birbirine bağlı olarak yaratacakları bir çalışma"[732] ile mümkündür. Dolayısıyla dünyada ilk bilinen tarih metinleri de Ricoeur'un tanımından hareketle aslında edebiyatçı ile tarihçinin boş alanları doldurma tavrıyla alakalıdır. Edward Said'in Klasik Yunan-Roma örneklerinden hareketle ifade ettiği, fetih hareketleri ve yeni yönelimler sonrası ortaya çıkan yolculuklardaki tarihçilerin ve coğrafyacıların anlatıları ile kurmaca bahsiyle poetik bir açıklamaya tabi tuttulan 'yolcu/yazarlar'ın anlatıları benzer özelliklere sahiptir. Nitekim

[727] Edward W. Said, **Şarkiyatçılık**, Çev.: Berna Ülner, İstanbul: Metis Eleştiri Yayınları, 2003, s. 64
[728] Paul Ricoeur, **Tarih ve Anlatı**, Çev., Mehmet Rifat, İstanbul: YKY, 2005, s.20
[729] Said, **a.g.e**., s.65
[730] Ricoeur **Tarih ve Anlatı,** s.20
[731] Ricoeur **Tarih ve Anlatı,** s.124
[732] Ricoeur **Tarih ve Anlatı,** s.13

özelliklerin nevi de aynı zamanda "postkolonyal"[733] edebiyat kuramının da statik temelleri sayılır. "Klasik Yunan ve Roma'da, coğrafyacılar, tarihçiler, Sezar gibi kamusal figürler, hatip ve ozanlar, ırkları, bölgeleri, ulusları, zihinleri birbirinden ayıran sınırlandırıcı bilgi birikimini zenginleştirdiler. Bu birikimin büyük kısmı, hayrı kendine dokunur cinstendi; Romalılarla Yunanlıların diğer insanlardan üstün olduğunu kanıtlamak için vardı. Ancak Şark ilgisi kendine ait bir sınıflandırma ve hiyerarşi geleneğine sahipti. Herodotos (tarihçi, gezgin, merakı sonsuz vakanüvis) ile İskender'in (savaşçı kral, bilim meraklısı fatih) daha önce Şark'ta bulunmuş oldukları, en azından I.Ö. ikinci yüzyıldan beri her gezginin ya da Doğu'ya göz diken her hırslı Batı hükümdarının bildiği bir gerçekti. Dolayısıyla Şark, bir de kendi içinde, hem Herodotos ile İskender hem de onların ardıllarınca önceden bilinen, gidilip görülmüş, fethedilmiş bölgeler ile hiç bilinmeyen, gidilmemiş, fethedilmemiş bölgelere bölündü."[734] Nitekim tarihi bir söylev metinselleşerek, ozanlar tarafından tarihin bilinmeyen dönemlerine ait düşünceler olarak "yol" anlatılarının konusu haline gelir.

Ricoeur, White'ın "tarih yazımı poetikası" ile anlatmaya çalıştığı "Olayörgüleştirme" yöntemi de bu tavrı açıklamaktadır." White tarih yazımı poetikasını Metahistory adlandırır ve böylece onu tarihin sorgulama özelliği üstüne dayalı olan epistemolojiden, yani bilim olarak geleneksel ya da mitsel anlatı arasındaki epistemolojik kopukluğu yaratan nesnellik ve doğruluk koşullarına bağlanmış epistemolojiden ayırt etmiş olur."[735] Coğrafya-tarih ilişkisi içerisinde anlatılmaya çalışılan aslında, Tarih-zaman boyutuyla da düşünülebilecek ikinci bir türevi gösterir. Ricoeur'un zaman ve tarih mefhumlarıyla anlatmaya çalıştığı da Aristo'nun sanatsal bir yöntem olarak ifade ettiği mimesis kavramından hareketle bütüncül bir araştırmadır. "Tarih yazan ve ozan, biri düzyazı, öteki nazım yazdığı için birbirlerinden ayrılmazlar. Çünkü Herodotos'un yapıtının mısralar haline getirilmiş olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte, ister nazım, isterse düzyazı biçiminde olsun, Herodotos'un yapıtı bir tarih yapıtıdır. Ayrılık daha çok şu noktada bulunur: Tarihçi daha çok gerçekten olanı, ozansa olabilir olanı anlatır. Bunun için

[733] "Postkolonyal edebiyat teorisi, seyahat edebiyatı üzerinden geliştirilmiştir demek pek yanlış olmaz çünkü postkolonyal teori özellikle kolonyal dönemde yazılmış seyahat edebiyatının farklı bir gözle yeniden okunmasına dayanır. Kolonyal tarih, siyaset, psikoloji, dil ve bu dilin retorik özelliklerini ele alan çok sayıda kitap yazılmış, bu dil üzerinden postkolonyal edebiyat teorisi üretilmiştir… Post-kolonyal (Sömürgecilik Sonrası) edebiyat kuramının doğup gelişmesinde Edward Said'in Orientalism eseri dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Said'e göre batılı "göz" tarafından anlatılan "Doğu" (Orient) bir hakikati değil, batılı muhayyilenin ürettiği bir fanteziyi ve çarpıtılmış bir imgeyi yansıtır. Ve tabii Orient, Batı (Oxident) olmayan her yerdir. Dolayısıyla Orient coğrafi bir terim olmaktan ziyade ideolojik ve politik bir kavramdır.", Çıraklı, **a.g.m**., s.231

[734] Said, **a.g.e**., s.67

[735] Ricoeur **Tarih ve Anlatı,** s.125

şiir, tarih yapıtına oranla daha felsefi olduğu gibi, daha üstün olarak da değerlendirilebilir. Çünkü şiir, daha çok genel olanı, tarihse tek olanı anlatır. Genel olan deyince de, olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre, belli Özellikteki bir kişinin böyle ya da şöyle konuşmasını, böyle ya da şöyle eylemde bulunmasını anlıyoruz. Ozan, kişilerine ad verirken daima bunu göz önünde bulundurarak adlan seçer. Tek olan deyince de, bir Alkibiades şunu yaptı ya da başına şu geldi, bunu anlıyoruz."[736] Dolayısıyla yolculuk anlatılarında karşılaşılan söylemin bu ilişki içerisinde de yer alması kaçınılmazdır. Buradaki amaç da salt bir "tarih" anlatısı olmadığından "yolculuk" anlatısı olarak görülen, yazarın tarihsel söylevinin nereden geldiğiyle alakalı kökensel bir açıklama yeterlidir. Bundan sonraki süreçte ise yolculuğa çıkan kahramanın şahsında türlere ilişkin yasalar açıklanabilir.

Edebi metinlerde geçmiş tarihle doğru orantılı kurgulanmış bir coğrafyada yolculuğa çıkan kahraman/ yolcunun görünürlüğü çoğu zaman poetik olarak ikinci plana atılır. Mimesis örneğinde olduğu gibi önemli olan; olduğu gibi –tarih araştırmalarını, geçmişte yaşanmış olayları, öznellik içermeden geleceğe dönük yorumları bırakarak kronolojik bir sıra ile neden sonuç ilişkisi içinde düzenlemek- aktarıma dayalı bir metin kurgusudur. Georg Lukacs'ın değerlendirmeye tabi tuttuğu bu durum sadece Walter Scott'la başlayan "gerçek tarihsel kişiliklerin ve özellikle de büyük figürlerin tarihsel romanda ön planda olmalarının toplumsal gerçekliğin ortaya konulması açısından uygun olmayacağı"[737] düşüncesinden hareketledir. Kemal Tahir'e göre de kahraman tarihi bir romanda kişilik özelliklerini tamamlamış bir şekilde bulunur; yani klasik yolculuk anlatılarındaki gibi erginleşme aşamalarını yaşamaz. Ahmet Oktay, Tahir'in düşüncesini şu şekilde özetler: "Demek ki, romancı, tarihe belli bir anlamda ancak taraflı biçimde dönebilir. Kemal Tahir Notlar'ında Lukacs'tan esinlenmiş bir düşünce öne sürer: 'Gönlümüzle sıkı sıkıya ilgili olmadıkça hiçbir tarih hikâyesi bizi gerçekten saramaz duygulandıramaz. Geçmiş, bizi ancak, günümüzün tarih öncesi haline getirile etkiler." Ünlü romancı ardından da şu vurgulamayı yapar: "Başarılı tarih umanlarının kahramanı hiçbir zaman kişiliğinin gelişimi içinde gösterilemez. Her kahraman "tamamlanmış" bir kişidir."[738] Milan Kundera[739] da tarihi roman kahramanlarının tipolojisini aynı yönde değerlendirir. Kundera'ya göre okuyucu, ancak kahraman vasıtasıyla, yaşanmış ya da

[736] Todorov **Poetikaya Giriş**., s.30-31
[737] Turgut Göğebakan, **Tarihsel Roman Üzerine**, Ankara: Akçağ Yayınları,2004, s.43
[738] Ahmet Oktay, **Emperyalizm Roman ve Eleştiri**, İstanbul: İthaki Yayınları 2010, s.208
[739] Milan Kundera, **Roman Sanatı**, Çev.: Aysel Bora, İstanbul: Can Yayınları, 2009, s.114

yaşanabilecek tarihi bir vakayı kavrayabilir. Dolayısıyla tarihi roman içerisinde yolculuk ekseninde değerlendirilen "kahramanın yolculuğu" bu şekliyle klasik türden ayrı bir görüntü ihtiva eder.

Yeni tarihselcilik kuramından hareketle vücuda gelen birçok yolculuk anlatısında ise gerçekçilik ilkesi değişmeceli olarak kullanılır. Kahraman/yolcunun perspektifiyle tarihin bilinmeyen dönemine ait tarihi ve coğrafi alanlar doldurularak geçmiş zaman yeniden kurgulanır. "Tarihi, kabaca sınırlar çizerek tanımladığımız zaman, geçmişteki olayların anlatımıdır. Geçmiş, her ne olursa olsun, bütünü ile yazılı olarak kaydedilemediği için günümüze getirilemeyecektir. Dolayısıyla geçmişin büyük bölümünün kaybolmuş olması olasıdır. Bu durumda tarihçi, bir benzetme ile ifade edilecek olursa, kaybolmuş veriler içinde, kopuk kopuk bağlantılar kurmak yoluyla, geçmişi yeniden kurgulama işini yapmaktadır."[740] Tarihi roman-kahraman ilişkisiyle kuramsal çerçevede mukayeseye çalıştığımız hususu, Kundera'nın tarihi roman ile alakalı başlattığı "kahraman vasıtasıyla, yaşanmış ya da yaşanabilecek tarihi bir vakayı kavrayabilme"[741] polemiğiyle devam ettirmek mümkündür. Çünkü tarihi roman hangi kuramsal çerçeve içerisinde değerlendirilse değerlendirilsin, sanatçının "poetik duruşu" kurmacayı hiçbir zaman tek yönlü ortaya koymamaktadır. Kundera'nın kendisini "Tarihle soyut bir sahneyi, olay için olmazsa olmaz birkaç nesneyle düzenleyen bir dekor tasarımcısı"[742] olarak addetmesi de bu tezimizi doğrular niteliktedir. Fakat burada tarihsel roman üzerinde dururken, kurmacanın tamamıyla olmayan bir tarihle olan alakasından bahsedilmemektedir. Kundera'nın görüşleriyle temellendirilmeye çalışılan sadece kurgulanan zaman ve mekânla kahramanın nasıl bir ilişki içinde olduğunu belirlemektir. Yazar'ın "Tarihsel durumlar arasından, ancak kahramanlarım için bir şeyi açığa vuran varoluşsal durumları çeker alırım."[743] ifadesi de tarihi olayları nesnel görüşlerle betimleyerek kurgulanmış bir metnin hüviyetiyle alakalıdır. Bu sayede edebi bir metinle tarihi bir metnin gıyabi ilişkilerini de açıklamış olur. Daha sonra ifade ettiği "tarih yazarlığı toplumun tarihini yazar, insanınkini değil… Bu yüzden, benim romanlarımda sözü edilen tarihsel olaylar çoğu zaman tarih yazarlarının unuttuğu olaylardır." görüşüyle "yolculuk" anlatılarında karşılaşılan yazarın "kaybolmuş veriler içinde, kopuk kopuk bağlantılar kurmak yoluyla" oluşturduğu metnin

[740] S.Dilek Yalçın-Çelik, **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları**, Ankara: Akçağ Yayınları, 2005, s.26
[741] Kundera, **a.g.e**., s.49
[742] Kundera, **a.g.e**., s.49
[743] Kundera, **a.g.e**., s.49

ortak koşutluğu bu sayede belirlenir. Kahraman ve yolculuğu olarak başlattığımız kritik aslında; yolculuk anlatılarının, türlerdeki poetik koşutluğu üzerinedir. İlksel türlerde kozmosa ait düşüncelerle bilgi sahibi olunan bir tarih ve coğrafya anlayışından romana kadar gelen bu süreç –daha önce de soyut idealizm bahsinde Lukacs'tan yapılan alıntıda bahsedilen kurmaca-gerçek ikilemi-; Lucien Goldmann'ın ifadeleriyle bireyin yani kahramanın sürecidir.[744] Süreçte kişisel gelişimini tamamlamış bir kahraman ya da tamamlamaya çalışan bir kahramanın yolculukları iki farklı düzlemde yer alır. Goldmann süreci, epik türlerle roman arasındaki kahramanın mukayesesiyle başlatarak –roman, epik bir tür nitelendirilir, fakat içerisinde kahraman ve dünya arasında yaşanan karşı konulmaz bir çatışma içerir; bu özelliği de onu efsane ya da masallardan ayırır.-[745] Lukacs ve Girard'ın bahsettiği temel yasalardan hareketle üç farklı kahraman portresi çizer. Portreler roman türlerinin genel yasalarıyla birlikte ifade edilir. "a)"Soyut idealizm" romanı; kahraman eylemlerde bulunur ve dünyanın karmaşık yapısı karşısında, son derece dar bir bilince sahiptir. (Don Kişot, Kırmızı ve Siyah), b)Psikolojik roman; özel yaşamın analizine ağırlık verilir; kahraman pasiftir ve uzlaşmacı dünyanın kendisine sunduklarından tatmin olabilmesi için geniş bir bilince sahiptir. (Oblomov ve Aşk Eğitimi bu yapıya örnektirler), c) Eğitsel roman; kahraman, arayışından vazgeçer ama bu arada ne uzlaşmacı dünyayı kabullenir, ne de değer yargılarını bir kenara bırakır: dolayısıyla roman kendini sınırlama ile son bulur - bu kendini sınırlama durumunu "erkeksi olgunluk" terimiyle karşılayabiliriz. (Goethe'nin Wilhelm Meister'ı ya da Gottfried Keller'in Der Grüne Heinrich'i)."[746] Eğitsel roman bahsiyle alakalı ifade edilenleri, Goethe'nin Wilhelm Meister'ında açıkça görmek mümkündür. Romanda yolculuk bir gaye haline gelerek "ereksi olgunluğa" giden süreci inşa eder. Bildungsroman[747] denilen bu türlerde, kahramanın –kız ya da erkek- çocukluk

[744] Roman türünün tarihsel süreci de göz önünde bulundurulduğunda Don Kişot'un soyut idealizmi hemen akla gelir. Bu idealizm roman kahramanının gelişim sürecini ve yolculuğunu ortaya koyar. Şaban Sağlık bu durumu şu şekilde ifade eder: "Üçgen arzu, "arzulayan kişi (özne) - arzulanan nesne - öznenin nesneyi arzulama sebebi (dolayımlayıcı)" esasına dayanır. Bu üçlü yapı karşımıza "gezi" eylemini çıkarır. Çünkü özne nesnesine varmak için yola çıkacak, çok uzun yollar kat edecek, pek çok macera yaşayacak, sonunda da nesnesine ya ulaşacak (mutlu son) ya da ulaşamayacaktır. Özne nesnesine ulaşsa da ulaşmasa da büyük bir yol kal edecektir. Bütün bu "yolculuk" sürecinde epeyi bir zaman geçecek, yolculuk yapan (seyyah) özne bu yolculuk sürecinde belirli bir tecrübe de kazanacaktır. Tecrübe kazanmak ise kişinin değişimi anlamına gelmektedir. Bu yönüyle gezi, roman ve hikâyelerde "tecrübe edinme Süreci"ni ifade etmektedir. Edebiyat biliminde "bildungsroman (gelişim romanı), "eğitim romanı" ve "değişim romanı" gibi adlandırmalar da gezi kavramı ile irtibatlıdır.", Sağlık, **a.g.m**., s.247

[745] Lucien Goldman, **Roman Sosyolojisi**, Der. Ve Çev.: Ayberk Erkay, Ankara: Birleşik Yayınevi Yayınları, 2005, s.19

[746] Goldman, **a.g.e**., s.20

[747] On dokuzuncu yüzyılda yaygın biçimde yazılan Bildungsroman (büyüme bilinçlenme romanı diye çevrilebilir), aynı zamanda roman türünde şimdiye dek kullanılmış en kronolojik anlatıyı içerir. Bireyin (çoğunlukla yetim) çocukluğundan başlayarak olgunlaşmasına kadar uzanan süreci ele alan Bildungsroman,

dönemlerinden itibaren geçirmiş oldukları evreler konu edinilir. (Klasik edebiyatın baş eserleri olan Hüsn ü Aşk, Leyla ile Mecnun gibi mesnevilerde yer alan kahramanların hayat öykülerinde; kahramanların hikâyelerinin çocukluklarından itibaren konu edilişi, bu mesnevileri –Yavuz Bayram'ın da ifade ettiği gibi-[748] bildungsroman geleneği ile de tanımlamayı mümkün kılar.) Senail Özkan'ın Wilhelm Meister'la alakalı ifade ettikleri de "ereksi olgunluğun" yolculuk teması içinde nasıl okunacağıyla alakalıdır. "Goethe'nin başka bir seyahat eseri de Wilhelm Meister adlı romanıdır, Wilhelm Meister'ın Çıraklık Yılları Wilhelm Meister'ın Seyahat Yılları'ndan müteşekkil bu romanında Goethe, modern romanın temellerini atmıştır. Romana akseden büyük ölçüde kendi hayatıdır; Goethe'nin kendi içine yaptığı bir yolculuktur. Bu romanla Goethe, çocukluk yıllarından olgunluk yaşlarına kadar gelişim seyrini ve değişimini kısaca kendi Ben'ini keşfetmeye çalışmıştır. Müellif Wilhelm Meister'ın Seyahat Yılları'nı ilerlemiş yaşında kaleme aldığı için bu roman daha çok önemsenmiştir. Bu romanıyla Goethe, ideal bir eğitim, din, sanat, ahlak ve kültür projesi temellendirmeyi denmiştir. Wilhelm Meister yolculuk esnasında o zaman hâkim olan birçok aktüel sosyal krizle karşılaşır ve bunları çözerek hedefe doğru ilerler. Ancak hedefin ne olduğu romanda verilmez; aslolan yolculuktur, yolculuğun bizzat kendisi gayedir. Yol ve yolculuk hedeften çok daha önemlidir. Hayat harekettir, değişim ve inkılâptır. Varlığı hareket ettiren arzudur, yanış ve hasrettir. Hedefe ulaşmak hasretin son bulması anlamına gelir ki bu atalet ve yokluk demektir. O yüzden Goethe, yolculuk mevzuubahis olduğunda bir hedef göstermemektedir."[749] Türlerde ifade edilen kahramanlar, yazarın "*kontemplation*" yani seyir amaçlı kurduğu reel düzlemden hareket ettiği bir metnin poetik yasalarını da belirlemiş olur. İsmail Tunalı, Kant'ın "estetik subje" üzerine getirdiği tanımdan hareketle, bu tavrı şu şekilde örneklendirir: "Örneğin seyrettiğim bir tabloda tasvir edilen bir ulusal kahramana, benim estetik tavrımı bu ulusal kahramana karşı gerçek yaşamda duymuş olduğum ilgi belirlemeli, aynı biçimde bu tablo üzerinde vereceğim estetik yargıyı da etkilemeli."[750] Yargı sistematiği, Goldmann'ın ve Lukacs'ın temellendirmeye çalıştığı, kahramanın koşullu bir polemik üzerinden ifade

---

bu süreç içinde roman kahramanının ne tür seçimlerle karşı karşıya kaldığını ve yaptığı seçimler sonucunda yaşamının nasıl belirlendiğini, neredeyse bir ibret öyküsü gibi anlatır. Çağın liberal anlayışına uygun olarak, bireyin yaptığı seçimlerde tümüyle özgür olduğu varsayılır. Çocukluk, ilk gençlik, masumiyetin yitişi, kimlik bunalımı ve olgunluk aşamalarından geçen düz bir zaman çizgisi izleyen bu anlatı türünde, geçmişe dönüşler ve geleceğe göndermelerden oluşan zaman kaymaları asgaride tutulur, ironik gelişmelerle ortaya çıkan beklenmedik durumlar ahlâki seçimlerle düzeltilerek mitik zamanla güncel zaman uzlaştırılır. Jale Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s.144

[748] Yavuz Bayram, Bildungsroman Örneği Olarak Hüsn ü Ask, **İlmî Araştırmalar**, 23, (2007), s.7

[749] Özkan, **a.g.m**., s.34

[750] İsmail Tunalı, **Estetik**, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 2006, s.28

edildiği yasaların genel çerçevesini belirler. Coğrafya-tarih ilişkisiyle ayrı bir düzleme çekilmeye çalışılan yolculuk anlatısının "poetik tasarısı" bu şekliyle kahraman aracılığıyla görünür bir hale gelir. Goldmann'ın sosyolojik açıdan incelediği "roman türü", aslında kahramanın kendi bilincini aşma eğilimiyle oluştuğu estetik bir yapı da içinde barındırır. Lukacs'ın Roman Kuramı'nda epik türlerle başlattığı ve temellendirmeye çalıştığı insan problemi de Goldmann'da olduğu gibi bu sosyolojik vakanın açılımı olarak nitelendirilebilir. Dolayısıyla poetik kurguyu kahraman ve yönelimleri açısından Lukacs'ın oluşturduğu çerçeveyle açıklamak daha mantıklı olacaktır. Lukacs'ın felsefi olarak ifade etmeye çalıştığı aslında; insanın, ilk türlerde ortaya koyduğu iç ve dış gerçekliği nasıl algıladığıyla alakalıdır. "Henüz bir dış olmadığından bir iç de yoktur, ruh için bir "Ötekilik" yoktur. Ruh serüvenlere atılmaya koyulur; serüvenlerle yaşar, ama arayışın asıl acısını da bulmanın asıl tehlikesini de bilmez; böyle bir ruh asla kendisini tehlikeye atmaz; henüz kendisini yitirebileceğini bilmez, kendisini arayıp bulmak zorunda olduğunu asla düşünmez. Epiğin çağıdır bu."[751] Daha önce ilk türlerle alakalı ifade edilen insanın zaman ve mekân algısının artsüremli bir anlatı düzlemiyle karşımıza çıkışı bu nedenden ötürüdür. Lukacs'ın ifade etmeye çalıştığı da aslında epik türlerdeki kahramanın içsel bir sorgulamaya sahip olup olmadığı üzerinedir. Yani epik çağı aslında felsefi bir koşullanma ile değil salt yüklemlemeler aracılığıyla oluşturulan metafizik bir âlemdir. Doğal olarak yolculuğa çıkan bir kahramanın seyri bu bağlamda değerlendirilmelidir. Lukacs konuyla alakalı eserinin başından itibaren sıklıkla üzerinde durduğu Yunanlıların düşünce eylemlerinden hareketle şu tespiti yapar: "Yunanlıların metafizik hayatlarım içeren çember bizimkinden daha dardı: Hayatımızın ayrılmaz bir parçası olarak kendimizi onun içine yerleştiremeyişimizin nedeni bu. Daha doğrusu, kapalı doğası Yunanlıların hayatlarının aşkın özü olan çember, bizim için yok olmuştur; biz kapalı bir dünyada soluk alamayız. Biz tinin üretkenliğini icat ettik: Çağlar öncesinden kalma imgelerin nesnel apaçıklıklarını bizim için bir daha ele geçirilemeyecek şekilde yitirmiş olmalarının nedeni de bu; dolayısıyla bizim düşünme biçimimiz asla bütünüyle başarılamayan bir tamamlanmanın sonsuz yolunu izler. Biz biçimlerin yaratılışını icat ettik: Yorgun ve umutsuz ellerimizden çıkan her şeyin daima eksik kalmasının nedeni budur. Biz tek hakiki tözü kendi içimizde bulduk: Biliş ile eylem arasına, ruh ile yaratılan yapı arasına, benlik ile dünya ara sına aşılamaz bir uçurum koymak zorunda olmamızın ve her türlü tözselliğin de bu uçurumun öte yanında düşünümde ufalanıp gitmek zorunda olmasının nedeni budur. Özümüzün

[751] Lukacs, **a.g.e**., s.40

kendimiz için bir postüla olmaya, dolayısıyla benliklerimizle aramızda daha da derin, daha da korkutucu bir uçurum yaratmaya mecbur kalmış olmasının nedeni de budur."[752] Tarihsel roman bahsinde ifade edilen; yazar/yolcunun "kaybolmuş veriler içinde, kopuk kopuk bağlantılar kurmak yoluyla" boş alanları doldurma eyleminin, metaforik tasarıda ele alınan "felsefi koşutluk içerisinde" okunabileceği tekrar ispatlamış olur. Lukacs eserinde Yunan türlerinin doğuşunu Athena'nın doğuşuyla ilişkilendirmesi de bu felsefi koşutluğun farklı bir yönünü teşkil eder. "Tanrıça Athena'nın doğuşu Yunan biçimlerinin ortaya çıkışının prototipidir."[753] Varsayım Yunanlıların öze ilişkin kurdukları evrensel düşüncenin bir sonucu olarak ele alınır. Epik, trajedi, felsefe önermesiyle temellendirilen genel temayül kahramanın yazgısı olarak okunur. Yani ilksel kahramanın yolculuğu sırasında da evren ile alakalı sunduğu tüm mitik, metafizik v.b. tasarılar kopuk bağlantıların doldurulması adına felsefi bir tanım olan ampirizmin yasalarıyla ifade edilir. Dolayısıyla yolculuk anlatıları hangi türde ele alınırsa alınsın; kahramanın gezginci sıfatıyla üzerine dönük tüm varyasyonların temel karakteristiğini üzerinde barındırdığı görülür. Lukacs Yunan tininin özgüllüğünü yitirmesi ile başlayan bu sürecin yeni türlerin temelinde yatan kahramanın özelliklerinin doğmasına neden olduğunu söyler. "Yunanlılara göre bir budalalıktır gerçekten de! Kant'ın yıldızlı seması artık sadece saf bilişin karanlık gecesinde parıldar; yalnız gezginin (yeni dünyada insan olmak yalnız olmayı gerektirir çünkü) yolunu aydınlatmıyordur artık. İç ışıksa ancak gezginin bir sonraki adımı için bir güven kanıtı (ya da yanılsaması) olabilir. Olayların dünyasını, ruhun yabancısı olduğu bu dünyanın muazzam karmaşıklığını, içerden gelip de aydınlatan hiçbir ışık yoktur artık. Özne bir görüngü, kendi içine kapalı bir nesne olmuşsa eğer, eylemin öznenin özsel doğasına uygunluğunun (kalan tek kılavuzdur bu) gerçekten öze dokunup dokunmadığını artık kim söyleyebilir ki? Öznenin en derinlerde saklı ve en tikel Özsel doğası, artık sadece 'olması gerekenin' hayali gökyüzüne yazılmış asla sona ermeyen bir talep olarak görünüyorsa ona, en derinlerde saklı bu doğa tam da öznenin içindeki akıl almaz bir boşluktan ortaya çıkmak zorunda kalıyorsa, yalnızca en uzak derinliklerden çıkıp gelen şey öznenin özsel doğası olmuşsa ve artık hiç kimse bu derinliklerin en dibini asla telaffuz edemiyorsa, hatta bir anlığına bile olsun kavrayamıyorsa - bu durumda eylemle öznenin doğası arasındaki denkliğin özü yansıtıp yansıtmadığım kim söyleyebilir? Sanat, dünyanın bizim ölçülerimize sığdırılmış düşsel gerçekliği olan sanat, böylece özgürleşir: artık bir taklit değildir, çünkü tüm

[752] Lucaks, **a.g.e**., s.43-44
[753] Lucaks, **a.g.e**., s.45

modeller yok olmuştur; sanat, yaratılmış bütünlüktür artık, çünkü metafizik alanların doğal bütünlüğü ebediyen yıkılmıştır."[754] Süreç Lukacs'a göre Dante, Giotto, Wolfram von Eschenbach ve Picasso'ya gelene kadar bu şekilde sürer. Daha sonra ise yeni paradoksal bir Yunan doğar ve estetik bir kez daha metafizik bir hale gelir. Dolayısıyla İlahi Komedya'yı metafizik bir düzlemde, tinin boş alanları doldurması eğilimiyle oluşmuş olduğunu söylemek mümkündür. Lukacs'ın biçimler tarihiyle alakalı tespitleri ise, epik türün diğer türler üzerinde nasıl bir etkiye sahip olduğunu ortaya koyar. Biçimlerin tarihi gelişimi ve bu gelişim içerisinde yolculuk anlatılarında yer alan "kahraman" mefhumunun genel özelliklerinin belirlenmesi adına Lukacs'ın bu tespitleri önem teşkil eder. Euripides'in, kahramanın yazgısını sorunlaştırmasıyla başlayan "a priori" kavramının, amaca yönelik yeni yüklenimleriyle biçim-veren öznesinin ortaya çıkışı Lukacs'ın ilk hareket noktasıdır.

Todorov'un "gıyabi ilişkilerin birer anlam ve simgeleme ilişkisi" olarak yasalaştırdığı, metnin çözümleme aşamasındaki poetik bu tavır ile Lukacs'ın, sanatsal türlerin birbirinin alanını ihlal ettiği dönemde ortaya çıkan yeni şekillerin çözümü adına ifade ettiği "deşifre edilerek açığa çıkarmasına izin veren bir bütünsellik"[755] düşüncesinin hareket noktası aynıdır. Epiğin yıkılması sürecini de ifade eden bu tanımlama daha sonra epiğe dönük kurulan diğer türlerin başarısızlığı olur. "Tam anlamıyla ütopik bir epiğe yönelik her çaba başarısızlığa uğramaya mahkumdur, çünkü ampirik olanı öznel ya da nesnel bakımdan aşmak ve lirik veya dramatik olanın alanına geçmek zorundadır. Bu tür bir karışımsa epik için asla verimli olamaz."[756] Lukacs, epiğin yıkılışından sonra ortaya çıkan türler içerisinde şekil özelliklerini bertaraf ederek söylediği romanı epiğe en yakın – bütünsellik terimleriyle düşünen bir çağın epiği-[757] tür olarak belirler. İfade edilmesi gereken şey ise; yolculuk anlatılarındaki temel prensiplerin belirlenmesi açısından bu görüşün ne anlama geldiğidir. Lukacs, yazar/kahraman açısından ele alarak bu soruya yanıt verir. Lukacs'a göre, temel duyguların ifadelenişi bakımından romanın epiğe göre daha zayıf kaldığıdır. "Ama yazarın asıl işinin gömülü anlamı ortaya çıkarmak olduğu ve kahramanlarının da düşlerinin yuvasına ulaşmak -yerçekiminden özgürleşmek- için önce kendi hapishanelerinden kaçıp gözükara mücadeleler vermek veya uzun, yorucu yolculuklar yapmak zorunda kaldığı bir durumda, nazmın gücü uçurumun üzerine

[754] Lucaks, **a.g.e**., s.46
[755] Lucaks, **a.g.e**., s.50
[756] Lucaks, **a.g.e**., s.55
[757] Lucaks, **a.g.e**., s.65

çiçeklerden bir halı serebilir belki, ama uçurumu aşan kullanışlı bir yol inşa etmeye yetmez. Büyük epik edebiyatın hafifliği tarihsel saatin somut olarak içkin ütopyasıdır yalnızca; dolayısıyla nazmın, bir taşıyıcı olarak, taşıdığı her şeye kazandırdığı biçimlendirici mesafelilik, epiğin muhteşem bütünselliğini -öznesizliğini- elinden alacak ve onu bir pastoral şiire veya oyunlu bir lirizm örneğine dönüştürecektir. Büyük epik edebiyatın hafifliği, ancak kısıtlayıcı bağlardan sahiden kurtulmuş olunması koşuluyla olumlu bir değer ve gerçeklik yaratan bir güçtür."[758] Don Kişot'un epiğe dönük değil de epikten hareketle kurgulanmasının temelinde de değer ve gerçeklik güdüsünün etkin olduğu açıktır.

> "*Bu da, hoş bir üslûp ve yaratıcı bir zekâyla, mümkün olduğu kadar gerçeğe yakın şekilde yapılırsa, hiç şüphesiz ortaya çeşitli güzel ipliklerden dokunmuş bir kumaş çıkacaktır ki, tamamlandığında öyle bir mükemmeliyete ve güzelliğe ulaşacaktır ki, bir kitaptan beklenebilecek en iyi sonuç alınacak, yani dediğim gibi hem eğlendirici, hem eğitici olacaktır. Çünkü bu kitaplarda serbest anlatım, yazarın epik, lirik, trajik, komik olabilmesine, şiir ve hitabet ilimlerinin bütün o hoş ve tatlı sanatlarında yeteneğini göstermesine imkân verir; çünkü destanlar, manzum olabilecekleri gibi, mensur da olabilirler.*"[759]

Lukacs'ın ifadelerinden anlaşılan şu ki; bir türün başarılı olabilmesi öncelikli olarak söylemiyle yakından alakalıdır. Servet-i Fünun romanının başarısının altında yatan gerçeklerden biri de budur. Ahmet Cemil'in ya da Bihter'in kurduğu hayallerle ortaya çıkan söylem mensur şiirlerden oluşmuş epigraflar gibi farklı enstantaneler oluşturur. Halit Ziya Uşaklıgil de mensur şiirler üzerine getirdiği yorum da bunları şiirden ayrı düşünemeyeceğini dolaylı yoldan ifade eder. "Ben bu ismi gayet tabiî olarak bulmuş, bir dakika bile onun bu derece muhalefeti câlib olacağına ihtimal vermemiştim. Şiir hakkında telakkilerimde o kadar ayrılıyordum ki bunlara mensur demekle belagat kitaplarının hükmüne karşı bir isyan teşkil ettiğime vâkıf değildim."[760] Lukacs yazısının devamında Dante'nin İlahi Komedya'da yakaladığı başarıyı da söylemiyle ilişkilendirir. Lukacs'a göre Dante bu başarıyı balad tonunu epik tona çevirerek sağlar. "Hayatın olağan dünyasında uzaklık, aşılamayacağı noktaya dek artar; ama bu dünyanın ötesinde, her kaybolmuş gezgin ezelden beri onu bekleyen yuvaya kavuşur; yeryüzünde sessizliğe gömülen her yalnız ses, onu İçeren, ona bir ahenk kazandıran ve onun aracılığıyla ahengin kendisi olan

[758] Lucaks, **a.g.e**., s.66
[759] Cervantes, **a.g.e**., s.408
[760] Halit Ziya Uşaklıgil, Mensur Şiirler, akt.: Fatih Andı, **a.g.e.,** s.96

bir koro tarafından orada beklenmektedir. Uzaklıkların dünyası, duyusal kılınmış anlamın ışık saçan göksel gülü altında gelişigüzel ve düzensiz bir biçimde sere serpe uzanır; her an görünür haldedir, gizlenmemiştir. Öte taraftaki yuvanın her sakini bu dünyadan gelmiştir, her biri ona yazgının alt edilemez gücüyle bağlıdır. Ama her biri, böylece anlamlı kılınan yolculuğunun sonuna ulaştığında onu kavrayabilir ancak; ancak o zaman onu tüm kırılganlığı ve ağırlığıyla görür; o zaman her figür kendi yalıtılmış yazgısından, payına düşenin belirginleştiği yalıtılmış olaydan şiirsel bir biçimde söz eder. Bir balad ta bu. Ve aşkın dünya-yapısının bütünselliği nasıl her tekil yazgının önceden belirlenmiş anlam-kazandıran, her-şeyi-kapsayan a priorisi ise bu görkemli inşanın yapısı ve güzelliğiyle talikte (gezgin Dante'nin büyük deneyimiydi bu) giderek daha çok kavranması da, simdi açığa vurulmuş olan anlamının bütünlüğünde her şeyi kapsar. Dante'nin derin sezgisi, bireyi bütünün bir bileşenine dönüştürür ve böylece baladlar epik şiir olur. Bu dünyanın anlamı ancak öte dünyada mesafeden arınır, görülebilir ve içkin hale gelir Bu dünyada bütünsellik kırılgan ya da sadece özlenen bir bütünsellik olmaya mahkûmdur."[761] Dante'yi özgünlüğe ulaştıran ve kendisine ait olarak belirtilen "özgül" biçim, edebiyat eserinin ne olduğu üzerine bir kritik değildir. Dolayısıyla yol ve yolculuk anlatıları üzerine yapılacak "poetik" tanımlamaların da eser üzerinden değil, eserin oluşumundaki "özgül" biçimin yasaları üzerinden yapılması gerekir.

2.5. Yolculuk Anlatısında İmgenin İşlevi

Yolcu/ yazar/ anlatıcının edebi bir metinde bize yol/ yolculuk boyunca göstermeye çalıştığı tüm nesneler, öncelikle sanatçının sanat yapma eğilimiyle, kendi kişisel fantezisinin tüm olanaklarıyla sarf edilir. "Yolculuğu herhangi bir geliş-gidişten ayıran şey, yolla yolculuk eylemi arasındaki varoluş bağında gizlidir. Yolcu; yolcunun ufkundan, imgeleminden kişiliğinden, arayış süreçlerinden ayrı düşünmemek gerek. Her yol, yolcusunun mührünü taşır."[762] Edward W. Said'in seyyah Kinglake'in gördüğü yerlerle alakalı aktarımı, genel itibariyle bu fantezinin görsel-düşünsel boyutunun nasıl bir mekanizma ile çalıştığını ortaya koyar. "Diğer pek çok seyyah gibi Kinglake de, görülmesi gereken şeyleri görmekten çok, kendisini ve Şark'ı (ölü, kuru zihinsel muammayı) yeniden yaratmakla ilgilenir."[763] Maurice Merleau-Ponty'nin, imgenin oluşumuyla alakalı ifade edilen teamüllerin yasalarını görmek/düşünmek ilkesiyle birlikte başlatması da bu görüşü

[761] Lucaks, **a.g.e**., s.67-68
[762] Metin, **a.g.m**. , s.52
[763] Said, **a.g.e**., s.205

doğrulamaktadır. "Bütün gördüklerim ilke olarak ulaşabileceğim bir yerdedir, hiç değilse bakışımın ulaşabileceği bir yerde, 'yapabilirimin' haritasında saptanmış olarak. Haritaların her ikisi de tamdır. Görünür dünya ile devinme tasarılarımın dünyası aynı Varlık'ın bütüncül bölümleridir."[764] Doğal olarak bu aşamadan sonraki amaç, yolculuk anlatısı metinlerinin şekillenmesinde önemli bir yere sahip olan, zaman-uzamın imgelerle nasıl kurgulandığını/ yeniden üretildiğini göstermektir.

İmgesel söylem, sanatçının tasarladığı metnin en küçük yapı birimidir. Bu birim/ imge sanatçının metin içinde tasarladığı tüm ayrıntılarda, farklı şekillerde işlevsellik kazanır. Şekillerin oluşması için sanatçı, mekânı-zamanı tasvir ederken, aktarımda bulunduğu sujeler üzerinden imgeleri içinde bulunduğu çağa göre, geçmişten gelen geleneksel birimler olarak yeniden yorumlar. Doğal olarak yolculuk anlatılarında imgenin işlevi, sanatçının anlatıdaki aktarımının nasıl olduğuyla alakalı kritiklerden hareketle ifade edilebilir. Pospelov epik türleri ele aldığı yazısında, imgenin işlevi hakkında ifade ettikleri bu konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. "Gerek anlatma yoluyla ve gerekse tasvirler, yorumlar ve kişilerin söylemi yardımıyla, epik eserlerde gerçekliğin çok çeşitli ve sınırsız kucaklanışlarına varılabilir. Bir kez yazar, zaman ve mekân olarak dar çerçeveli imgeler oluşturur. Yani eserin belirli bir bölümünde yazar, kesin zaman ve mekân sınırları içinde geçen olaylara yoğunlaşır. Okuyucular açısından bunlar, romanın ve öykünün sahnesel bölümleridir."[765] Pospelov'un buradaki ifadelerinde üzerinde durulması gereken önemli bir husus da, "gerçekliğin çok çeşitli ve sınırsız kucaklanışlarına" varabilmek için imgenin hangi tanımından yararlanmamız gerektiğidir. İlk olarak Ferraris'den hareketle imgenin sanatçıya nasıl bir yöntem oluşturduğu üzerinde bir açıklama yapılabilir.

İmge realiteden kaçışta insanın kendini sınırlayıcı olana sınırsız ve aşkın nitelikler yüklemesinden oluşur. Nesnel olan tüm göstergelerin söylemde tersine çevrilmesi aynı zamanda imgeye tepkisel bir potansiyel de yükler. "Strawson imgeleme üç temel semantik alan atfeder. 1- zihinsel (hatta belki akustik) imgelem 2- icat olarak imgelem 3- inanç veya yanılsama olarak imgelem."[766] Destanlarda, romanlarda, öykülerde yer alan yolculuk anlatılarında imgesel dil, Ferraris'in Strawson'dan aktardığı semantik kaidelerde belirlemiş olduğu bu tasnifin üç maddesini de içinde barındırır. Uzam ve zamanın tasvirinde sürekli yenilenen olgular eskiye ait zihinsel terkiplerin bir uzantısı olup, sanatçı tarafından bilinçle

[764] Maurice Merleau-Ponty, **a.g.e**., s.33
[765] Pospelov, **a.g.e**., s.261
[766] Maurizio Ferraris, **İmgelem**, Çev.: Fuat Genç, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2008, s.7

yapıldığında "icat" –ki icat olarak imgelem Pospelov'un ifade ettiği nesnelliğin aktarımında uzam ve zamanı dar kapsamlı oluşturan imgelerdir-, halet-i ruhiyenin o anki tahakkümüyle beraber ya inanca ya da yanılsamaya dönüşebilmektedir.

Yolculuğa çıkan yazar/ yolcunun söylemiyle düzenlenen edebi metnin, imgelerle olan ilişkisini netleştirmek adına, Johannes Fabian'ın antropoloji üzerine –Antropoloji Nesnesini Nasıl Kurar?- yapmış olduğu çalışmada ifade ettiği, gezgin mefhumunun zamanı ve uzamı nasıl algıladığı meselesine bakmak gerekir. Çünkü aktarımda bulunan yazar/yolcunun kullandığı dil/ imge başta da belirtildiği gibi görme ve düşünme mefhumlarının bir sonucudur. Fabian'ın ele aldığı antropoloji nesnesinin, seyahatte bulunan kişi tarafından nasıl aktarıldığı hususu ile edebi bir metinde yolcu/yazarın nesneleri nasıl ifade ettiği meselesi aynı paralellikte mukayese edilebilir. İfadenin en açık biçimini Gariplerin Kitabında görmek mümkündür. Ian Dallas bizatihi yolculuğa çıkış anını kahramanın gözünden imgeselleştirerek anlatır. Nedenselliğe bağlı bir şekilde nesne-kişi ilişkisini açıkça gösterir. Gariplerin Kitabı'nda, roman kahramanı kaybolan Dükay'ın ardından onu bulabilmek adına takip ettiği ipuçlarının bir tanesini de; nesne üzerine yoğunlaşarak yani nesneyi imgesel bir hale getirerek keşfeder. Roman kahramanının ağzından bu durum açıkça ifade olunur.

> *"Dükay'ın odasında oturduğum -ve bunları aklımdan geçirdiğim- bir sıra beni neyin dürtüp durduğunu anladım. Sandalyemin çevresinde döndüm ve onunla karşılaştım bu odadaki yegâne süs kabul edeceğimiz şey, yuvarlak bir "Yantra"ydı. Bu nesne beni celbetmekte, çalışma odama girdiğimden itibaren dikkatimi üzerinde toplamamı istercesine bana işaret etmekteydi, ben ya kalın kafalı olduğumdan yahut inatçılığımdan bu işaretleri görmezlikten geliyordum. Aklımdan bunları geçirmiş olmak sandalyemde dondurdu beni. Öyle ya, nasıl olur da bir resim işaret yollayabilirdi? Evet, bir resmin bir şeyler anlatması mümkündü, ama bir işaret yapacak etkinlikte bulunamazdı. Şiirsel bir mecaz, diyerek alelacele kafamdaki hazır kalıplardan birine uydurdum bu düşünceyi, yine dizlerimin titremesini önle-yemedim. Sakince oturdum. Mandala'ya diktim gözümü, zihnim bu nesneyi eskiden olduğu gibi herhangi bir biçimde indirgemek için var hızıyla çalınıyordu. Gözlerimi yumdum. "Onu aşağı indir ve öbür yüzünde yazılanı oku." Nefesim kesildi. Nereden gelmişti bu zorlayıcı istek? (..) Kâğıdı kaldırdım. Resmin sırtında bir şeyler yazılıydı, alıp ışığa tuttum. Şöyle diyordu: "Bu bilgiyi arayarak elde edemezsin, ne var ki onu bulanlar yalnızca aramış olanlardır. Bistam'lı Bayazıd."*[767]

[767] Dallas, **a.g.e**., s.18-19

Roman kahramanı bu yazıyı okuduktan sonra -Orhan Pamuk'un Yeni Hayat'ta yaptığı gibi- odada yer alan tüm nesnelerin değişimini düşünsel olarak yeniden gözden geçirir. Algıyla gelen zihinsel değişim tüm nesneleri imgesel olarak indirger ve psikolojik bir okuma alanı oluşturur. Bu aynı zamanda kahramanın yolculuğa çıkış kararını verdiği lahza olarak belirir.

> *"Bir duraklayış geldi bunun arkasından; zamandan " giderek mekândan koptum, sanki gövdem aldığım her nefeste yenileniyor gibiydi. Sonra sakin ve düzenli olarak, çevredeki şeyleri yerli yerine koyup duvara astım, masamı düzelttim, haberleşme aygıtım çalıştırdım. Desenin arkasında bulduğum yazı üzerinde düşünmedim, artık odada soyut bir süsleme olarak sahip olduğu yeri yeniden kazanmış olan resme de bir daha bakmadım. Bu nesnelerle uğraşmanın ötesinde, bambaşka bir şey kafamda, beynimin değil kafamın-bunu şimdi anlıyorum-bir başka merkezinde belirdi. Bu şey içimde, kuyudaki suyun çok uzak bir yerde yağmur yağdığı için yükselişi gibi yükseliyordu. Özlem. Ama neyi özlediğimi bilmiyordum. Canımın çektiği şey ne bir kimse ne de nesneydi. Tanımlayabileceğim hiçbir biçimi, adını koyabileceğim hiçbir sıfatı yoktu, ama o olmadıkça ben noksan kalıyordum. Bu bilmediğim şey içimi altüst ediyor, beni tedirgin kılıyor, hayatım olarak bildiğim her neyse ondan beni uyandırıyordu. Çünkü özlediğim şey içerisinde öyle keskin ve tatlı öğeler barındırıyordu ki bugüne kadar tatmış olduğum bütün meyvelerden farklı idi. Ve sonra anladım ki benim Özlediğim şeyi Dükay biliyordu; o nereye gitmişse, ben de oraya gidebilirdim. Yolculuk o bomboş odada, hiç kıpırdamadığım bir an içinde başlamıştı."*[768]

Ferraris'in estetik-mantık ilişkisi içinde etraflıca açıklamaya çalıştığı imge mefhumunu, Fabian'ın 'zamanın antropolojik kullanımı' bahsinde ifade etmeye çalıştığı; mistikçilerin/ ilahiyatçıların kurguladıkları seyahat/ yolculuk üzerinden aktardıkları; uzam-zamansal soyutlamalarla mukayese edebilmek mümkündür. Ferraris'in estetik ve mantık çerçevesinde, "Tender is the Night" romanından hareketle, hikâyede yer alan "duyusal imgelerin" bilincin ilk gücü olduğu belirtir.

> "*Açık fakat analiz edilmemiş bu uyarıcı işaretler romanın tümünde geçer, romanı saran endişe —umutsuzluk da denebilir— duyusal işaretlerin içinden kaderi, geleceğin izlerini haber verir. Algı bilimsel (percettologico) anlamda beyaz bir şeyi uzaktan görebilir, yakınlaşınca onun Callia olduğunu anlarım. İlk algının net beyazı ikinci algının ayrıksılığı tarafından sorgulanmaz. Fakat bu imgeden kavrama geçiş esnasında anlatılan hikâye değil midir? Söz konusu olan, imgelemin hakikate karşıt bir alan ya da öte ve mistik bir hakikât hâline getirilmesindense, Baumgartenci anlamda estetiğin, yani kesin ve ayrıksı imgelerin duyusal idrakinin bilimi olarak estetiğin doğurgan izlerinin takip edilmesidir. Eğer bir üçgene baktığımızda ilk edindiğimiz imgenin Rosemary'nin Fransız Rivierası'nda gördüğü imge-*

[768] Dallas, **a.g.e**., s.19-20

lerden daha kesin olduğu doğruysa, bu artık sadece edebiyat için değil, algılama da dâhil duyusal veya düşünsel her türden faaliyet için geçerlidir."[769]

Seyahatte bulunan, ya da edebi bir metinde yolculuğu anlatılan kişi için de yeni görülen mekanlar "senkronik" bir kavrayışla anlatılmaya çalışılır. Senkronizasyonda sanatçının görsel /tinsel eğilimi, algılanan nesne/ şeyler üzerinden, metnin imgeselliğini "hakikate karşıt bir alan ya da öte ve mistik bir hakikât" şeklinde düzenler. Fabian'ın tarihin genel ilkeleriyle –Martin Jay'ın "Kültür Eleştirisine Psikanalizin Katılması" [770] olarak değerlendirdiği durum da aynı görüşte değerlendirilebilir.- temellendirmeye çalıştığı "bellek sanatı" idrakiyle; Ferraris'in; "algılama da dâhil duyusal veya düşünsel her türden faaliyet için geçerli" saydığı imgenin, aynı tasavvurlarla oluştuğu ifade edilebilir. "Tarih, genel geçerliliğe sahip ilkeler terimleriyle nasıl sunulabilir? Bu tür bir projenin, "şeylerin sıralanışında" (süite deş choses) "zamanların sırasını" ayırt edebilme yetisine dayandığını savunur. Metodolojik olarak bu da sıralanışlarda, düzenin ilk bakışta algılanabilmesini sağlayacak şekilde bir "kısaltma" gerektirir. Bu sözün arkasında "bellek sanatının" uzunca bir tarihi, önünde ise zamansal ardışıklığın görsel indirgemesinin bir tarihi —"senkronik" kavranışı— bulunmaktadır."[771] İmgenin yalnızca açık bir biçimde "göstermeye çalıştığı tüm nesneler", aslında mevcut olandan hareketle, belli bir kişiyi ya da maddeyi temsil ettiği söylenemez. Daha açık bir ifadeyle; imgelerin, yolculuğa çıkanın şahsında aktarılan itibari dünyanın tasvirinde temel birimler olarak, zamanı ve uzamı biçimlendirmesi, temsilden ziyade görsel bir mekanizma oluşturur. Ferraris'in Flaubert'in tasviriyle alakalı ifade ettikleri de bu temsilin "uzam-zamanın tasvirinde sürekli yenilenen olgular ve eskiye ait zihinsel terkiplerin bir uzantısı"[772] olduğunu tezini de açıklamış olur. "Flaubert'e göre, bu iki şema evi belletme tekniklerinin temeli olarak alırlar, köyün çitleri çağları gösterir, elma ağaçları jenealojik ağaçlar, çalılıklar savaştır; tüm dünya bir sembole dönüşür."[773] Dolayısıyla bahsedilen şema; Aristo'nun ifade ettiği bellek altına almak adına hafızaya yerleştirilen işaretlerin, Bergson'un madde ve ruh ikilemi ile ifade etmeye çalıştığı ilişkinin, Freud'un rüyalar bahsinde izah ettiği; rüyalar mitlerin/ imgelerin üretildiği alan bahsinin tikel tüm nosyonlarının oluşturduğu birleştirici yorumla, Hegel'deki mekânın

[769] Ferraris, **a.g.e**., s.14
[770] Martin Jay, **Diyalektik İmgelem** (Frankfurt Okulu ve Toplumsal Araştırmalar Enstitüsünün Tarihi), İstanbul: Belge Yayınları, 2005, s131
[771] Johannes Fabian, **Zaman ve Öteki** (Antropoloji Nesnesi Nasıl Kurar?), Çev.: Selçuk Budak, Bilim ve İstanbul: Sanat Yayınları, 1999, s.25
[772] Ferraris, **a.g.e**., s.16
[773] Ferraris, **a.g.e**., s.17

hafızası ve Kant'taki kurucu formlar ilkesi olarak kabul edilen zaman mefhumunun oluşturduğu bir yerleşke düzeni olarak kabul edilebilir.

İmgelerin, sanatçı tarafından insan duygusunu mümkün kılacak bir tanıma kavuşturulması, -hem kendine dönük hem de farklı bir nesnenin göstergesi olarak- yazar/ yolcunun ruhsal varlık bağlamında, yolculuğu felsefi bir düzleme taşıması demektir. Fabian'ın iki ayırdığı seyahat motifinde -Fabian'ın değişmenin anılabilecek birçok dışavurumu olarak bahsettiği seyahatin, bir motif haline gelişi mevzunu insanın kendi yaşamıyla kurduğu bağlarla şekillendiğini ifade eder. Dini seyahatleri kişinin kurtarılacak ruhlara doğru yapması da bunun bir göstergesidir. İmgesel anlatımlar bahsiyle ortaya konan ise laik seyahatlerdir. Fabian'nın Laik seyahat üzerinden söyledikleri ile Ferraris'in ruhun faaliyetlerine eşlik eden tekil işaretler olarak belirlediği imgelerin kurduğu zaman-uzam boyutu birbirini tamamlar niteliktedir. Ferraris'in "eğer bizim ruhsal varlığımız — ruhun faaliyetine eşlik eden bu tekil hareketin işareti olarak— zamansa, henüz imge ve kavramlarla ifade edilmemiş olan bu izler, tam olarak, bilinenin tanınmasına ve düşüncenin bir imkânı olarak arşivlemeye yön veren şeydir. Mekânın dışsal ve biçimlendirilmiş bir temsili olmaksızın zamanın (içsel anlamın) deneyimine sahip olamayacağımı iddia eden Kant'ın düşüncesi, içsel ve dışsal olanın ortak bir yaratılışa sahip olduğunu işaret eder gibidir. İmgelemin esas sorunu da burada yatar. İmgelem, duygu ve akıl arasındaki sınırlara yerleştirilmiş bir işlevden ziyade, duygu ve aklı önceleyerek onları mümkün kılan şeydir"[774] tümcesiyle ortaya koyduğu zaman-uzam düşüncesi, Fabian'ın laik seyahatler üzerinden başlattığı genel yasalardan hareketle, felsefi gezginin zaman-uzamı ne şekilde aktardığı düsturu, metnin kurgusuyla açığa çıkar.

Fabian'ın Degerando'dan aktarmış olduğu "dünyanın öteki ucuna yelken açan felsefi gezgin aslında zaman içinde yolculuk yapmaktadır; geçmişin keşfine çıkmıştır; attığı her adım bir çağ geçididir"[775] bu ifade, yolculuk anlatılarındaki imgenin işlevini, antropolojik araştırma/ düşünce/ bilinmeyen döneme ait kurmaca v.b. kapsamlı literatürler üzerinden oluşturulan geniş bir söylemin, metinsel boyutuna inilmesi gerektiğini ortaya koyar. Seyahatlerin "temelde yabancı yerlerin görsel incelemesine dayalı mekân içindeki (coğrafyalardaki) hareketlerin ve ilişkilerin tanımına yönelik"[776] oluşturduğu bu düşünce sistemi ile "mantık açısından konuşacak olursak laik zaman bunun işaretbilimsel

[774] Ferraris, **a.g.e**., s.20
[775] Fabian., **a.g.e**., s.26
[776] Fabian., **a.g.e**., s.26

konuşmadaki ön koşulu, ya da buna işaret edecek şey olduğu için yeni söylemin (..) Zamanı temalaştırmaya ihtiyacı yoktur."[777] Çünkü "seyahatin kendisi zaten zamanlaştırıcı bir uygulama olarak"[778] örgütlenmektedir. Fabian, seyahatin seyyahların gözünde egemen bir doğa tarihi paradigmasına dönüşmesini, duygusal ve estetize seyahat hikâyelerinin yaygınlaşmasıyla oluşan, insanın tarihini tamamlama eğilimiyle ifade eder. "Tamamlamak fiilinde önemli, çifte bir anlam vardır. La Perouse'un kullandığı haliyle bu, insanın kaderinin gerçekleşmesine olan inanç anlamına gelir. Seyahat insanın kendisini gerçekleştirmesidir."[779] Dikkat edilecek olursa; son dönem hikâye ve romanlarda kahramanın/yolcunun düşüncesi kendini tamamlamak adına çıktığı yolculukların farklı varyasyonlarıyla kurgulanır. Fabian'ın doğa tarihi epistemolojisiyle ifade ettiği de bu varyasyonların niteliği üzerinedir. "Bir tablodaki yerlerin veya boşlukların doldurulması, ya da olabilecek her türlü bilginin yerleştirilebileceği bir koordinatlar sistemindeki noktaların birleştirilebileceği koordinatlar sistemi olarak tasarlanıyordu."[780] Genel itibariyle yolculuk, yolcunun görsel/ tinsel edimleriyle şekillenen ve ayrıca yolcu/ sanatçının boş kalan yerleri imgelerle doldurarak oluşturduğu metinsel bir tasarıya dönüşür.

Gilbert Durand'ın imgelemin oluşturduğu fantazya üzerinden başlattığı kritik Fabian'ın belirttiği pragmatik gezginci tavrının oluşturduğu anlatının temel karakteristik kurgusudur. "Düşselliğe ilişkin terimlerin kullanımında her zaman büyük bir karışıklık hâkim olmuştur. Belki de böylesi bir durumun imgelemin, "fantasia"nın, klasik ilk Çağ ve Batı düşüncesinde maruz kaldığı aşırı bir değer kaybından (devaluation) ileri geldiğini varsayabiliriz. Ne olursa olsun "imge", "işaret", "allegori", "sembol", "amblem", "mesel", "mit", "figür", "ikon", "idol", vs. bir çok yazar için fark gözetilmeksizin birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Bilinç, dünyayı tasavvur etmek için iki tarzdan faydalanmaktadır. Bu tarzlardan biri doğrudandır ve bizzat eşya burada algıda veya basit duyuda olduğu gibi zihinde mevcut görünmektedir. Diğer tarz ise dolaylıdır ve her hangi bir nedenden dolayı örneğin çocukluk hatıralarımızda, Mars gezegeninin manzaralarının hayalinde, atomik bir çekirdeğin etrafındaki elektronların deveranının zekâsında veya ölümden öte bir dünyanın tasavvurunda eşyanın duyuya "canlı bir şekilde" görünmemesinde ortaya çıkar. Bütün bu dolaylı bilinç durumlarında varolmayan (absent) nesne, bilince kelimenin en geniş

[777] Fabian., **a.g.e**., s.26
[778] Fabian., **a.g.e**., s.27
[779] Fabian., **a.g.e**., s.27
[780] Fabian., **a.g.e**., s.27

anlamında bir imge aracılığıyla yeniden-sunulur."[781] Ayırıcı vasıf metaforik tasarıda bahsedilen, taşıyıcı metnin içinde olan, gerçek-gerçekdışı ögelerin yorumlanış tarzıdır. Gerçek bir uzamda sahih olmayan bir zamanın eksik kalan tarafını doldurmaya çalışan sanatçı için rüya bile bu tamamlayıcı etmenlerden biridir. "Aynı zamanda, Runies'in bağlamını ve mesajını kendi bütünlüğü içinde ele alacak olursak, yazarın okurlarına anlattığı bir rüya imajının altında, önemli olan şeyin onun, yani eğitimli Fransız gezgininin geçmişe ilişkin bilgisi olduğu yolundaki pragmatik iddiayı buluruz."[782] Boş alanları düşselliğe ilişkin terimler/imgelerle doldurma bahsi, genel olarak kahraman ve edimleriyle ilişkili olduğundan; antropolojik söylem burada bellek-uzam-zaman düzleminde Fabian'ın ifadeleriyle sonlandırılabilir. "Çağdaş bilimlerle antik çağın bellek sanatı arasındaki türden derin tarihsel bağlantılar, bilim tarihindeki sosyolojik yararcılığı ve işlevselciliği düzeltip dengelemenin bir yolunu sağlar. Antropolojik söylemin çok önemli bazı yanlarının, eski bir retorik geleneğinin özellikle kozmolojik eğilimli bir devamı olarak anlaşılması gerektiğine inanıyorum ve bunun diğer gerekçelerini izleyen bölümde sunacağım. Tuhaf imajlar tasarlamak ve çoğunlukla hayali olan tuhaf mekânlarda hareket etmek, egzotik insanlarla karşılaşılmadan ve yabancı yerlere seyahatler yapılmadan uzun zaman önce ve fiili karşılaşmanın pek etkilemediği nedenlerle bilginlerin takıntısı çoktan olmuştu. Antropolojinin geçmişteki ve bugünkü sorunları konusunda ilk üç bölümde yaptığımız gezinti, görsel-mekânsal bir "aklın" disiplinimiz üzerinde her zamanki kadar etkili olduğunu göstermiştir. İşlevselciliğin cisimleri veya organizmaları, tikelcilerin [particularist] kültür bahçeleri, niceleyicilerin tabloları ve taksonomistlerin şemaları, bunların hepsi de nesnelerin, ya da nesnelerin imajları çevresinde birbiriyle mekânsal bir ilişki içinde düzenlenen bilgi kavramlarını yansıtır."[783] Bu da belleğin seyretmek ile görmek arasındaki işlevselliğini ortaya koyar. Okuyucuya yazarın düşlediği evreni okuyabilmesi adına görüntüler salık verir.

İmge bahsiyle anlatılmaya çalışılan hususlar; sanatçının, seyretmek/ görmek/ mekân, düşünce/ bilinç/ bellek/ zaman, yolculuk anlatısı/ metin düzleminde eseri nasıl kurguladığıyla alakalıdır. Genel itibariyle bakıldığında yolculuk anlatısında imgenin işlevinin, metni/ anlatıyı –antropolojik unsurlarla birlikte değerlendirmek şartıyla- fantastik bir kimliğe büründürdüğüdür. Yani reel düzlemde pozitif/ bilimsel imgelerden hariç

[781] Gilbert Durand, **Sembolik İmgelem**, Çev.,Ayşe Meral, İstanbul: İnsan Yayınları, 1998, s.7
[782] Fabian., **a.g.e**., s.30
[783] Fabian., **a.g.e**., s.148-149

düşünüldüğünde yolculuk anlatıları genel itibariyle imgesel/ fantastik bir görüntü teşkil ederler. Görüntünün altında izah edilen imgesel dönüşüm ise; yolculuk-siyasa-arketip/ yeniden üretim v.b. düzleminde sadece eser/ metin göz önünde bulundurularak değerlendirilebilir.

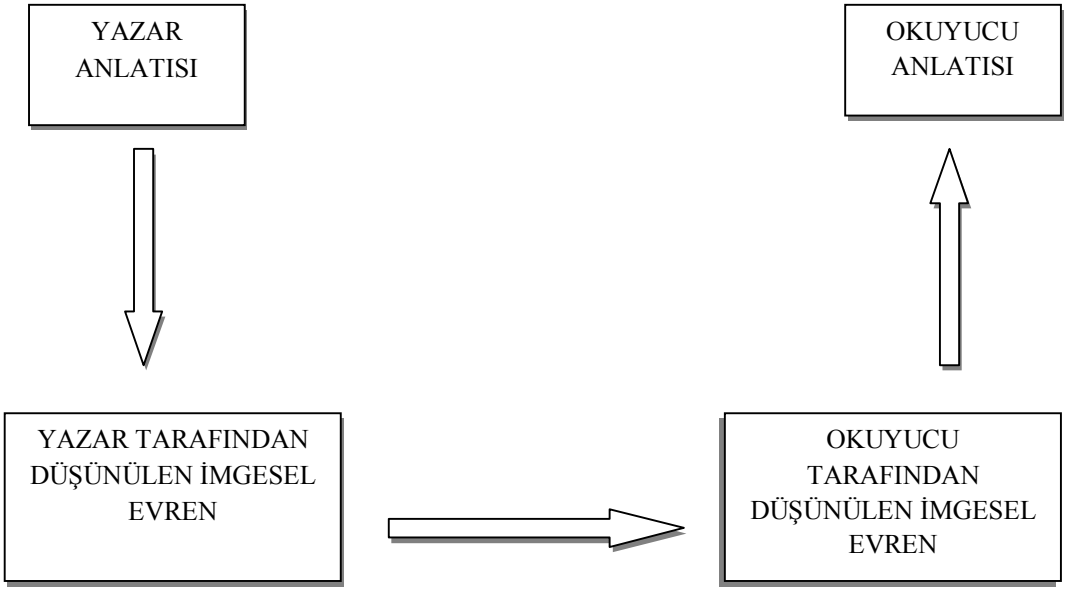
Yolculuk anlatılarının olmazsa olmazı "seyir", mekânlar arası belleği oluşturarak, metin içinde yer alan görsel tüm formların iletilebilir hale getirilmesini sağlar. Yani "seyyahın farklı yerler ve mekânlara bakışını imler seyahat."[784] İletim esnasında imge üzerinden yapılan tartışmalar felsefede, "düşüncenin işini yapabilmesi için göstergelere gerek"[785] olup olmadığı düsturundan hareketle, "bilimsel bir psikoloji oluşturma yolundaki tüm çabaların da psişik karmaşıklığını, bir mekanizme sokmak yolundaki girişime indirgenmesini, zorunlu"[786] bir hale gelir. Dolayısıyla yolculuk esnasında karşımıza çıkan imgesel tasvirler/göstergeleri bilimsel ya da sanatsal olarak ikiye ayırmamız gerekecektir. Yol anlatılarında sanatçının tasvire çalıştığı mekânlar bilinen bir coğrafyada "şimdiki zaman"a ait görselleştirici imgeler sunuyorsa bu tavır bilimsel bir etnografın yöntemiyle ifade edilebilir. "Örneğin bir aşiretin üretim ve yaşam tarzının özellikleri konusundaki yargılarını ortaya sermek isteyen bir etnograf, bunları belli gündelik yaşam ve av sahnelerinin resimli (tablosal, imgesel) gösterimleri yoluyla, okuyucuların veya dinleyicilerin görüşüne sunmaya çalışır."[787] Mevcut tarza yakın diğer imge tanımı ise yolculuk anlatılarında mektup, hatıra v.b. şekillerle oluşmuş metinlerde daha sık görülür. "İmgelerin bir başka çeşidi daha vardır ki, bunları oluşturanlar da, başka bir şeyi görev edinmişlerdir. Yaşam görüngülerini, tipik olmaları nedeniyle değil, fakat şu ya da bu bakımdan ilgi uyandıran yinelenemez bireysellikleri nedeniyle sergiler. Bunlar topografik (olgu-saptayıcı) imgelerdir."[788] Faktorik imgeler olarak ifade edilen diğer bir tasnif de; yolculuk anlatılarıyla oluşmuş edebi türlerde metin içi tasvirlerde gerçeğe en yakın görsellik sunan imgelerdir. "onları gerçekte nasıllarsa öyle gösteriyorlar. Yapımcının yaratıcı fantezisi, her iki durumda da pratik bakımdan anlamsız kalıyor ve hemen hiç

[784] İmgesel bir anlatım için seyyahın bakışı çok önemlidir. Köksal Alver makalesinde alıntı yapmış olduğumuz ifadesinden önce de şu açıklamayı yapar: "…seyahat somut anlamda mekânlar ve yerler arasında vukuu bulur. Bir yol kat etme halidir. Seyahat yollardan geçmek, türlü yollara sapmak, yollarda konaklamak, duraklamak ve yeniden yola revan olmakla mümkündür. Bu ise yerler ve mekânların gözlemlenmesini, karşılaştırılmasını sağlar.", Köksal Alver, Tebdil-i Mekân: Seyahatin Anlamı Üzerine, **Hece Dergisi** (Gezi Özel Sayısı), 174-175-176, (2011), s.74-75
[785] Jean Paul Sartre, **İmgelem**, Çev.:Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları, 2006, s.29
[786] Sartre, **a.g.e**., s.30
[787] Pospelov, **a.g.e**., s.52
[788] Pospelov, **a.g.e**., s.55

ortaya çıkmıyor."[789] Pospelov'un sanatsal imgeler üzerine getirmiş olduğu tanım; çalışmanın başından beri izahata çalışılan yazarın imgesel/fantastik bir görüntü teşkil eden anlatılarının yapısını idrak etmemiz açısından önemlidir. Pospelov'a göre sanatsal imgeler "her zaman yaratıcı düşüncenin ve sanatçı fantezisinin ürünüdür. Sanatsal imgeler, ne salt genelleşmiş gözlem ve çıkarsamaların görselleştirilmesine ne de yalnızca herhangi bir olay hakkında haber iletilmesine hizmet etmezler… görüngülerin yaşamdaki tipiklik düzeyleriyle yetinmez. Sanat görüngülerinin daha da tipik olmalarını sağlamak için, yani onların genel, asal nitelikleri daha da belirgin biçimde dile getirilmelerini sağlamak amacıyla, kendi imgelerinde o görüngülerin bireyselliklerini değiştirir."[790] Nitekim Cassirer'in ifade ettiği gibi formlar ilksel olarak doğada, uzamda bulunurlar, önemli olan onlara atfedilen anlamlardır. Bu noktada görülen diğer bir önemli nokta, yolculuğa çıkanın şahsında görsel olarak aktarılanın –yani fantazyanın- hakikiliği sorunsalıdır. Sanatçı üzerinden ifade edilen sezgi-düşüncenin, imgeyi kullanırken bir fenomen olarak, – Descartes, Leibniz ve Hume düzleminde tartışılan, a prioriye göre içkin postulata sahip olup olmadığı hususu- metafizik yanılsamanın ne kadar içinde ya da ne kadar dışında olduğu problematiği de fantazyaya dönük olarak ifade edilen diğer bir husustur. "Bu noktada phantasia'nın hakikiliği sorunu çıkar: fenomenler ışıkta görünürler, ama bundan dolayı her görünüm gerçek değildir. Platon, Devlette, tanrının phantasiai, yani görünümler yoluyla bizleri kandırmadığını yazar, fantazmaları ve fenomenleri (596e) varlıklarla (gerçeklerle) karşılaştırır. Sofistte ise, yansı-yaratıcı (eidolo-poietica) bir tekniğin içerisinde kalarak, gerçekçi teknikten elde edilen kesin benzerliği, basit bir benzerlik izlenimi üretilen fantastik teknikten gelen yanlış taklitten ayırır. Bunlar, episteme'nin gerçek bilincini doxanın yanıltıcı bilincinden ayırt etme çabasının karakteristik momentleridir; ancak, bilimin düşüncelerde yattığı gerçeği, bilginin görsel bir modele tabi kılınmasıyla sonuçlanmıştır, imgeler karşısındaki endişemiz ve ayna karşısına geçtiğimizde duyduğumuz huzursuzluk bu sorundan kaynaklanır."[791] Gerçek-gerçekdışı olarak ifade edilen okuyucu ile yolcu/yazar arasında oluşan bu diyalektik, görsel olanın nasıl algılandığı ya da nasıl aktarıldığı muhasebesinin bir ürünüdür. Doğan Günay'ın gönderici-alıcı ilişkisi ile ifade ettiği imgesel evren, fantazyanın, yani düşünsel bağın, okuyucu tarafından ne şekilde algılandığıyla alakalı, paralel bir mutabakat oluşturur.

[789] Pospelov, **a.g.e**., s.57
[790] Pospelov, **a.g.e**., s.57-58
[791] Ferraris, **a.g.e**., s.27

Şekil 13: Yazar ve Okuyucu Anlatısı



Kaynak: Günay, 2007: 22

Metaforik tasarıda bahsedilen derin yapıların metin içinde ifşa edilebilmesi için – "hermeneutik bir tahlille-, uzam-zamanın tasviri görüntüsünün imgelerle ne şekilde kurgulandığını bilmek gerekir. Kahraman/yazarın uzama doğru hareket halinde ya da uzamın kahraman/yazara doğru hareketiyle algılanan yolculuk, duyu-imgelem-zihin üçlemesiyle metnin üç anlamını temsil eder. "Origines'in Peri Arkhon'un dördüncü kitabında önerdiği duyu-imgelem-zihin üçlemesi yazının üç anlamına tekabül eder. Tensel (metinsel, tarihsel-gramatik), psişik (ahlaki), tinsel (Origines'te anagoghe terimiyle de karşılanan alegorik-mistik). İmgeyi ruhani anlamına taşımak safi düşünsel olana dönmek demektir. Aynı şekilde ahlaki yorum duyarlıktan imgeleme geçmek anlamına gelir."[792] Bachelard'ın da ifade ettiği gibi yolculuğa çıkanın şahsında" uzaklardaki o bölgede, bellek ile imgelem birbirinden ayrılmaz. Her ikisi de birbirinin derinleşmesi için çabalayıp durur. Her ikisi de değerler düzeni içinde bir anı ve imge cemaati oluşturur."[793] Bachelard'ın "uzamın eylemi çağırdığıyla" alakalı ifadesinden hareketle başlatmış olduğu ve fantazya adına okunabilecek muhasebe; -duyu-imgelem-zihin üçlemesinin yazının üç anlamına tekabül edişiyle çözümlemeye girmemiz gereken- yolculuk anlatısı metninin, ortak bir paydasını işaret eder. Bu da yolculuk/seyahatin, insanın kendini gerçekleştirme çabası

[792] Ferraris, **a.g.e**., s.45
[793] Gaston Bachelard, **Su ve Düşler,** s.40

olarak ifade edilen "varlığını bilinçdışının kovuklarının dışında yaşamaya, yaşam serüvenlerine adım atmaya, kendinin dışına çıkmaya çağırır."[794] Doğal olarak imgelemin oluşturduğu her uzamı anlamak için "bizi kendi dışımıza çağıran tüm uzamların yer-çözümlemesine girişmek gerekir."[795] Bachelard yolda yürüyen her insanın, yola ilişkin bir düşlemi, yani imgelemi olduğunu belirtir. "Ve de bir keçiyolu ne kadar da dinamik bir nesnedir! Tepeye tırmanan bildik keçiyolları, kaslarımızın bilincinde nasıl da kesin kalır! Bir şair, bu dinamizmin tümünü tek bir dizede verir bize:

Ey yollarım benim ve o yolların ahengi.

Tepeye "tırmanan" yolu dinamik olarak yeniden yaşadığımda, vaktiyle tepeye tırmandığımda yolun ela düz kasları, ters kasları olduğundan iyice emmim. Paris'teki odamda yolu anımsamak, bana iyi bir alıştırma oluyor. Bu sayfayı kaleme alırken, gezintiye çıkma görevinden kurtulduğumu hissediyorum: Evimden dışarı çıkmış olduğumdan eminim. İnsan, şeylere, bu şeylerin esinlediği hareketlerin tümünü yükleyebilseydi, gerçeklikle simgeleri birbirine bağlayan binlerce aracı bulabilirdi. George Sand, zemini sarı kumla kaplı bir keçiyolunun kenarında, yaşamın akıp gittiğini görür. Şöyle yazar: "Bir yoldan daha güzel ne var ki? Yol, etkin ve çeşitliliklerle dolu yaşamın simgesi ve imgesidir."[796] Çıkılan yolculuk kahramanın kendisini tamamlaması adına – doğal olarak zaman ve uzamı da tamamlama adına- yapılıyorsa kullanılan imgelerin bu amaca hizmet için sanatçı tarafından belli bir psikolojide geliştirilmesi gerekir. Yani mevcut psikoloji, Kant'ın monogramdan holograma, düşüncenin üçüncü boyuta taşınması izahatıyla açıklanabilir. Sanatçı/yolcunun psikolojisi monogramlarla, yani "Kant'ın, zamanın mekâna dönüştüğü ve içsel hissin dışarıya yansıtıldığı şemalar"[797] şeklinde belirttiği tinsel edimle ve buna bağlı olarak metinler vasıtasıyla aktarıma sunulur. Bachelard'ın "Yaşadığı serüvenleri anlatan kahramanın elinde bir yazgı halkası vardır, taşına eski bir çağın imleri kazınmış bir yüzüktür bu"[798] sözleri de sanatçının imgeleri nasıl bir psikoloji ile ürettiğinin ve ayrıca mekânı nasıl imlediğinin farklı bir boyutunu oluşturur. Yine aynı paralellikte değerlendirilebilecek –daha önce de yeniden üretim şeklinde ifade edilen- Shelling'in yeni bir mitoloji bulmak için çıktığı yolculuğun felsefi olarak geldiği noktada "bilinç hem kurucudur hem de kurulmuştur. Ayrıca aşkın imgeleme özdeşleşir;

[794] Gaston Bachelard, **Su ve Düşler,** s.46
[795] Gaston Bachelard, **Su ve Düşler,** s.46
[796] Gaston Bachelard, **Su ve Düşler,** s.46-47
[797] Ferraris, **a.g.e**., s.95
[798] Gaston Bachelard, **Su ve Düşler,** s.60

yani bilinç bir nesneyi ancak geçmiş bir anı bugünün temeli kılarak sezdirebilir"[799]-, Bachelard'ın yüzük istiaresinde ifade ettiği gibi; sanatçının muhayyilesinde/psikolojisinde yeniden üretimele buluşur. Bachelard'a göre sanatçının psikolojik etkinliğini asıl önemli kılan tarihin yetersizliğidir. Yolculuk anlatılarında fantazyanın hologramı da bu sayede Bachelard'ın orman istiaresiyle ifade ettiği –"Orman'ın zamansal boyutunu kim söyleyecek bize? Tarih yeterli değil. Ormanın yaşlılık çağını nasıl yaşadığını imgelem dünyasında neden geç orman imgesinin bulunmadığını bilmek gerekir."[800]- diyalektiğe döner. Fakat yolculuk bir kaçış değil farklı uzam-zamana doğru taşınma fiiliyatıdır. "Burada söz konusu olan, dört bir yanı maceraya açık bir uzama kaçış değildir. Diole bizi bir başka dünyadaki başka yere taşır. Bunu yaparken de Cyrano'yu güneş diyarlarına taşıyan, bir kutunun içine yerleştirilmiş ekranlar ve aynalardan oluşan düzeneğine başvurmaz. Olsa olsa, psikolojinin en güvenilir, en güçlü yasalarını harekete geçiren psikolojik bir düzenekten yararlandığını söyleyebiliriz bir tek. Her tür imgelemin temelinde yer alan imgeler, temel maddi imgeler olan güçlü ve kararlı gerçekliklere başvurur yalnız. Hayal ve yanılsamalardan kaynaklanan hiçbir şey yoktur burada. Zaman ve uzam burada, imgenin egemenliği altındadır. Başka yer ve vaktiyle, hic et nunc'tan(burada ve şimdi) daha güçlüdür. Orada-olan, başka yerde-olan tarafından desteklenir. Uzam, büyük uzam, varlığın dostudur."[801] Yolculuk anlatılarında kahramanın kurguladığı düşsel dünya ile psikolojik/tinsel olarak oluşturduğu dinamik anlam dizgeleri, ilksel ve çağdaş insan açısından iki farklı keşfi gerektirir. Bachelard'ın bilimsel insan aklı ile mukayese ettiği bu durum, imgesel evrene de ne şekilde yaklaşılacağı formunu belirlemiş olur. "İnsan ancak önceden düşlediği bir şeyi inceleyebilir. Bilim deneyden çok düşlem üstüne kurulur ve düşün sislerini dağıtmak için bir hayli deney gerekecektir. Özellikle, aynı nesnel sonucu sağlamak için aynı malzeme üzerine etkin olan aynı eylem, ilkel insanın ve eğitim görmüş insanın düşünüşünde aynı nesnel anlama gelmez. İlkel insan için düşünce, odaklaştırılmış düşlemdir; eğitim görmüş çağdaş insan için düşlem, düşüncenin gevşek bir biçimidir. İki durumda dinamik anlam birbirinin tersidir."[802] Yolculuğa çıkanın şahsında düşselliği uzam-zamanın imgesel üretimi olarak kabul edilirse; bu sayede, iki düşünce sisteminin de yolculuk anlatılarını ilk türlerden günümüze ne şekilde kurgulandığıyla alakalı kuramsal bir çıkarımda bulunulabilir.

---

[799] Ferraris, **a.g.e**., s.112
[800] Gaston Bachelard, **Su ve Düşler,** s.273
[801] Gaston Bachelard, **Su ve Düşler,** s.297
[802] Gaston Bachelard, **Ateşin Tinçözümlemesi**, Çev.: Nail Bezel, Ankara: Öteki Yayınları, 1999, s.33

Yazar/yolcunun insanın tarihini tamamlama eğilimiyle çıkmış olduğu yolculuğunda psikolojik/ dinamik anlam unsurları birer gösterge olarak imgesellik taşır. Zaman-uzamın nesnelleştirmeye ya da öznelleştirilmeye çalışıldığı şimdiki zamanda geliştirilen bu göstergeler, tarihi olarak itibari metnin yapısını/semantik kaidelerini oluşturur. Tarihsel gerçekliğin tinsel bir özün ürünü ve görüntü biçimi olarak kabul edilmesi de aynı şekilde "anlatısal yapıyı geçmiş zamanlarda cereyan ettiği varsayılan bir dizi olayın görüntüsel göstergesi (icon) olarak birleştirir."[803] Bu durumda yazar/yolcu, şimdiki zamanda yaptığı yolculuğunda gösterdiği tüm zaman-uzamın nesnelliğini ya da öznelliğini çoğu zaman tarihsel imgelemi kullanarak sağlar. Hayden Wihite'ın tarihçinin edimiyle alakalı ifade ettiği iki farklı yöntem, sanatçının tarihsel kurguyu nasıl imlediğiyle alakalı tavrıyla yakından alakalıdır. "Yine benzer biçimde, bir tarihçi geçmişteki bir çağın 'tin'ini lirik ya da poetik tarzda günümüze taşımayı görev bilirken, bir başka tarihçi belli bir çağın 'tin'inin yalnızca o çağın bir tezahürü ya da görüngüsel biçimi olduğunu bildiren 'yasalar'ı ya da ilkeleri ortaya çıkarabilmek için olayların arka planına nüfuz etmeyi görev sayabilir."[804] Yolculuğun tarihle olan bağlantısı hususunu birkaç başlık altında farklı şekillerde ifade edilmesinin nedeni; yol kurgusunun zengin eğretilemeye sahip olan yapısıyla alakalı sanatçının tavrını ortaya koymak içindir. Sanatçı tarihi kuramlarla olan rabıtasını, zaman-uzamın görünür kılınması adına gerçekleştirmiş olduğu eğilimleriyle ortaya çıkarır. Hayden Wihite'ın tarih kuramlarıyla alakalı tasnifinde yer alan "Sahneleme Yoluyla Açıklama" metodunun ilksel türlerden günümüze arketiplerle –ki bu imgelemenin ana unsurlarından biridir- kurgulanmasının/sağlanmasının nedeni olarak; olay örgüsünün kuruluş aşamasındaki ortak temayüllerden biri olan ebedi dönüşle izah olunur. "Tragedya ile Hiciv, vakayinamede bulunan olaylar kargaşası içinde ya da gerisinde sürüp giden bir İlişkiler yapısı ya da Farklı içinde Aynı'nın ebedi dönüşünü bulan tarihçilerin ilgisini çekecek sahneleme kipleridir. Romans ile Komedya, ilk bakışta özleri bakımından değişim barındırmıyor ya da yalnızca görüngüsel biçimleri bakımından değişiyor gibi görünen süreçlerden yeni güçlerin ya da koşulların ortaya çıkmasını vurgular. Ama bu arketipsel olay örgüsü yapılarının her biri, tarihçinin, süreç esnasında "gerçekte olup biteni" açıklamaya çalışırken başvurduğu ve bu sürecin hakiki biçiminin bir imgesini sağlayan bilişsel işlemler açısından kendine özgü bir imaya (implication) sahiptir."[805] Olası

[803] Hayden White, **Metatarih** (Ondokuzuncu Yüzyıl Avrupası'nda Tarihsel İmgelem), Çev.: Mehmet Küçük, Ankara: Dost Yayınları, 2008, s.11
[804] White, **a.g.e**., s.19
[805] White, **a.g.e**., s.26

sonuçları da açık bir kapı bırakan arketiplerin nihai odak noktası yaşanılan çevre üzerinedir. "Yaşadığımız çevrede "dünyanın her imgesi düşünsel bir gerçekliğe gönderme yapar"[806] düsturundan hareketle; yolculuk öykülerinde anlatılan tarihin belirli bir dönemine ait vakanın sahnelenişi de "bu olayların belirli zaman ve mekân bölgelerinde var olduğu kabul edilen bir nedensel ilişkiler matrisindeki ögeler olarak"[807] görülmesinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle yolculuk anlatılarda, imgelerle oluşturulan bir metnin seyir halinde algılanılan gerçekliği/gerçekdışılığı da daha önce "metafizik" kurguda ortaya konan türlerin genel yasaları açısından formaliter bir yapıyı kurar. Hayden White'ın Pepper'ın "formizm" kuramından hareketle belirttiği tarihin organisist ve mekanistik ayrımında, organizm içerisinde değerlendirilen metafizik kurgu, yine insanın düşsel olarak kurguladığı kozmosa ilişkin tikel faaliyetlerle temsil edici bir misyon üstlenir. "Organist stratejinin esasını mikrokozmos ile makrokozmosun ilişkisini içeren paradigmaya metafizik bir bağlanma oluşturur. Dolayısıyla organist tarihçi organist tarihçi –aynı zamanda sanatçı-, bireysel kendilikleri, parçalarının toplamından daha büyük ya da nitel olarak farklı bütünler oluşturacak şekilde bir araya gelen süreçlerin bileşkeleri olarak görme arzusuna kapılmaya meyledecektir."[808] Formaliter yapıyla oluşturulan imgesel argümanların farklı bir özelliği de; poetik olarak zaman-uzamın bir fenomen haline getirilmesidir. "Belirli bir gayretin oluşturacağı formaliter yapı eleştirel alanda da kuramlardan hareket eder. Poetik bir gaye imgeyi sanat alanında değerlendirirken muhakkak bir yönüyle formaliter yapıya endekslenmiştir diyebiliriz. İnsan, dış dünyayı duyumlarıyla algıladığı için duyumlarımız, nesnenin bilgisinin kaynağı olduğu anlamına gelir. Zihnimiz duyumlarla algıladığımız nesneleri ve görüngüleri (fenomen) yeniden üreterek tanıtacak biçimde gözler önüne serer. Bu işlev kavramlar ya da imgelerle yapılır." [809] "İnsan, dış dünyayı duyumlarıyla algıladığı için duyumlarımız, nesnenin bilgisinin kaynağı olduğu anlamına gelir" düşüncesi; hâlihazırda kullanılan imgelerin, sanatçı tarafından zaman-uzamın içinde düşünülmesinden kaynaklanmaktadır. Görüngüler dünyasını dilsel anlamlarla geliştiren sanatçı için metin içi değişmeceler, zaman-uzamın tasvirinde, metnin imgesel yoğunluğunun olduğu anlarda kendisini gösterir. "Görüngüler dünyası iki varlık düzenine ayrıldıktan sonra (bir yanda failler öbür yanda edimler ile sonuçlar), ilksel bilinci uygar düşünüşe ait teoloji, bilim ve felsefe için kaçınılmaz olan

[806] Ferraris, **a.g.e**., s-23
[807] White, **a.g.e**., s.28
[808] White, **a.g.e**., s.30
[809] Aydan Yalçın, **Şiir ve İmge**, Çukurovadasanat, 20/07/2011

kavramsal ulamlarla (failler, nedenler, tinler, özler) donatmak, bunu da sadece dilsel anlamlarla gerçekleştirmek olasıdır."[810] Yolculuk anlatılarında "Psiko-anlatıdan kaçınma, hiperaktif bir anlatıcının zaman ve mekân bakımından hızlı değişikliklerle bir yığın karakteri ve durumu ele aldığı bir roman için karakteristik bir niteliktir."[811] Dolayısıyla yolculuk anlatılarında seyrin sürdüğü bir düzlemde anlatıcının "zaman ve mekânı" hızlı değişikliklerle anlatması, psikolojik/tinsel yoğunluğun olmadığı metinlerde kendisini farklı bir tecessüsle gösterir.

İmge, diğer edebi sanatlarda olduğu gibi yolculuk anlatısıyla oluşmuş birçok hikâyenin de yapısını kuran parçalardan biri olmakla birlikte; aynı zamanda kurmaya yardımcı olduğu edebi sanatlarla da bütünleşen parçacıklar hüviyetindedir. Hikâyelerdeki poetik kaygılar, imgenin misyonu direktifinde, özel olanı ne şekilde verdiği meselesiyle ayniyet teşkil eder. Sanatçı muhayyilesinde imge neredediir? Yüklendiği poetik kaygı imge ve söylev ile birlikte sanatçının kudretini, maharetini ne şekilde sergileyecektir? Örneğin Goriot Baba'da Rastignac yola çıktığında geç erkeklerin yaşamlarını kaplayan hülyalara dalar ve salt tahayyüller yoluyla sanatsal/şiirsel bir söylev oluşur. Tom Jones'ta Tom'un yaptığı yolculuk bireysellikten topluma doğru bir hareketi ihtiva eder. Anlatıcının uzam-zamanı bu düşünce ile birlikte imgesel anlatımlarla sürekli değişikliğe uğrar. Dolayısıyla imge, yapısı itibariyle fiziki âlemin görünüşlerini de bünyesinde barındırır. Fakat sanatçı mekânın sınırladığı tablolarla sınırlı kalmaz. Hatta hayal gücü ile oluşturdukları mekânları dahi göze hitap edici bir yazıma dönüştürür. İkinci planda düşünülen hayali görüntülerdeki imge, tasvirin ve her türlü zaman-uzamın da yardımcı öğeleri durumundadır.

2.6. Yol-Mekân, Yolculuk-Zaman İlişkisi

"Yol" kavramının mekân, "yolculuk" kavramının ise zaman ile ilişkilendirilmesinin sebebi; "metinde ifade edilen şartlarda ve belirtilen zaman zarfında, eserde anlatılan vaka zincirinin zuhuru için bir mekân"[812]ın, "anlatma esasına bağlı bir eserde metindeki fiiller vasıtasıyla ifade edilen zamanın arkasında vaka veya vaka zincirinin meydana getirdiği bir zaman dilimi ve yerine göre, onların anlatıcı rolünü yüklenmiş fiktif[813] kahraman tarafından idrak edildiği bir an"[814]ın mevcudiyeti gerekliliğinden ötürüdür. Buna bağlı

[810] White, **a.g.e**., s.50
[811] Cohn, **a.g.e.**, s.33
[812] Şerif Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Ankara: Akçağ Yayınları, 2000, s.127,
[813] Fiktif kelimesi kurmaca ya da itibari âlem manalarına gelmektedir.
[814] Aktaş, **a.g.e**., s.108

olarak çalışmada; öncelikle mekân ve zaman kavramı üzerinde durarak, daha sonra da bu kavramların yol ve yolculukla olan ilişkilerini açıklamaya çalışmaktır.

Aktaş'ın itibari âlemden itibari metne doğru şekillendirdiği yazısında, "mimesis" ve "tecrit" düşüncesinin oluşturduğu genel çerçeveden hareketle bir eserin nasıl oluştuğunun altını çizer. "Mimesisten hareketle kurulmuş itibari âlemi yapan unsurlar harici âlemde mevcuttur. Sanatkâr bir düşünceden hareketle bir vaka çevresinde onları birleştirerek itibari âleme vücut verir. İkinci durumdaki itibari âleme ise harici âlemde mevcut olanların sebep olduğu haller, teferruattan arındırılarak bir iki kelimelik sembollerle ifade edilirler. Yani sembollerin arkasında harici âlemdeki varlık ve hadiseler vardır."[815] Şerif Aktaş'ın anlatma esasına bağlı metinler ile alakalı ifade etmiş olduğu "Destan, masal, halk hikâyesi, hikâye ve romanda"[816] vakayı anlatmak amacıyla sanatçı, mekânı ve zamanı görünür kılmak mecburiyetindedir. Bu amaçla; "anlatma esasına bağlı edebi nevilerde vaka; cereyan ettiği yer, zaman ve şahıs kadrolarıyla bir bütün olarak taslak halinde hayal meyal de olsa sanatkârın zihninde canlanır; yazıyla ifade edilirken de bir yandan teferruat üzerinde durulur; bir yandan da dille hayal ve düşüncenin birleşmesi esnasında dile ait imkân ve tedailerden yararlanılarak ilk taslak zenginleştirilir."[817] Hüsn ü Aşk'ta olduğu gibi, Mana Mesiresi dile ait imkânlarla tasvir olunan bir mekân hüviyetindedir. (Sadee Mana mesiresi değil Aşk'ın yolculuğu esnasında içine düştüğü tüm mekânlar da aynı sistemle tasvir olunmaktadır.) Bu sayede de okuyanın gözünde itibari âlemin hususiyetleri canlanmaktadır.

> "*Mânâ mesiresi öyle bir yer ki, suyu menekşe, toprağı anberdi. 634 O cennet bahçesi, o mübarek toprak, topraktı ama Âdem'in yaratıldığı topraktı. 635 O bahçede, fidan olarak sidre ağaçları vardı. Ham bir erik ise yeşil bir kubbe oluyordu. 636 Otların yeşilliği ebedî ömür veriyor. Oranın çiğ taneleri yıldızlar, goncesi de güneş. 637 Gül bahçesi, kırmızı bir nur denizi, onların üzerindeki tatlı su incileri ise şahane birer yakut oluyordu. 638 Her yığın yüzlerce tecellisi olan bir Tûr dağı gibi. Orada "beni göremezsin" âyeti yoktur. 639 Parlak meş'aleleri, ilâhî nurlardı, çemen halısı orada Cebrail'in kanadıdır. 640 Şebboyları iman kandilleri, sonbahar yaprakları ise hayat cevheri. 641 Zerrinler, denizleri ve mâden ocaklarını kıymetlendirir. Nergisleri cenneti hatırlatır. 642 Güneşe benzer sabah nurundan meydana gelmiş bir ağaçda, ruh kuşları yuva yapmışlar. 643 Ağaçların yaprakları melek kanadları gibi, nar, ağacının meyvesi ise gül gibi. 644 O güllü çemene çiçekli yeşil Keşmir şalı demek adi bir lâf olur.*

[815] Aktaş, **a.g.e**., s.19
[816] Aktaş, **a.g.e**., s.11
[817] Aktaş, **a.g.e**., s.17

645 Bahçenin gece bekçisi, Merih idi. Ay çiçeği oranın parlak ayı idi. 646 Elma ve turunç ağaçları hazineler dolusu mercan ve akik gibiydiler. miş, çakıl taşından daha bol elmas var. 648 Her kuru taş parçası, yağmuru hatırlatan bir yıldız. 649 İsa gülü ve Meryem buhuru bu bahçeye hep hizmet eder. 650 Çölde ve kırda nice hercai menekşe, gönül aldatıcı güzellere sığınak oluyor. 651 Burası hayalî bir gülistan gibiydi, gül gonceleri buranın kanatlı bülbülleriydi. 652 Çimen yeşilliği zümrüt denizi gibi, tarh ise, arasında zeberced bir kayık. 653 Birçok güzel, fıstık ağaçları gibi, kirpiklerini orada süpürge yapmışlar."[818]

İtibari metnin sistematik bütünlüğü içinde parçalara ayrılarak incelenebileceğini ifade eden Aktaş bunun için şu yöntemleri sıralar:*"1-Bazan yazar, eserini telif ederken onu çeşitli şekillerde bölümlere veya kısımlara ayırır. Parçalama işinde yazarın yaptığı bu bölümlemeyi esasa almak mümkündür. 2- Mekân dikkate alınarak eseri veya yazıyı, kısacası metni parçalara ayırabiliriz. 3-Vakanın zamanı veya anlatma zamanı esas alınarak bu parçalama işi gerçekleştirilebilir. 4- Şahıs kadrosundaki değişiklikler de metnin parçalanmasına imkân verir. 5- Muhtevada görülen değişiklikler bu işte yardımcı olabilir.*"[819] Burada belirtilen ikinci ve üçüncü maddeler yolculuk anlatılarındaki birçok hususun temelini oluşturur. Yolculuk anlatılarında karşılaşılan itibari metinlerde kahramanın arayışı ve yolculukları çoğunlukla zaman-uzam boyutu arasında gidip gelir. Ramazan Korkmaz'ın "kişinin kendini çevreleyen şeyler dünyasında yitip gitmemesi için, onun, tarihselliğini sağlayan bellek mekânlarına tutunması ve orada kurduğu kendilik bilinci ile hem uzamsal boyutta dünya ile hem de zamansal boyutta toplumsal geçmişiyle bağlantıya geçmesi kaçınılmaz bir gerekliliktir. Bu bağlamda bellek mekânları, mitik kahraman Antheus'un toprağı gibi, kendisiyle temasa geçildiğinde ölen'i dirilten bir tinsel varoluş alanıdır"[820] ifadeleri sanatçının metaforik tasarıda arkaik plan kurma edimini, zaman-uzam boyutuyla açıklar niteliktedir. Özellikle son dönem anlatılarında sıklıkla karşılaştığımız arketiplere dayalı anlatının temel hususları, buna bağlı olarak tanımlanır. Orhan Pamuk'un Yeni Hayat'ında da kişinin kendini çevreleyen şeyler dünyasında yitip gitmemesi için, onun, tarihselliğini sağlayan bellek mekânlarına tutunması hadisesi görülür.

"*Bir anda hayatımın hiç düşünemeyeceğim kadar zenginleştiğini anladım. O sırada tek korktuğum şey, dünyaya, eşyalara, odama, sokaklara bakıp orada kitabın anlattıklarını görememek değil, yalnızca kitaptan uzak kalmaktı.*

[818] Galib, **a.g.e**., s.151-152-153
[819] Aktaş, **a.g.e**., s.23
[820] Korkmaz, **a.g.e**., s. 31

Kitabı iki elimin arasında tuttum ve çocukluğumda resimli romanları okuyup bitirdiğim zamanlar yaptığım gibi sayfalan arasından çıkan kâğıt ve mürekkep kokusunu kokladım. Aynı kokuyla kokuyordu."[821]

Freud, Jung ve Bergson'un kişiler üzerinden anlattıkları ise yolculuk anlatılarındaki kahramanın özelliklerini belirleyebilme açısından önem arz eder. Aktaş, Sabahattin Ali'nin "Ses" hikâyesini, mekânı ve zamanı dikkate alarak, "yol" ve "yolculuk" anlatısıyla nasıl kurgulandığını belirler. İlk tahlilde anlatı, kahramanının tabii dekor içindeki vakaya ne şekilde iştirak ettiği üzerinedir. "İlk kısımda Konya - Beyşehir arasında kalan iki münevverin bu yerde kalış sebeplerini, çevrenin görünüşünü, yolcuların durumunu, zamanın geçişini ve iki şehirli insanın ilk defa Ali'nin sesini hangi tabiî dekor içinde duyduklarını ifade eden cümle kümeleri ile karşılaşmaktayız. Bu kümelerin her birine "mâna birliği" demek mümkündür."[822] Korkmaz bu birliği yol metaforu bahsiyle şu şekilde açıklar: "Yol metaforu, olay örgüsünün mekânsal bağlamda merkezini oluşturur; yazar karakterleri yolda tanır, anlatım yolda başlar, anlatı kişileri (Asel-İlyas- Baytemir- anlatıcı) birbiriyle yol'da karşılaşır, tanışır ve ayrılırlar."[823] Aktaş'ın ikinci mana birliği olarak belirttiği arızalanan kamyonun çevresinde oluşan halka; Anadolu insanının geçmişini, iki zümre insanının farklılıklarını, seyahat etmenin zorluğunu ve bizim ayrıca ekleyebileceğimiz mekân ve zamanın kahraman üzerine ne şekilde hareket ettiğini ortaya koymaktadır. "Yolcuların durumunu dikkatlere sunan ikinci "mâna birliği" ilk manasının dışında Anadolu insanının bazı hususiyetlerini de ifade etmektedir. Bu iki metin halkası, mekân olarak arızalanan kamyon çevresinin görünüşünü konu almaktadır. Söz konusu daracık mahalde, münevverlerle diğer yolcular olmak üzere iki grup insanın varlığı hemen sezilmektedir. "Kamyonun durduğu yerin biraz ilerisinde" ibaresiyle başlayan paragraftan itibaren, mekânda bir genişleme dikkati çekiyor. Böylece ilk iki mâna birliğini takiben çevre tanıtılmaya başlıyor, yol amelesinin varlığından haber veriliyor. Bu mana birliğinin ilk ve asıl vazifesi çevreyi tanıtmaktır. Ancak söz konusu cümleden Anadolu'da yol yapma faaliyetinin sürdürüldüğünü anlamak da güç değil. Ayrıca burada Sivaslı Ali'nin tanıtılması için zemin hazırlandığı da düşünülebilir. Çevrenin tabiî görünüşünü dikkatlere sunan cümle kümesi yalnız mekânı tanıtmakla kalmıyor, zamanın da geçtiğini belirtiyor. Buna bağlı olarak da yolcuların durumunda görülen değişiklikler aynı bir "mana birliği "nde ifade ediliyor. Böylece "yazar - anlatıcı" Anadolu insanına ait hususiyet ve görünüşleri, te-

[821] Pamuk, **Yeni Hayat**, s.11
[822] Aktaş, **a.g.e**., s.4
[823] Ramazan Korkmaz, Aytmatov Anlatılarında Aşkın Eriştirici ve Dönüştürücü Gücü, **Bilig,** 46, (2008), s.4

ferruat sayılacak bazı küçük olaylar çevresinde veriyor. Bütün bunlar Sivaslı Ali'nin varlığı ve sahip olduğu ses malzemesi ile ayrı bir değer kazanacaktır."[824] Aktaş'ın son olarak ifade ettiği ses malzemesi de anlatıcı/ yolcunun bu birleşimi ne şekilde oluşturduğuyla –bakış açısıyla- alakalıdır.

Zamanın ve mekânın görünür kılabilmesi adına sanatçının "vaka" üzerinde en fazla uğraştığı kavramın "yol" mefhumu olduğu söylenebilir. Daha önce de belirtildiği üzere "yolda, insanların yazgılarını ve yaşamlarını tanımlayan uzamsal ve zamansal diziler, bir yandan toplumsal mesafelerin kaybolmasıyla giderek daha karmaşık ve daha somut bir hal alırken, aynı zamanda birbirleriyle farklı şekillerde bileşirler. Yol kronotopu hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir. Zaman adeta uzamla kaynaşarak uzamın içine akar (ve yolu şekillendirir); bu, bir seyir, bir akış olarak yol imgesindeki zengin eğretileme genişlemesinin kaynağıdır: "Bir yaşamın seyri, akışı", "yeni bir seyirde yola koyulmak", "tarihin seyri" vb.; ana ekseninin zamanın akışı olarak kalması koşuluyla yolun bir eğretilemeye dönüşme şekilleri çeşitli ve çok katmanlıdır."[825] Dolayısıyla zamanın uzamla bütünleşerek zengin bir şekle sahip olması, kurgulanan zamanı ele verecek tasvirlerle, yani mekânsal öğelerle mümkün kılınır. Bu aynı zamanda türlerin belirlenmesi adına, Aktaş'ın ifade ettiği anlatma esasına bağlı metinlerde vakanın, türleyici-sınıflandırıcı metotlarının içerisinde ne kadar itibari olduğuna bağlıdır. "Destan, masal, mesnevi, hikâye ve roman gibi edebi eserleri tarih, biyografi, seyahat yazısı, hatıra ve benzeri eserlerden ayıran hususiyet de burada aranmalıdır."[826] Meseleye "edebi eserde yol ve yolculuk" açısından bakıldığında da bu ayrımın ne kadar önemli olduğu görülür. Çünkü yol ve yolculuk anlatıları üzerinden ifade edilmeye çalışan bütün kuramsal yaklaşımların uygulama alanı anlatmaya bağlı edebi metinlerdir.

Kurgulanan zamanı ele verebilecek unsurların mekân ile ifşa edilmesi, aynı zamanda insanın mekân algısını ortaya koymaktadır. Aslında kişi yaşamış olduğu mekân ile özdeşleşmiş olduğu için bunu fark edemez. Bu durumda insan dolaylı olarak mekânın tahakkümü[827] altına girmiş olur. İnsanın kurtuluşu ise farklı mekânları algılamakla

[824] Aktaş, **a.g.e**., s.25
[825] Bakhtin, **a.g.e.**, s. 317
[826] Aktaş, **a.g.e**., s.14
[827] Mahmut Hakkı Aydın makalesinde konuyu şu şekilde açıklar: "İnsan için sadece seyahat etmek mekânın kuşatmasını aşmaya yetmeyecektir. Bu yüzden seyahatin niçin, hangi amaçla yapıldığının büyük bir önemi vardır. Eğer seyahat insanın hayatında bir değişme sağlayabilecekse bunun imkânı yeniliklere açık bir

mümkündür. Bu durumda da kişi adına, nihai olarak bir yolculuk söz konusudur. Mahmut Hakkı Akın konuyu şu şekilde özetler: "Mekânın insanı kuşatmasını kırmanın yollarından biri de tebdil-i mekândır. Ve mekân kuşatmasının kırılmasına yol açtığı için toplumsallığın ve toplumsallıktan kaynaklanan algıların sorgulamasında ve algıların ters yüz olmasında önemli rol oynar. Ancak seyahat bir göç değildir; geri dönüşü olan bir yer değiştirmedir."[828] Mehmet Tekin'e göre de "mekân, tabiri caizse, romanın ayağının yere basmasını sağlar."[829] Olayların geçtiği yerlerin tasvir edilmesi ile başlayan bu süreçte varolan her şey kahraman/yazar/yolcunun bakış açısıyla bildirilir. Aktaş'ın vakanın görünürlüğü muhasebesiyle başlattığı mekân-zaman ilişkisini fertler üzerinden değerlendirmesi de "yol" ve "yolculuk" mefhumlarının ne şekilde düşünülebileceğini göstermektedir. "Her hal ü karda vakanın zuhuru şahıs kadrosuna, mekâna ve zamana ihtiyaç gösterir. Bu üç unsuru birbirinden ayrı düşünmek de mümkün değildir. Şahıs kadrosu ifadesi, mekân ve zaman fikrini beraberinde taşır. Hemen belirtelim ki, şahıs kadrosu söz grubuyla yalnız insanları değil, vakanın zuhurunda rol alan varlıkları kastediyoruz. Mekân, zaman ve şahıs kadrosunu teşkil eden fertler eserin veya metnin dışında da varlıklarını sürdürürler. Ama vakayı, gayri itibarî metinlerde bile, ancak eserle birlikte tanıma, anlama imkânına sahibiz. Vakayı şahıs kadrosundan ayrı düşünemeyiz. Çünkü gerçek veya muhayyel bir yeri anlatan bir yazı parçası ile karşılaşmak mümkündür. Aynı şekilde tek tek insanları konu alan yazılar kaleme alınabileceğini düşünebiliriz. Mekândan ve insanlardan söz eden bu yazıların zamanı da olabilir. Yalnız bazı işaretler vasıtasıyla kendisini ifade etme imkânı bulabilir. Dolayısıyla vakanın zuhuru için her şeyden önce şahıs kadrosuna ihtiyaç vardır. Çünkü o, şahıs kadrosunu teşkil eden fertler arasında herhangi bir münasebet varlığını, onları birbirine bağlayan veya bir arada bulunmaya zorlayan bir alâkaya borçludur. Böyle bir alâka bulunmadığı takdirde fertler birbirinin varlığından habersizdir. Bu durumda onlar arasında herhangi bir münasebetin varlığından söz edilemez."[830] Kahramanın vaka zinciriyle olan münasebetinde, zaman iki şekildedir. İlk şekil, kronolojik zamanın artsüremli olarak mekânla birlikte hareket etmesiyle oluşur. İlksel türler olan destan, masal ve efsanelerde zamanın ve ona bağlı olarak mekânın artsüremli devamı bu amiliyetle izah edilebilir. İkinci şekilde ise anlatıcı/ yolcu/ yazar, kronolojik bir zamanla hareket halinde değildir. Zamanda kopmalar,

bilinçle mümkün olabilir.", Mahmut Hakkı Aydın, Seyahat ve Değişim, **Hece Dergisi** (Gezi Özel Sayısı), 174-175-176, (2011), s.124

[828] Aydın, **a.g.m**., 122

[829] Mehmet Tekin, **Roman Sanatı**, İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002, s. 129

[830] Aktaş, **a.g.e**., s.45-46

kırılmalar yaşar. "Bir eserde metin halkaları arasında kronolojik sıraya has nizam bulunmazsa, bunun sebebi üzerinde düşünmek gerekir. Çünkü normal olarak vaka zincirini kronolojik sıra içinde idrake sunulur. Eserin sunduğu itibarî dünyada da zamanın kronolojik karakterli olması tabiidir. Ancak sunuş tarzında bu sıra bozulabilir. Bunun bir sebebi olmalıdır. Bu sebebin araştırılması, iç yüzünü tanımak istediğimiz itibarî dünya hakkında yeni kanaatler edinmemize, onun bazı köşelerini daha iyi görmemize ve kavramamıza zemin hazırlar. Ayrıca tamamlanmış bir sistem hüviyetiyle karşımıza çıkan eseri meydana getiren parçalar arasındaki münasebetin anlaşılmasına da yardımcı olur. Zaten eserin tamamının manası bu parçalar arasındaki münasebetten kaynaklanır."[831] Yolculuğa çıkan kahramanın şahsında görünür kılınan zamanın -ister itibari, ister gayri itibari olsun- tanımı, bilimsel açıklamalarla birlikte sürekli değişmesi, edebiyat kuramlarını en fazla meşgul eden konulardan biri haline gelir. Parmenides, Platon, Aristo geleneğinde mutlak, parçalanamaz olarak düşünülen zaman ile fiziksel dünya arasında koparılamayacak bağın olduğunu savunulur. Bu görüş zamanla alakalı bilimsel çalışmaların temelinde de görülür. Newton'un; -Aristo geleneğiyle düşünebileceğimiz,- zamanı parçalanamaz bütünlükte görmesine rağmen, zamanın uzaydan ayrı olduğunu söyler. Einstein ise Newton'un tersine zaman mefhumunun uzaydan ayrı düşünülemeyeceğini ve mutlak olmadığını tinsel yollarla ispatlamaya çalışır. "N. Bohr, Heisenberg ve Max Planck gibi bilim adamlarının 'zaman' konusundaki bazı itirazlarına rağmen, Einstein'ın 'rölativizm' (görecelilik) kuramıyla ortaya koyduğu ilkeler yenidir. Ancak bu durum, zaman konusundaki tartışmaların bittiği anlamına gelmeyecektir. Zira Bergson ve Wittgenstein ve Whitehead gibi filozoflar zaman konusunda farklı bir açıklama ve yorumu getirirler. Bunlar 'zaman' kavramını, fiziki temel yerine metafizik zeminde tartışmak eğilimindedirler. Özellikle Bergson'un savunduğu görüş, en azından sanat, -özellikle- anlatı ve anlatım teknikleri açısından, dikkate değer yeniliklere kapı açmıştır."[832] Zamanın görecelikle telakki edilişi, sanatçının, yolculuğa çıkan kahramanın şahsında seyrettirdiği mekânları -daha önce de poetik tasarıda ifade edilmeye çalışılan tarih mefhumuyla alakalı olarak- bulunduğu zamanın ötesine taşımasına olanak sağlar. Tekin'in bahsettiği zaman kavramının, fiziki temel yerine metafizik zemine taşınması eğilimini de bu şekilde açıklamak mümkündür. Mehmet Tekin'in destandan romana uzanan kronolojik gelişimimle alakalı ifade ettikleri edebi türün yasalarından hareketle, zamanın nasıl algılandığını ortaya koyar. "Zaman kavramı, dünden bugüne

[831] Aktaş, **a.g.e**., s.118
[832] Tekin, **a.g.e**., s.108

(destandan romana) farklı düzeylerde algılanmış, farklı amaç ve ölçülerde yorumlanmıştır. Bir kere daha hatırlatmakta yarar vardır: Anlatı, ister 'geleneksel', ister 'modern' nitelikte olsun, mutlaka bir 'hikâye' etrafında şekillenir. Anlatıda 'hikâye'nin varlığını azaltmak mümkün; fakat ortadan kaldırmak, imkânsızdır. Hikâye, anlatının kendine özgü mantığı doğrultusunda olayların kronolojik bir silsile içinde sunulması demektir. 'Geleneksel' anlatı ile 'modern' anlatıda değişmeyen taraf, bu sunuluştur. Geleneksel anlatıda anlatıcı, anlatısını 'olay' ağırlıklı kuruyordu ve zamana tasarrufta keyfi bir tutum takınıyordu. Önün zamana tasarrufu, modern romancının zamana tasarrufunun çok uzağındaydı. O, zamanı bir kurgu sorunu olarak görmüyordu; zaman, olayların sahihliğini sağlamak için arada bir hatırlatılan soyut bir değerdi. Bu konuda ayrıntıya -asla- gidilmez, zaman 'blok olarak' hissettirilirdi ve yine zaman, çok hızlı bir seyir arz ederdi."[833] Burada ifade edilen zamanın idraki meselesi, yolculuklarda kahramanın şahsında algılanan zamanın idrakine ait bir mukayese amacı taşır. Dolayısıyla yolculuk anlatılarının da destandan romana uzanan çizgide, türler içerisinde yer aldığı gerçeğinden hareketle, zaman mefhumuyla yolculuğu mukayese ederek, bu ilişkinin kuramsal yönü oluşturulabilir.

Kuramcıların ilk türlerle alakalı, , -öncelikle masalsı türlerden hareketle- "zaman" kavramını ele almalarının sebebi; bilinmeyen dönemdeki insan aklının zamanı nasıl algıladığıyla alakalı net veriler ortaya koyamamasıdır. Masal türü, modern romanda hacim olarak metinde epeyce bir yer işgal edebilecek zaman mefhumunu üç cümle ile geçerek, direkt olarak konuya geçilir. Destanda da aynı şekilde kahramanın serüvenine -yani vakaya- kısa bir sürede iştirak görülür. Fakat masaldaki gibi belli olmayan bir zaman değil bazen tarihi bir zaman da konu edininilir. Daha önce dini terminolojide de ifade edildiği üzere; çocuğun farklı bir kahramanın şahsında eğitilmesi olayı, zamanı önemsiz kılar. Çünkü bu türlerde önemli olan çocuğun büyümesi ve eğitimidir. "Çocuğu ev motifi ile birlikte düşünelim: Çocuk masaldan parçalar alarak kurduğu hikâyesi ile yolculuğa çıkar. Ne şiir, ne roman, ne de günlük gerçekten yola çıkılarak yazılan hikâye çocuğu ev'den yolculuğa çıkarabilir. Fernando Savater'e göre, masaldaki kahramanı yakın çevreden, ailenin güvenli çatısından uzaklaştırarak bilinmeyen bir serüvene yönelten temel öğe, yolculuktur. En basitinden en karmaşığına dek bütün masallarda konu, bu olgu temelinde biçimlendirilir. Yolculuk çocuğun ev'den çıkması, yeni keşiflerde bulunması, çevreyi tanıma isteği ile ev'e dönüşüne kadar devam eder. Ev'e dönüşü, yuvasına özlemi sağladığı

[833] Tekin, **a.g.e**., s.111

için her defasında bu macerayı farklı açılardan yaşamasını sağlar. Sözünü ettiğimiz evden uzaklaşma hayal kurgusu içinde olabileceği gibi gerçekten de olabilir. Gerçek anlamıyla ev'den çıkış, bazen kaybolmayı da gerektirebilir. Çocuğun yaşadığı düşsel hikâyesi buna yön verir. Çocuk, masalı istediği zaman değiştirebilme gücüne sahiptir. Büyük için bu mümkün değildir. Yetişkin insan masalı gerçekliğin bir ifadesi olarak algılar. Masalın sunduğu evreni somutlaştırır. Bunu ev motifi ile açıklamak gerekirse, yetişkin insan ev'den çıkmaz, ev'in içinde yaşar masalı."[834] Yine antik çağ edebiyatlarında zaman mefhumunun özellikle tragedyalarda yirmi dört saat içine sığdırılması Watt'a göre zamansallığın açıkça bir reddidir. "Örneğin tragedyalarda eylemin yirmi dört saate sığdırılması (şu meşhur zamanda birlik ilkesi) insan yaşamında zamansallık boyutunun gerçek anlamıyla reddidir. Zira gerçekliği ebedi tümeller çevresinde kavrayan klasik dünya görüşüyle uyum içerisinde kalarak, varlığa ilişkin hakikatin bir yaşam süresi olduğu kadar, bir günlük zaman diliminde de tümüyle sergilenebileceğini ima eder."[835] Mehmet Tekin'in aktardığı, geleneksel anlatıların amacıyla alakalı tespitleri ile bu türlerin işlevinin yine aynı paralellikte olduğu görülür. "Geleneksel anlatılarda zaman, vaka'nın zihinlere taşınması için bir araçtı. Aslında, pek de önemsenmeyen bir araç... Zamanı, görece kalıplarla şöyle bir hatırlatmak yetiyordu hikâyeciye. Bir destan veya hikâyede, Önemli olan çocuğun büyümesidir. Kırk günde yiğit olup olamayacağı gerçeği önemsiz bir ayrıntıdır. Onun, kahramanlık serüveni, söz konusu ayrıntıyı zihinlerden silecek ölçüde heyecan vericidir. En azından dinleyici/okuyucu için bu böyledir. Yine, Ferhat'ın dağı ne kadar sürede deldiği tartışmaya değmeyecek kadar önemsizdir. Önemli olan, onun dağı delmesi, bu serüveni göze almasıdır. Sonuç olarak bu tür metinlerde, zaman blok olarak ve soyut işaretlerle veriliyor, okuyucunun zihinsel yoğunlaşması, daha çok vaka üzerinde gerçekleştiriliyordu."[836] İlksel türlerden sonra (epik ve yahut ilksel romanlar), gelişen edebi türlerde genel olarak kahramanın yaşadığı maceralar/ yolculuklar belli bir zaman zarfı içerisinde gerçekleşir. ""Eski roman veya hikâye (epik yahut roman) belirli bir zaman süresi içinde anlatılırdı. (...) Macera romanlarında kronolojik sıra "önce şu oldu, sonra bu oldu'dan ibarettir. Birbirini takip eden, ayrı ayrı hikâye ve maceralar kahramanın şahsiyeti ile birbirlerine bağlanmışlardır. Daha felsefî bir romanda bu olaylar sebep ve sonuç zinciri

[834] Mustafa Ruhi Şirin, **Hayal ile Gerçek Arasında Yolculuk**, Masal Atlası-Masal Edebiyatı Kültürü Üzerine Yazılar, Ankara: Kök Yayınları, 2007, s.82-83
[835] İan Watt, **Romanın Yükselişi** (Defoe-Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler), Çev.: Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s.25
[836] Tekin, **a.g.e**., s.112-113

ile birbirine bağlanır ve sıralanır."[837] Modern çağın getirisi olan "değişim"[838] ögesi ise insan/ bilinç ekseninde gelişir. Dolayısıyla romanlarda v.b. anlatılarda ele alınan zaman-mekân kavramları o anki insan haletinin genel durumuyla ilişkilendirilir. Yolculuk anlatılarında ifade edilen metinsel durakların oluşturduğu derin yapıda, kahramanın seyriyle/ yolculuğuyla bize aktarılan zaman dolaylı olarak bu bilincin bir sonucudur. Özellikle edebiyatın son yüzyılı içerisinde Proust, Thomas Mann, M. Buttor, Faulkner, Kafka v.b. romancılar[839] tamamıyla zamana ait kurgular ortaya koyarlar. Proust'un Geçmiş Zamanın Peşinde adlı romanı da bu türün en bariz örneklerinden biridir. Yakup Kadri'nin Proust'la alakalı "Bir kronometre gibi şaşmaz "hafıza"sı bu "geçmiş zamanı" dakikalarına, saniyelerine varıncaya kadar birer birer tekrar ediyor; çocukluğunda gördüğü bir aile sahnesinin, gençliğinde tanıdığı bir güzel kadın çehresinin, karşısında hayran kaldığı bir manzaranın, gezindiği deniz kıyılarının ve dinlediği bir müzik nağmesinin tesirlerini sanki, o anda duymaktaymış gibi yeniden yaşıyor; çoktan ölmüş annesinin tatlı ve şefkatli yüzünün alnından öpmek üzere kendine doğru eğildiğini görür gibi oluyor ve cemiyet hayatında rast geldiği, dostluk veya ahbaplık ettiği nice aşina simaların her birini, kendine mahsus karakteri, mizacı, ihtirası, fazileti veya ayıbıyla birer birer çağırıp etrafına topluyordu"[840] ifadeleri romanında yer alan geçmiş zamana ait yolculuğun nasıl şekillendiğini göstermektedir. Burada belirtmesi gereken temel husus sanatçının zamanı sadece geçmişe ait ruhsal bir yolculukla oluşturmadığıdır. Seyir halinde görülen, mekâna ait, geçmişe dönük bir zaman hali bile bu ruhsal yönlenmenin genel yargısını ifade etmek için yeterlidir.

Kişisel kimlik tanımı özellikle yolculuk anlatılarında, modern çağın getirisi olan "değişim" ögesiyle birlikte, insan/ bilinç kimliğine dönüşmektedir. İan Watt'ın Defoe,

---

[837] Tekin, **a.g.e**., s.114

[838]"Mekânı merkeze alan öykülerin diğer özelliği de, çoğu zaman mekânın nefes alan / yaşayan bir karaktere bürünerek kahramanlaşması, öyküye katılması, yazarın kendisini mekânın hikâyesini de yazmaya zorunlu hissetmesidir. Bu yönüyle mekân her an karakteristikleşmeye meyyaldir. Öyküdeki varlığı kuvvetlendikçe, öykünün diğer karakterlerini değiştirmesi de kaçınılmaz hale gelir. Yani yol, mekânlar vasıtasıyla yolcuyu değiştirip, dönüştürmeye başlar.", Ertuğrul, **a.g.m**., s.204

[839] "İç dünyanın/bilincin/bilinçaltının odağı oluşturduğu 20. yüzyıl romanında da yazar, soyul düzlemde yolculuklara çıkarır roman kişilerini. Ancak bu kez, yol artık Tanrı'ya gitmemekte, maddenin egemenliğindeki bir dünyada kimliğini yitirmiş insanın kendini umutsuzca arayışını simgelemektedir. James Joyce'un "Ulysses"i, Marcel Proust'un "Yitik Zamanın izindeki bu bağlamda verilecek klasik örneklerdir. Binlerce yıldır iç dünyadaki gelişmeyi simgeleyen yolculuk, çağımızın Balı uygarlığında giderek dışsallaşmış, maddesel düzlemde bir teknolojik gelişme yolculuğuna dönüşmüştür.", Ecevit, **Orhan Pamuk'u Okumak**, s.179

[840] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Marcel Proust ve Eseri Hakkında, (Geçmiş Zaman Peşinde adlı esere yazmış olduğu önsözden yapılan bir alıntıdır.) **Geçmiş Zaman Peşinde**, İstanbul: MEB Yayınları, 1992, s.8

Richardson ve Fielding'in üzerinden incelemeye tabi tuttuğu genel çerçeve, Sterne'den Proust'a kadar birçok romancının geçmişi ve bugününe ilişkin kimliksel sorgulamalarıyla, kişiden hareketle oluşturulur. Locke'un kişisel kimliğin devamını zaman içinde değişen bir bilinçlilik hali olarak ifade etmesi, Hume'un kişisel kimlik olarak belleği göstermesi, dolaylı olarak kişinin zamanı ve mekânı, edebi bir metinde ne şekilde icra ettiği hususuna yönlendirir. "Nesnenin tekilliğini tanımlama sorununa yine bununla alakalı ama daha dışsal bir başka yaklaşımda temel kategori zamandır. Locke'un kabul ettiği "bireyleşim ilkesi", zaman ve mekân yönünden tikel bir noktada var olmaktır; zira Locke'un nazarında "fikirler zaman ve mekân koşullarından soyutlandıklarında genelleşirler." Dolayısıyla tikelleşmeleri için de bu koşulların açıkça belirtilmesi gerekir. Aynı şekilde roman karakterleri de yalnızca zaman ve mekân yönünden tikelleştirilmiş bir arka plana yerleştirilirlerse birey olabilirler."[841] Zaman ve mekânın/ uzamın, Forster'ın romanda zamana bağlı betimleme kuramıyla, Spengler'in kurmaca tarih- insan ilişkisiyle ve Northrop Frye'ın tamamlayıcılık ilkesiyle ilga edilişi; yol ve yolculuk mefhumuyla temellendirmeye çalışılan ana karakteristik olguların biçimleri arasında, kronolojik olarak sunulan bağın mukayese edilmesini sağlamaktadır. Watt'ın mekan ve zaman olgusunu kurmaca/ fiktif alem yaratma ilkesi olarak romanesklerle mukayesesi etmesi de bu bağı anlamlı kılar. Watt, Shakespeare'in oyunlarındaki olaylar zincirinin çok soyut bir zaman ve mekân sürekliliği içerisine yerleştirilişini ve ayrıca zamana verilen önemin düşük oluşunu, kahramanlık romanslarındaki zamanın tikellikten uzak oluşuyla mukayese ederek açıklar. Özellikle romanesk ve alegorik hikâyelerle karşımıza çıkan yolculuk anlatılarını da bu terminoloji ile gözlemek daha mantıklı olacaktır. İsimleri zikredilen kuramcıların edebi türlerin geçmişiyle alakalı kurdukları bağlar ise Watt'ın Defoe, Richardson ve Fielding üzerinden ifade etmeye çalıştığı dış gerçekçilik ilkesinin ne olduğuyla alakalı ilk dayanak noktalarını oluşturur. Watt'a göre Defoe'da Bunyan'ın "Hacının Yolculuğu" adlı eserinde olmayan zamanın gerçekliğine ait deliller vardır. İlksel türler için ifade edilen genel simgesel anlatıların kırılışı olarak Defoe'nun zamansallığı ön plana çıkarılır. "En iyi haliyle, anlatısının tikel bir zamanda ve tikel bir mekânda geçtiğine bizi tamamen ikna eder; romanlarından aklımızda kalanlar çoğunlukla karakterlerinin yaşamında tüm canlılığıyla gerçekleşen anlardan oluşur - bunlar ikna edici bir biyografik perspektif oluşturmak adına gevşek bağlarla birbirine bağlanmış anlardır. Zaman içinde varlığını sürdüren ve deneyim

[841] Watt, **a.g.e**., s.23

akışı yoluyla değişikliğe uğrayan bir kişisel kimliğin varlığını hissederiz."[842] Yöntem yolculuğun zamanla olan ilişkisinin reel görünür bir düzleme taşınması olarak okunabilir. Fakat belirtilmesi gereken husus şudur ki; reel düzlem, gerçeğin birebir aynısı yansıtmak anlamında değil olabilirlik ilkesinden hareketle düşünülmelidir. Watt'a göre izlenim "anlatıda tüm olayları eşi görülmedik derecede ayrıntılı bir zaman tertibi içerisine yerleştirmek konusunda"[843] Richardson'da daha etkili bir biçimde kullanılır. Richardson'ın bu titizliği/ yöntemi yolculuk anlatılarında daha önce de bahsedilen mektup/ hatıra v.b. tekniklerin kullanışıyla oluşturulur. Fielding'in Tom Jones'ta yaptığı ise, Richardson'dan ziyade ayrıntıya girmeden yine nesnel zaman üzerinden kurguladığı bir yolculuk anlatısı metnidir. Fielding "Tom" aracılığıyla on sekizinci yüzyıl İngiltere'sinde seyahat/ yolculuk etmektedir. Fielding "yalnızca birbirleriyle ve çeşitli karakterlerin gerçekte West Country'den Londra'ya yapacakları seyahatin her safhasının zamanıyla ilişkili olarak değil, gökyüzündeki ayın evreleri ve 1745'teki Jacobite isyanının (Fielding'in anlattığı olayın tarihi) zaman çizelgesi gibi dışsal faktörlerle ilişkili olarak"[844] da kurguladığı zamanı metne taşır. Watt'ın mekâna ait yapmış olduğu diğer bir mukayese "Geleneksel olarak tragedyalarda, komedyalarda ve romanslarda mekân[845] anlayışı" nın "neredeyse zaman boyutu kadar genel ve muğlâk"[846] oluşu üzerinedir. Defoe'ya kadar getirilen süreçte asıl anlatılmak istenen ise 'İnsanlığın uygarlaşma serüveninin ilk ayak izlerini mekânda gözle'[847]memizden kaynaklanmaktadır. Daha önce seyahatlerin yolculuk anlatılarının oluşmasındaki önemine binaen ifade edilen "ötekini" tanımlama mantığı, bu muğlâklığın kırılışı adına önemli bir etkendir. Tekin'in romancıların mekâna dönük tasarruflarıyla alakalı belirtmiş olduğu süreçte, Watt'ın ele aldığı üç romancı romanın ilk evrelerindeki mantığın göstergeleridir. Mamafih günümüz romanı bireyi konu aldığı için, mekâna ait unsurlar bireyle alakalı olduğu durumlarda kullanılmaktadır. Mehmet Tekin de Watt örneğinde olduğu gibi mekâna ait hususiyetleri açıklama tarzına yakın bir yöntemle

[842] Watt, **a.g.e**., s.27
[843] Watt, **a.g.e**., s.27
[844] Watt, **a.g.e**., s.27
[845] Eski türlerde mekân anlayışının muğlâklığını, insanın yeni yerler görme isteğinin niteliğine bağlı olarak açıklayabiliriz. Fakat ilksel türlerle yeni türler arasındaki farklılık genel bir ayırımda bulunmamızı gerektirir. Nitekim Şahin Köktürk'ün ifade ettiği eski-yeni diyalektiği, anlatılarda karşımıza çıkan bu durumu izah açısından önemlidir. Batı dünyası ile Doğu'yu romans-halk hikâyesi paralelliğinde de incelediğimizde aynı durumu görmek mümkündür. Çünkü batı ve doğu edebiyatlarındaki ilk anlatılar çoğunlukla dini hüviyettedirler. "Yeni mekânlar/coğrafyalar görme isteğinin amacı dünyevidir/sekülerdir. Halk edebiyatında ise gezi mekândan ziyade coğrafyadır ve tasviri irrasyoneldir. Tayy-ı mekân, tayy-ı zaman bu gezinin önemli kavramlarındandır. Modern zamanlara nazaran gezinin halk edebiyatında dini/ilahi yönünün biraz daha ağır bastığı görülür." Köktürk, **a.g.m**., s.150
[846] Watt, **a.g.e**., s.29
[847] Tekin, **a.g.e**., s.131

hareket eder. Tekin, roman öncesi anlatıların mekânının, sadece bir sahnenin görünür kılınabilmesi adına, sanatçı tarafından teşhis ile oluşturulduğunu söyler. "Roman öncesi anlatılarda mekân, hemen tamamıyla 'muhayyerdir ve mekâna kazandırılan anlam ve işlev, olayların sahnesi olmanın Ötesinde değildir. Hikâyeci, mekânı ve mekânı donatan eşyaları/nesneleri, "teşhis" etme yoluyla canlandırır. Canlandırılan, daha doğrusu çizilen mekânın gerçek dünyada bir benzerinin bulunup bulunmaması pek önemli değildir. Aslında bunu, çizmek ve canlandırmaktan çok 'stilize etmek' biçiminde düşünmek daha uygundur. Homeros'un, Boccacio'nun, Dante'nin kitaplarında; bizim destanlarımızda, Dede Korkut Hikâyeleri'nde, hatta Hüsn ü Aşk mesnevisinde böyle 'stilize' edilmiş mekân örnekleriyle karşılaşırız. Bu mekân anlayışında 'dağ', 'deniz', 'ağaç', 'gök', 'ırmak', 'rüzgâr'... kavramları, bildiğimiz anlamın uzağındadırlar. Bunlar "tasvirî" nitelik taşımanın ötesinde- doğal olarak o günün anlatı mantığına göre- 'işlevsel' bir özellik taşırlar. Doğal olarak zayıf bir işlevselliktir bu (bir 'nakise' olarak değil, bir tespit olarak söylüyoruz ve bu bahis, ayrı ve uzun incelemelerin kârıdır!). Hikâyeci, bu tür mekân anlayışıyla, 'göz'den çok 'muhayyile'ye (hayal gücüne) seslenmeye çalışır. Onun yaptığı, daha doğrusu yapmak istediği, belirli bir yeri canlandırmak ('tecessüm ettirmek') değil, hissettirmektir. Bu anlayışta okuyucunun bilinci ve zihni öne çıkmakta, okuyucu, çizilmek istenen mekânı, kendi hayal gücü ve zevkine göre canlandırmaktadır. Bu, mekânı, zamandan ve uzaydan ayrı düşünen anlayışların egemen olduğu vakitlerin eğilimidir. Batı'da Rönesans'la birlikte bu anlayış değişecek ve zaman içinde, yeni bir mekân anlayışı ortaya çıkacaktır."[848] Rönesans'la birlikte başlayan süreçte, sanatçının mekâna ait değişen ilk tecessüslerinden biri de; dinsel amaçlı kurgulanmış türlerin mekân algısına yöneliktir. Seyahatlerle başlayan ve temellendirilmeye çalışılan müspet ilimlere karşı duyarsız kalamayan sanatçı için gelinen nokta; Defoe (Robinson Crusoe) örneğinde olduğu gibi insanın coğrafyaya karşı olan hükmedişini mümkün kılar. "Görüldüğü üzere 'müspet' bilimlerin gelişmeye başladığı vakitlerden itibaren yeni bir mekân anlayışı doğmaya başlamış ve mekân, başlı başına bir değer olarak kabul edilmiştir. Coğrafyanın, çevrenin farkına varılmıştır. Eskiden, coğrafya insana hükmediyordu, şimdi insan coğrafya üzerinde istimlâk hakkı olduğunu iddia etmektedir. İnsan, mekândan ürkmek, korkmak yerine, mekânı anlamak ve keşfetmek istiyordu. Bu durum, doğal olarak, insan-çevre ilişkisini yoğun bir şekilde gündeme getirecektir. Bundan böyle insan, çevreden etkilenecek, aynı zamanda insan da çevreyi

[848] Tekin, **a.g.e**., s.132

değiştirebilecekti. En nihayet 'parselasyon' bilinci gündeme gelecektir."[849] Dolayısıyla "mekân - yol" kurgusunun temellendirilişinin sembolik bir temsilden reel bir düzleme taşınmış olduğu yargısına ulaşmak mümkündür.

Rönesans'la birlikte başlayan bu süreçte mekânın işlevselliği klasik romandan ziyade romantik eğilimde farklı bir boyut kazanır. Klasik romanda, mekânın işlevselliği statik bir durumdadır. Yani yolculuk anlatılarında genel itibariyle mekândan ziyade vaka ile "vakaya olan iştirak"[850] daha önemlidir. Zaman mefhumu gibi mekân mefhumu da bu eserlerde sanatçının muhasebesinde bir hesaplaşma ögesi olarak addedilir. Romantizm akımıyla başlayan süreçte ise mekân olgusu klasik romanda olduğu gibi sadece insanın içinde yaşadığı salt bir düzlem değil idealleştirilmiş bir çevre olarak tasarlanır. Aynı şekilde düşünüldüğünde özellikle Alman romantizmi ile oluşturulmuş –Wilhelm Meister örneğinde olduğu gibi- birçok eserin yol/ mekân temine zengin eğretilemeler kazandırdığı şüphesizdir. Bu ana temayül Heidegger'in mekâna ilişkin ifade ettiği temel yasayla yakından alakalıdır. Heidegger'in Dasein'in kuramından hareketle, insanın ontolojik olarak dünya içinde bulunması fikrini "bir şey içinde var olan ile onu ihata eden şeyin ikisi de mekân içinde mevcutturlar"[851] ifadeleriyle temellendirir. Yani insanın, mekân ile kurduğu rabıtalarla bakış yolunu açması, Dasein'e göre insanın kendi özgün bütünlüğüyle – Sartre'ın Varlık ve Hiçlik adlı eserinde insanı, özgür birey olarak zamana ve mekâna hükmedebilir bir konuma getirdiği gibi- mekânsallığa ulaşmasını sağlayan temel faktördür.

Heidegger'in ontik olarak başlattığı mekân kritiği romantizmin idealleştirilmiş çevresinden ziyade, realizmin insanı ana eksene alarak betimlediği çevrelerde daha keskin bir anlam taşır. Çünkü gezinin edebiyatla olan ilişkisinde de gündeme gelen en önemli konulardan biri "mekan (uzam)[852]"dır. Özellikle yolculuk anlatılarında kahramanın bakış

---

[849] Tekin, **a.g.e**., s.133

[850] Vakaya olan iştirak ve kahramanların sürekli gezdirilmesi romanda aksiyonun ve sürekliliğinin sağlanması adına yapılır. "Romanlarda gezi tarzının tercihi daha çok aksiyonla ilgili bir konudur. Romandaki aksiyonu sağlamak ve canlı tutmak için kahraman veya kahramanlar sürekli gezdirilir. Bu geziler yurt içi, yurt dışı olabileceği gibi (özelikle polisiye kurgularda tercih edilen bir özelliktir) şehrin içinde de gezdirilir.", Salih Nurdağ, Gezinin Cumhuriyeti ve Cumhuriyetin Gezisi-Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Gezi, **Hece Dergisi** (Gezi Özel Sayısı), 174-175-176 (2011), s.181

[851] Martin Heidegger, **Varlık ve Zaman**, Çev.: Kaan H. Ökten, İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları, 2008, s.105

[852] Şaban Sağlık makalesinde gezi tekniğinde mekânın anlamı bilinmeden edebiyatta anlamının bilinemeyeceği kanısındadır. Mekânın işlevselliğini şu şekilde açıklar: "İnsan-mekân ilişkisi bağlamında mekân neyi İfade eder? B:, soruya cevap teşkil eden şu başlıkları sıralarsak, gezi ve edebiyat ilişkisini daha açık bir şekilde görebiliriz: "Bilinen / tanınan bir yer olarak mekan"; "inşa edilen bir yer olarak mekan"; "değeri bilinen / önemsenen / yüceltilen bir yer olarak mekan"; "aranan / özlenilen / idealize edilen bir yer olarak mekan"; "hissedilen bir yer olarak (estetik) mekan": "tarihsel / kültürel bir yer olarak mekan"; "hatıraları saklayan bir yer olarak mekan": "nefret edilen bir yer olarak mekan"; "içinde yaşanılan bir yer

açısıyla yansıtılan olgular bu tür eserlerde daha keskin bir seyre kavuşur. Heidegger'in mekana ilişkin spesifik olgularla alakalı ifadeleri realizmin salt olgularına dayalı sanatçı bilincini açıklar mahiyettedir. "Bir şeyi kendi yerinde bulamamak, o yerin havariliğinin ilk kez açıkça erişime açılabilmesine neden olmaktadır çünkü Bir-şey-için-bakışsal dünya-içinde-varolma içinde gereç bütününün mekânsallığı olarak keşfedilen mekân, aslında, bir varolanın yeri olarak bizatihi o varolana ait bulunmaktadır. Yalın mekân ise hala bir perde arkasında saklıdır. Mekân pek çok yere bölünüp ayrışmıştır. Fakat söz konusu mekânsallık, mekânsal olarak el-altında-olanların dünyasal ilintililik bütünü nedeniyle kendine has bir birliğe sahiptir. Zira "çevreleyen-dünya", önceden verili bir mekâna göre kendini tefriş ediyor değildir. Aksine onun spesifik dünyasallığı, sahip olduğu imlenimselliği sayesinde, bir-şey-için-bakışsal olarak tayin edilmiş olan yerlerin kendine has bütünlüğünün ilintisel rabıtasını eklemlemektedir. Şu veya bu dünya, ona ait bulunan mekânın mekânsallığını keşfetmektedir hep. Demek ki, el-altında-olanlarla kendilerine ait çevreleyen-dünyalarının mekânı içinde karşılaşabiliyor olmamız, bizatihi Dasein'in kendi dünya-içinde-varoluşu itibariyle "mekânsal" olması yüzünden ontik olarak mümkün olabilmektedir."[853] Yani edebi eserde yola ilişkin tüm eğretilemelerin, somut göstergeler sisteminden hareketle oluştuğunu tekrar ifade etmekte fayda vardır.

Realizm akımının fiziki çevreye önem vermesinin temelinde yatan ana fikir çevreyi hakkıyla yansıtmak eğilimidir. Romantizm akımında tasarlanan çevrenin insana verdiği heyecan realist eserde insandan çevreye doğru bir yönde gelişir. Serüveni/ yolculuğu anlatılan kahramanlar kendi mizaçları ve kültürleri ile çevreye bakmaya başlamışlardır. Heidegger'in ifadesiyle insanın varoluşu ontik olarak dünya içinde varoluşuyla –insan/ bilinçle- mümkündür. "Realistlerin gerçekçilik ve bunun sonucu durumundaki gözlem endişesi, onların eserlerinde mekân unsurunun önem kazanması ve tasvir tarzı anlatımın daha yoğun bir biçimde kullanılmasına zemin hazırlamıştır. Mekân unsurunun önem kazanması, tasvirin yoğunlaşmasının bir başka sebebi, mekân/çevrenin insan ruhu üzerinde tesiri olduğu inancıdır. Evimizdeki herhangi bir eşyadan bahçemize, bulunduğumuz şehirden içinde yaşadığımız toplumun şartlarından iklime kadar uzanan çevre/mekân, bizim karakterimizin şöyle veya böyle şekillenmesinde önemli bir tesire sahiptir. Elbette ki, söz konusu tesir, tek taraflı değil, karşılıklıdır. Yani bizim de çevre/mekân üzerinde

olarak mekan"; "içinde yaşanılmak istenen bir yer olarak mekan"; "içinde yaşanılmak istenmeyen bir yer olarak mekan"; "adı duyulan bir yer olarak (uzak) mekan"; "psikoloji inşa eden bir yer olarak mekan. (Moral bozan / moral veren)"; "hamasi bir değer olarak mekân (Vatan)" Sağlık **a.g.m**., s.246

[853] Heidegger, **a.g.e**., s.108

değiştirici tesirimiz vardır. O hâlde bir İnsanın gerçekçi bir biçimde anlatılabilmesi için, onun dış görünüşü ve içinde yaşadığı mekân bütün ayrıntılarıyla tasvir edilmesi gerekir. Bir anlamda, dış gerçeklik, iç gerçekliğin aynasıdır. Bu sebeple realistlerin eserlerindeki uzun tasvirler, romantiklerde olduğu gibi, "tasvir için tasvir" değildir. Tasvir, o mekânda yaşayan insanın karakterini, kültürünü, ekonomik durumunu, iç dünyasını yansıtmada ciddî bir fonksiyona sahiptir… Bu noktada belirtilmesi gereken bir başka husus; realizmde tasvirin sübjektif değil, objektif olmasıdır. Yani mekân/çevre/dış dünya, olduğu gibi ve gerçek çizgileriyle tasvir edilir. Yazar kendi ruh hâline veya keyfine göre mekânı değiştiremez. Üstelik bu tasvir, yazarın gözüyle değil, o mekânda yaşayan veya o mekânı ilk defa gören kahramanın gözüyle yapılır. Böylece hem mekânın o insan üzerinde uyandırdığı tesirler verilmiş hem de o insanın sosyal ve ekonomik durumu, kültürü, karakteri, zevk ve eğilimleri sezdirilmiş olur."[854] Bu iki görüşün, yolculuk anlatısıyla karşımıza çıkan bir metinde ne şekilde telakki edileceği üzerinde bir kritik oluşturulabilir. "Bütününün mekânsallığı olarak keşfedilen mekân" ifadesi sanatçının yolculuk esnasında kahraman aracılığıyla bize seyrettirdiği "mekân/çevre/dış dünyanın, olduğu gibi" aktarılması ilk temel hususdur. Çünkü "tasvir, yazarın gözüyle değil, o mekânda yaşayan veya o mekânı ilk defa gören kahramanın gözüyle yapılır."[855] Heidegger'in "zira "çevreleyen-dünya", önceden verili bir mekâna göre kendini tefriş ediyor değildir. Aksine onun spesifik dünyasallığı, sahip olduğu imlenimselliği sayesinde, bir-şey-için-bakışsal olarak tayin edilmiş olan yerlerin kendine has bütünlüğünün ilintisel rabıtasını eklemlemektedir"[856] ifadesi ise; realizmin tanımladığı mekansallığın insan üzerinde mevcut tesir gücüyle açıklanabilir. Dolayısıyla kahraman/ yolcu/ yazarın tasviri bu mekanizma ile hareket ederek metnin ana karakterizasyonunu oluşturur.

Yolculuğa çıkışın ana prensibinin belli bir zamanda, belli bir mesafe kat etmek olduğu düşünülürse; mekan üzerinden ifade edilen hususiyetlerin, metaforik bir temsiliyet içerisinde düşünülmesi kaçınılmazdır. Destandan romana ve roman biçimlerine kadar uzanan bu çizgide mekân, anlatılmak istenen vakanın görünür kılınması adına tasarlanan en önemli anlatı unsurlarından biridir. Nitekim hangi izmle alakalı olursa olsun değişmeyen gerçek şu ki; sanatçı ontolojik olarak bulunduğu mekânı ve buna bağlı olarak, mekânın içinde vuku bulan olayın zamanını, hiçbir durumda yadsımaz. Yolculuk

[854]Çetişli, **a.g.e.,** s.81-82
[855] Çetişli, **a.g.e**., s.83
[856] Heidegger, **a.g.e**., s.110

anlatılarını edebi bir düzlemde temellendirmeye çalışırken de bu hususlar üzerinden genel bir çerçeve çizmek, toplamda metni analiz etmek demektir. İfade edilmesi gereken temel faktörlerden biri de, yolculuk anlatılarının genel itibariyle kurmaca bir âlem içerisinde oluşturulmuş olmalarıdır. Edebiyat tarihinin, geçerli algılama ve değerlendirme metodu olan "kategorizasyon" sisteminde ifade etmeye çalışılan, yolculuk anlatısıyla oluşmuş türlerde, ya genel itibariyle bilinen bir uzamın tarihi içinde belli belirsiz bir zaman, ya da bilinen bir tarih içinde saklı kalmış bir uzam ifşa edilir. Aynı teselsül içinde vakada kurgulanan yolculuk sanatçının içinde bulunduğu zamandan geçmişe, oradan da geleceğe ulaşabilecek temsili bir mesafe yaratır. Yolculuk anlatılarının, edebi bir metinde temel olarak seyri zorunlu kılması da, zaman ve uzam boyutunu, geçmiş ve şimdi arasında, toplumsal açıdan ifade edilmeye çalışılan temsili mesafenin görünürlüğünü oluşturur. Zaman ve uzam boyutuyla belirtilmeye çalışılan görüş aynı zamanda öncü akımların oluşturduğu bir mekanizma olarak addedilir. Pierre Bourdieu yapı birimlerini esas alarak, sanatçının eserinde kurguladığı zamansal değişimi, -Bakhtin'in de ifade ettiği zaman-uzamların her birinin kendi içinde, sınırsız sayıda, kendisine ait olan türevleri barındırabileceği düşüncesine paralel olarak- öncü niteliklere sahip sanatsal şubelerin fiiliyatından hareketle şu şekilde açıklar: "Zaman içinde her dönemde, niteliği ne olursa olsun bir savaşım alanında (bütünü içinde toplumsal alan, yetke alanı, kültürel üretim alanı, yazınsal alan, v.d.), bu savaşa katılan etken kişi ve kurumlar hem birbirlerinin çağdaşıdır hem de zaman bakımından birbirleriyle uyuşmazlar. Geçmişteki bir yazarın da bu savaşımın bir beklentisi niteliği sunması ölçüsünde şimdiki zamanda varlığını sürdürmesi olgusunun gösterdiği gibi, şimdiki zaman alanı, savaş alanının bir diğer adından başka bir şey değildir. Aynı dönem içinde yer alma olarak çağdaşlık, ancak uyumsuz zamanları, daha doğrusu birbirlerinden zaman bakımından ve zamanla bağıntıları içinde ayrılmış etken kişi ve kurumlan eşsüremli kılan savaş içinde ortaya çıkar. Kimileri, içinde bulundukları zamanın ötesinde yer aldığından çağdaşlarını tanımazlar ve çağdaşları da onları ancak başka öncü üreticiler arasında sayar ve izleyicileri de ancak gelecekte ortaya çıkar; gelenekçi ve tutucu olan kimileri, çağdaşlarını ancak geçmişte yer alanlar arasından seçer."[857] Bütüncül ilişkiler düzeyinde de aynı durum söz konusudur. Belirli ölçülerde yeniden kurgularyan/ üreten tüm temsiliyetlerin arkasındaki yadsınamaz gerçeklik de bu şekliyle mantıksal bir zemine oturmuş olur.

[857] Pierre Bourdieu, **Sanatın Kuralları**, Çev.: Necmettin Kamil Sevil, İstanbul: YKY, 1999, s.252

Zaman-uzam ilişkisinin, sona doğru, ağırlıklı olarak realizm-romantizm çerçevesinde izah edilmesinin nedeni, sanatçının mekân tasvirindeki nesnel ve öznel yaklaşımı dolayısıyladır. Sanatçının nesnellikle kurguladığı yolculuk anlatılarında tasvir edilen mekân kişiyi sahih bir çevreyi düşünmeye yönlendirirken, öznellikle tasvir edilen bir mekân kişiyi genel olarak, itibari göstergelerle, imgesel boyutta düşünmeye itmektedir. "Metinde ifade edilen şartlarda ve belirtilen zaman zarfında, eserde anlatılan vaka zincirinin zuhuru için nasıl bir mekâna ihtiyaç vardır suali, itibarî âlemin bazı hususiyetlerini anlamamıza yardım ettiği gibi bizi, eserde tatbik edilen yapma ve yaratma tarzının eşiğine kadar götürür. İtibarî mekân, haricî âlemi aksettirme endişesiyle tanıtılıyor ve tasvir ediliyorsa "mimesis"e bağlı yapma ve yaratma tarzına uygun bir esere vücut veriliyor demektir. "Tedriç" esası çevresinde kaleme alınan metinlerde ise, mekâna ait hususiyetler, bir intihayı sezdirecek tarzda dikkatlere sunulur. Birincisinin resmini yapmak mümkündür, İkincisinde ise, resim, yerini minyatüre bırakır. Resimle minyatür arasındaki fark, iki ayrı yapma ve yaratma arasındaki farkı sezdirecek mahiyettedir."[858] Yol-mekân, yolculuk-zaman bahsiyle ifade edilmeye çalışılanlar, yolculuk anlatılarıyla kurgulanmış edebi bir metnin ne şekilde görünür kılındığıyla alakalıdır. Bakhtin'in Balzac ile alakalı ifade ettiği uzam-zaman ilişkisi de buraya kadar anlatılanları özetler niteliktedir: "Balzac'ın uzamda zamanı görme becerisi olağanüstüdür. Balzac'ın maddileşmiş tarih olarak enfes ev betimlemelerinden ve sokakları, kentleri kır manzaralarını zaman ve tarih tarafından işlenmekte oldukları düzeyde betimlemesinden –dolaylı olarak tasviri ve imgesel düzeyde- söz etmemiz yeterli olacaktır."[859] Nitekim zaman-uzamın edebi esere giriş şekli de aynı paralellikte izah edilebilir. Hülasa algılanan zaman-uzam (-anlatıldığı zaman-uzamı, yazıya geçtiği zaman-uzamı ve okunduğu anda oluşan zaman-uzamı-) nedensellik bağıyla algılandığı takdirde birbiriyle örtüşen bir zaman-uzamdan söz edilebilir.

[858] Aktaş, **a.g.e**., s.127
[859] Bakhtin, **a.g.e**., s.321

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KAHRAMAN

3.1. Yolun ve Yolculuğun Başaktörü Olarak Kahraman

Kahraman kelimesinin manası sözlükte "1. Yiğit, cesur, bahadır. 2. Fars mitolojisinde Rüstem'in yendiği kimse. 3. Hüküm sahibi, iş buyuran. 4. İ. Erkek adı"[860] şekilleriyle yer alır. Fakat çalışmayla alakalı olarak; kahraman için asıl önemli olan şey: kendisine ait yapılan bu tanımlamalardan ziyade ifade olunmaktadır. Çünkü kahraman için söylenenler; hiç şüphesiz yolculuk anlatılarında kahramanın şahsında gerçekleştirilen eylemlerden hareketle tanımlanır. Nitekim kahraman için burada asıl önemli olan şey: "yolun ve yolculuğun başaktörü" olarak "yolculuk" anlatısında gerçekleştirdiği fiiliyatlarla kendisi adına kim olduğu sorusuna vermiş olduğu yanıttır. "Kahramanlar, dönüşüm geçiren ruhun ve her insanın yaşamdaki yolculuğunun simgeleridir. Bu sürecin aşamaları, yaşam ve gelişimin doğal adımları, Kahramanın yolculuğunu meydana getirir."[861] Dolayısıyla konuyu buna bağlı olarak geliştirmek, kahraman adına belirtilecek diğer normlar için de bir yöntem oluşturulmasına olanak sağlamaktadır.

Kahraman terimi üzerine düşünüldüğünde yapılabilecek ortak bir tanımlama, kahramanın neyi irad edip etmediğiyle de yakından alakalıdır. Marc Auge'un "Metafor nerede başlar ve nerede biter?"[862] sorusuyla başlattığı kritiğin ilk noktasında da aynı husus göze çarpar. Özellikle "mitten efsaneye tanrısal soy haklarını hep elinde tutan" kahramanlardan insani Ulysses'e kadar geçirilen aşamalarda bunun cevabını bulabilmek mümkündür. Çünkü metaforik olarak başlayıp ve sonlanan yolculuk anlatılarında kahramanın karakteri, yapmış olduğu yolculuğun ve sebeplerinin üzerinden daha net bir şekilde ifade edilebilir.

---

[860] Ahmet Doğan, **Osmanlıca Sözlük**, Ankara: Akçağ Yayınları, 1999, s.299
[861] Vogler, **a.g.e**., s.82
[862] Marc Auge, **Paganizmin Dehası**, Çev.: Erkan Ataçay, Ankara: Dost Yayınları, 2010, s.125

Ague'un ilk etapta değerlendirdiği kahraman tipi mitilojik kahraman tipidir. Bu tip, özellikle Gılgamış'ta da görüldüğü üzere erginleşmeye muhtaç bir tiptir. Çoğunlukla da tanrısal dünyanın içinde bulunur. Dolayısıyla "Mitoloji kahramanları sorun çıkarıyorlarsa bunun nedeni öncelikle tanrısal dünya ile bu tür bir ikili (tanrılarla) bir arada olmalarıdır"[863] diyen Ague, destan kahramanlarının –Gılgamış'ın- haylaz tarafını belirtmiş olur. Örneğin Gılgamış'ın destan başında ifade edilen halka yapmış olduğu zulümler sonucu kendisine yolculuğun tanrılar tarafından tayin edildiği unutulmamalıdır.

Mitik-Destanî kahramanlar olağandışı bir macera/ yolculuktan geçtikleri için çoğunlukla bu kahramanların yaptıklarına şahitlik edebilecek bir yardımcıya ihtiyaç duymaktadırlar. "Destan kahramanlarının ana nitelikleri birçok şekilde kendini gösterir. Öncelikle, her kahraman gibi yalnız, kendini yalnızlığa adamış ya da mahkûm olmuş bir varlık olsa da macerasını tek başına yaşamaz; başkalarının bakış açısıyla desteklenen kahramanın kahramanlığı başkalarının gözünde doğrulanır; ona en azından bir sırdaş ya da bir suç ortağı, yani her durumda tanık olacak biri gerekir."[864] Yolculuğu anlatılan destan kahramanı, destanın psikolojik nevi zayıf olduğundan –bazen de hiç bulunmadığından- ötürü, olayları çelişkisiz ve sürprizlere kapalı bir şekilde yaşar. "Bu kahramanlar, bu şekilde, şimdiki zamanı düşünmeyi meslek edinmiş ve bunu yapmak için geleceğin işaretini geriye dönük olarak geçmişin tecrübeleri içine yerleştirme eğiliminde olanlar bakımından kesin ama geride kalmış anları temsil eden tarihin ideolojik olarak ele alınmasına mükemmel bir biçimde elverişlidirler."[865] Kısacası edebiyat-zihniyet meselesini devir itibariyle yaşayan ve aktarılmasına vesile olan kişi de kahraman olarak tanımlanabilir.

Devir-eser itibariyle kimlik değiştiren ve bu şekilde tanımlanan kahraman "romanesk" türlerinde ise "Don Juan" tipidir. Bu tip, Cervantes'in kasti olarak tasarladığı gibi bir "Don Kişot" değildir. Fakat öz niteliğinde Don Kişot gibi kendini gerçekleştirme eğilimi yatmaktadır. Kahraman, mitik sistemde olduğu gibi fakat tanrılardan ayrı, tamamıyla kahramanın özüne ait bir erginleşmeyi yaşar. "Don Juan, aşkın düş kırıklığından ve ölümün yaklaşmasından önceki yoğun anlarda öz varlığını gerçeklemektenbaşka bir şeyle ilgilenmez… Don Juan ile birlikte, tanrılardan insana

[863] Auge, **a.g.e**., s.,127
[864] Auge, **a.g.e**., s.136
[865] Auge, **a.g.e**., s.139

güzergah sona ermiştir."[866] Bundan sonraki süreçte, romana kadar uzanan çizgide, görülen kahraman tipleri, daha sonra "insan" kavramı-etimolojisi üzerinden işaret edilenlerden hareketle anlatıcının imgelemiyle birçok farklı şekillerde tanımlanabilir.

Kahraman, istisnalar hariç, yolculuk anlatılarında sanatçı/ yazar tarafından belirlenen bir ta'mimin yasalarından hareketle tüm aşamaları ihya etmektedir. Fakat bu ihya, ilksel eserden günümüz eserlerine kadar kahraman adına kurgulanan "üç aşamalı yol" (ayrılış-erginleşme-dönüş) pratiğinden başka bir şey değildir. Yolculuk anlatısının yeniliği ise, sanatçı/ yazarın eserde kahramanın şahsında yolu nasıl ibda' ettiğiyle alakalıdır. Aynı minval üzere Campbell'in kahramanın ilk işi olarak ifade ettiği fiiliyatı; kahramanın üç aşamalı yol pratiğinin ilk halkasını oluşturmasının yanında; kahramanın kendisi adına "kim" olduğu sorusuna da cevap veren bir norm olarak addetmek mümkündür. "Kahramanın ilk işi ikincil etkilere ait dünya sahnesinden ruhun, güçlüklerin yerleşmiş olduğu şu nedensel bölgelere geri çekilmek ve orada güçlükleri halletmek, kendi başına onların kökünü kazımak (yani, kendi yerel kültürün yardımcı demonlarıyla çatışmak) ve bozulmamış, dolayımsız deneyimi ve C. G. Jung'un 'erketipsel imgeler' dediği şeyin asimilasyonunu aşmaktır."[867] Campbell, kahramanın ikinci temel görevini de çıkmış olduğu yolculukta geçirmiş olduğu değişimin metotları ve bunun aktarımı olarak belirler. Nitekim kahramanın şahsında değerlendirdiğimiz yolculuğun en önemli safhası da budur. Çünkü kahramanın en büyük vasfı, normal insanın geçirmiş olduğu gelişim aşamalarından farklı bir izanda oluşuyla fakat insan olma vasfından hariç tutulmayarak muteber kılınır. "Öyleyse onun ikinci temel görevi ve amacı (Toynbee'nin açıkladığı ve insanlığın bütün mitolojilerinin belirttiği gibi) bizlere, dönüşmüş olarak geri dönmek ve yenilenmiş yaşamdan aldığı dersi öğretmektir."[868] Aynı zamanda, kahramanın insan olma özelliğinden hareketle kendisi adına kim olduğu sorusuna vereceği cevabı, yine ismine ait bir etimoloji ile de kurgulamak mümkündür. Böylece kahramanın kim olduğu sorusu, bu aşamanın teferruatlı izahatına bağlanmış olur. Nihai olarak da meseleye "insan" kelimesi ve kökenine ait ifade edilenlerle bir giriş yapılabilir.

İnsan kelimesi birçok sözlükte "iki eli olan, iki ayak üzerinde dolaşan, sözle anlaşan, usu ve düşünme yeteneği olan en gelişmiş canlı" olarak genel bir tanım mutabakatı taşımaktadır. Aynı zamanda tanımlanılan insanın/ kahramanın çıkmış olduğu

[866] Auge, **a.g.e**., s.146
[867] Campbell, **a.g.e.,** s.28
[868] Campbell, **a.g.e**., s.31

yolculuk kendi ismine atfedilen birçok mana birliğini de ihya etme çabasıyla değerlendirilebilir. Çünkü insan kelimesi üzerine etimolojik araştırmalarda bulunanların birçoğu da benzer nitelikte görüş beyan etmektedirler. Örneğin İsmet Zeki Eyüboğlu "insan" kelimesinin menşeinin "*İns: kavrayan, anlayan, duyan, bilen, tanıyan'dan*"[869] geldiğini ifade eder. Binaenaleyh kelimeyi oluşturan "ins" sözcüğüne ait birçok yorum da mevcuttur. Arap dilinde *ins, üns, nâs, enâs, insân* değişik yazılışları, çoğul biçimleri görülmektedir. Genellikle insan kavramını oluşturan ins kökünün *bilme, anlama, tanıma, kavrama, bilgi edinme* anlamını içeren bir nitelik taşıdığı ileri sürülür. Dolayısıyla çalışmanın bu aşamasında kahramanın erginleşme aşamasını, insan kelimesi üzerine atfedilen mana birliklerinden hareketle yolculuk adına ortak bir lisan kurarak incelemek; "kahraman"ın en net tanımının ortaya konmasını sağlayacaktır.

Kahramanın ilk eşiği aşması, yolculukta erginleşme aşaması adına sınır bölgesine yanaşması demektir. "Eşiği aştıktan sonra kahraman bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin düş dünyasında ilerler."[870] Yolculuk anlatısı metninde birden çok coğrafya arasında seyahat etmekte olan kahramanın şahsında çoğul bir coğrafya ve dolayısıyla da çoğul bir zaman diyalektiği oluşması demektir. Erginleşme aşamasında oluşan bu zaman diyalektiği aslında, kahramanın şahsında parabolik ve eliptik düzlemde oluşan paradoksal iklimi göstermektir. Çünkü yolculuğun bu aşamasında bilinmeyen mekânlarda kahramanın başından geçen birçok hadise, "mit"e dönüşerek, yine kahraman için kimi zaman çizgisel olmayan bir süreci işaret eder. Süreç esere konvansiyonel bir anlatı şeklinde sirayet eder ve kahraman bu anlatı parçalarında "bölgeye girmeden önce karşılaştığı doğa-üstü yardımcıların önerileri, tılsımları ve gizli araçlarından yardım almaktadır. Ya da insanüstü yolculuğu sırasında kendisini her yerde destekleyen iyi kalpli bir güç olduğunu ilk kez burada fark edebilir."[871] Orhan Pamuk'un Yeni Hayat'ında roman kahramanının, Canan ve Mehmet'in peşinden gidişi ve yolculuk esnasında "Seiko" adlı ajanın verilerinden istifade edişi, kahramanın yararlandığı "doğa-üstü yardımcılarla" alakalı (yeniden üretimin) açık bir gösterge sistemidir.

[869] Eyüboğlu, **a.g.e**., s.341
[870] Campbell, **a.g.e**., s.113
[871] Campbell, **a.g.e**., s.113

> "*Canan'la Mehmet birbirlerine âşıktılar ve ellerinde de bir köşeye çekilip okudukları kitap vardı. Sekiz ay boyunca kendilerini pek fazla yakından olmasa da izleyen Seiko'nun varlığını ruhları bile duymamıştı.*"[872]

Gösterge sisteminde "Seiko"nun temsil ettiği değerlerden hariç zikredilmesinin sebebi ise maddi varlığıyla resmedilemeyen bir varlık olarak kahramanın bilinmeyen alanlarda ürettiği bir "mit" olması dolayısıyladır. Ve bu güç karşısında kendisinin yanında olduğuna inandığı iyi kalpli bir güç de hemen fark edilmektedir. Nitekim Seiko ve Serkisof'dan kaçan kahramanın Dr. Narin'in evine sığınışında Canan ile alakalı düşürdüğü sözceler Dante'nin Beatrice-vâri düşürdüğü sözceler gibi kendisinin yanında olduğuna inandığı iyi kalpli gücü yani "aşk"ı temsil eder. Tabi ki burada önemli olan Canan'ın ya da Beatrice'in neyi temsil ettiğidir. Sanatçının yaşamıyla alakalı bir kişilikse klasik bir aşk hikâyesidir deyip karşıya geçmek mümkündür. Eğer Beatrice mistik bir bilgelik ise bu sefer yorum tam tersine çevrilecek ve her iki olasılığın doğruluğu ile her iki olasılık da birbirini yok sayacaktır. Fakat ikinci olasılık Dante'nin ve Pamuk'un eserlerinde yaptığını karşılıyor ise işlemin sonucu: "daha önceki kuşakların da mitolojik ve dinsel miraslarının simge ve ruhsal araştırmalarından rehberlik aldığı ruhsal etkiler"[873] şeklinde olacaktır. Nitekim bu düşünce ile yazılan birçok İslami yolculuk anlatıları da aynı şekilde eski örnekleri takip ile müteşekkil bir yapı ihtiva eder. Kuran'da da bu durum "yoksa siz, sizden öncekilerin başına gelenler, sizin de başınıza gelmeden cennete gireceğinizi mi sandınız? Peygamber ve onunla beraber mü'minler, "Allah'ın yardımı ne zaman?" diyecek kadar darlığa ve zorluğa uğramışlar ve sarsılmışlardı. İyi bilin ki Allah'ın yardımı pek yakındır"[874] ayetiyle kişilerin bu tutumuna tercüman olmaktadır.

> "*Canan'ın yüzünden, gülüşünden, söylediği bir sözden bende kalanları canlandırıp alevlendirerek bu yitip gitmiş hafızasızlar ülkesinde hayatın anlamını bulmaya çalışan bahtsız ve budala kahramana bir mutlu hayal sığmağı olabilecek serin ve loş bir gölgelik bulurum diye; Dr Narin'in sevimli kızlarıyla bir zamanlar yaşadığı konağa ve anılarımın mutlu dut ağacına doğru yürüdüm.*"[875]

Yeni Hayat örneğiyle de görülen kahramanın yolculuğundaki en önemli aşama olan "erginleşme" safhası, Campbell'in ifadeleriyle de söylemek gerekirse; "çocukluk imgelerinin" dağılışı olarak isimlendirilir. "Mistiklerin sözlüğünde, bu yolun ikinci aşaması, duyular 'arındırılıp önemsizleştirilirken' ve enerji ve ilgiler 'aşkın şeylere

[872] Pamuk, **Yeni Hayat**., s.153
[873] Campbell, **a.g.e**., s.121
[874] **Kuran,** 2:214
[875] Pamuk, **Yeni Hayat**, s.257

yoğunlaştırılırken' 'benliğin arınmasıdır.' Ya da daha çağdaş bir sözlükle: bu kişisel geçmişimizin çocukluk imgelerinin dağılması, aşılması ve dönüşmesidir."[876] Erginleşmeye başlayan ve geçmişi anımsayan kahraman "insan" olma hüviyetiyle idrake başlar. Yine Yeni Hayat'ın kahramanından hareketle; kahramanın, Demiryolcu Rıfkı Amca'ya ait kitaplarla yaşamış olduğu duygu halecanına örnek olarak gösterilebilir.

> "*Rıfkı Amca'nın bana hediye ettiği Pertev ile Peter ya da Kamer Amerika'da adlı kitapları okuduğum günlerde de koşa koşa eve dönüp bir kitaba gömülmek istediğim çok olmuştu, ama o çocuk kitaplarında hep bir son olurdu. Orada, üç harfle, tıpkı filmlerdeki gibi "son" diye yazardı ve o üç harfi okuduğum zaman içinde olmak istediğim ülkenin sınırlarını görmekle kalmaz, ayrıca o sihirli diyarın Demiryolcu Rıfkı Amca'nın uydurduğu bir yer olduğunu acıyla anlardım. Yeniden okumak için eve koşturduğum kitapta ise, her şeyin gerçek olduğunu biliyordum, kitabı bunun için içimde taşıyordum, bunun için de koşar adım yürüdüğüm ıslak sokaklar gerçek değillermiş de birilerinin beni cezalandırmak için verdiği sıkıcı bir ev ödevinin parçalarıymış gibi gözüküyordu bana. Çünkü kitap, bana öyle geliyordu ki, benim bu dünyada ne için var olduğumu anlatıyordu*."[877]

Yolculuk anlatılarında kahramanın erginlenme aşamasında kendisine yardımcı olan ve rehber rolü üstlenen kişi, kahramanın üstüne gitmesi gereken tüm korkularını kendisine yaşatan kimsedir. Ve kahraman kendisine ve dolayısıyla da kendisi üzerine düşünenlere ilgili en keskin tanımlamalarından birini de yapmış olur. Kahraman erginleşme adına kendini itiraf edebilen kişi olarak ayrı bir nitelik daha kazanır. Yeni hayat kahramanının Dr. Narin'i bir psikanalist olarak gördüğünü, Campbell'in ifadesiyle "Çağdaş Psikanalistin odasına"[878] girerek kanıtlar. Campbell'in de dediği gibi "macera karanlığın, korkunun, tiksinti ve düşsel korkuların yolculuğuna dönüşür."[879] Yeni Hayat'ta "*eşyalarla kaybolan ruhu, ruhumuzu koruyamayacağını anlayınca işi teröre dökmüştü*"[880] şeklinde tanıtılan Dr. Narin'in evine giden kahraman, yaşadığı maceranın daha önce de yaşandığını Dr. Narin'in oğlunun müzesini gezdiğinde idrak eder.

> "*Kapakta, yalçın kayalıklarla sarılı dik bir uçurumun kenarındaki oniki yaşlarında bir çocuk bir eliyle, yaprakları tek tek çizilmiş, ama kapak baskısı iyi yapılmadığı için yeşilleri dışarı taşmış bir ağacın kalın gövdesine sarılıyor, diğer eliyle de dipsiz uçuruma düşmekte olan kendi yaşında sarışın bir çocuğu son anda elinden yakalayıp kurtarıyordu. Çocuk kahramanların ikisinin yüzünde de bir dehşet ifadesi vardı. Arkada ise,*

[876] Campbell, **a.g.e**., s.117
[877] Pamuk, **Yeni Hayat**, s.16
[878] Campbell, **a.g.e**., s.139
[879] Campbell, **a.g.e**., s.139
[880] Pamuk, **Yeni Hayat**, s.262

kurşuni ve mavi renklere boyanmış vahşi Amerikan doğasında bir akbaba bir kötülük olmasını, kan akmasını bekleyerek uçuyordu."[881]

Campbell'in kahramanın erginleşme aşamasında, kadın figürünün ortaya çıkışıyla alakalı ifade ettikleri, Alev Alatlı'nın, Rüya-Kâbus ikilisinde İmre Kadızade'nin babası için psikolojik danışman oluşu esnasında açıkça görülür. Nitekim Campbell'in "Kahraman, babanın ego-yıkıcı erginleyişinin ürkütücü deneyimlerinin hepsinden büyüleriyle (polen nazarlıkları ve şefaat gücü) korunmasını sağlayan yardımcı dişi figüründen umut ve güvence elde edebilir. Çünkü eğer korkutucu baba-yüzüne güvenmek olanaksızsa eğer, kişinin inancı başka bir yere (Örümcek Kadın, Kutsanmış Anne) bağlanır ve bu desteğe olan güvenle kişi krizi atlatır - ancak sonunda, anne ile babanın birbirini yansıttığını ve özde aynı olduklarını fark edecektir"[882] ifadeleri İmre Kadızade'nin babası ve annesinin kendisi için özde aynı oluşunu kabul etmesiyle ortaya konmuş gibidir. (Bu durum diğer şekliyle de ikiliği birliğe çevirmek olarak okunur. Nitekim Pinhan romanı da; çift cinsiyetini yenen kahramanın kavuşmuş olduğu birlikle nihayete erdirilir.) İmre Kadızade'nin babasıyla ilişkide olduğu annesi hariç ikinci bir kadını kabullenmesi de bunun bir göstergesidir. Yine Campbell'in ifadeleriyle söylemek gerekirse; İmre Kadızade açısından, "geleneksel erginlenme fikri, adayın tekniklere, görevlere ve seçimin getirdiği ayrıcalıklara katılımıyla, ebeveyn imgeleriyle olan duygusal ilişkisinin radikal bir yeniden düzenlenişini bir araya"[883] getirir. (Kahramanın yolculuğunda ikiliğin birliğe dönüşümü Hüsn ü Aşk'ta ve benzeri eserlerde de görülen şekliyle Tanrı'nın varlığında bedenin yok oluşu sürecinde işlenir. Nitekim insanın içgüdülerini harekete geçiren bu süreç yolculuğun da başlangıcı sayılır. Bu da bireyleşim sürecinin nihai bir sonucu için elzem olan temel dinamiklerden biridir.. Campbell'in de ifade ettiği durum şu şekildedir: "İnsan gece gündüz, durmaksızın kendi yolunu kaybetmiş ruhunun kilitli labirenti içinde yaşayan o benlik imgesi tarafından, yani tanrısal varlık tarafından kovalanmaktadır. Kapılara giden yollar görünmez olmuştur. Çıkış yoktur. İnsan iblis gibi, öfkeye kapılarak kendi kendine sıkıca bağlanır ve cehenneme girebilir. Ya da kaçar ve sonunda Tanrı'da tümüyle yok olur."[884])

Kahramanın tanımı adına farklı bir teori de "arketip"ler üzerinden izah olunur. Bu izah sanatçı/ yazarın, kahramanın yolculuğundaki fiiliyatını "arketip"ler üzerinden belirli

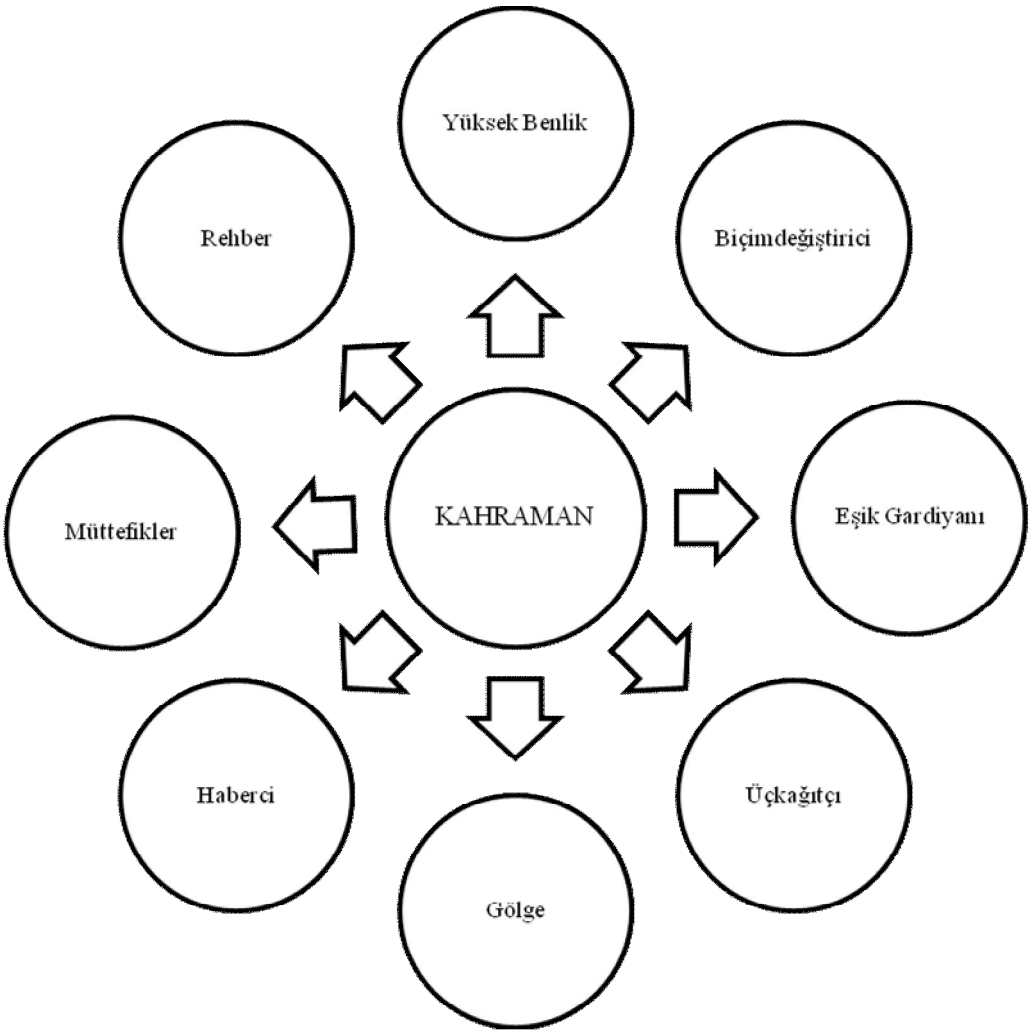
[881] Pamuk, **Yeni Hayat**, s.112
[882] Campbell, **a.g.e**., s.139
[883] Campbell, **a.g.e**., s.155
[884] Campbell, **a.g.e**., s.75

yasalardan hareketle kurguladığını gösterir. Ve baştan beri ifade edilen mitolojik ön-görülerin, çağdaş eserin içeriğini de karşılamasının nedeni budur. Çalılşmanın bu bölümünde arketiplerle alakalı kısa bir izahat içine girilmesinin nedeni ise Campbell'in eseriyle karşılıklı mukayese edilen terminolojiyle alakalı teorik olarak söylenmiş tüm anasırı göstermek amacıyladır. Mamafih kahramanın yolculuğundaki aşamalar da nedensel bağlardan yararlanılarak tasnifine çalışılan "kahraman"ın kim olduğu sorusunun cevabını bu teselsüliyetle verir. Kahramanın "yola çıkış-erginleşme-dönüş" aşamalarında beliren nosyonların bir "arketip" olup olmadığı ise buraya kadar anlatılan ve bundan sonra da anlatılmaya çalışılacak meselenin kritiğiyle ve karşılıklı mukayeseyle mümkündür.

Kahraman mefhumunu arketipsel açıdan ele alırken, kahramanın kendisini gelişim çizgisini gözden kaçırmamak gerekir. Çünkü kahramanın yayılımı öncelikle işleve bağlı olarak ortaya çıkar ve kahramanın kişiliğinin yönleri olarak ifade edilir. Vogler'in de çalışmasında işaret ettiği gibi, "klasik arketipleri ele almanın başka bir yolu da, onları karakterin (ya da yazarın) kişiliğinin yönleri olarak düşünmektir. Diğer karakterler, kahraman açısından iyilik veya kötülüğe dair olasılıkları temsil ederler. Bir kahraman bazen diğer karakterlerin özelliklerini ve enerjilerini toplayıp kullanarak öyküde ilerleyebilir. Yol boyunca karşılaştığı herkesten bir şeyler almış biri haline gelerek diğer karakterlerden öğrenmeyi sürdürür."[885] Bu bağlantı kahramanı çevreleyen bir şemada şu şekilde gösterilir:

[885] Vogler, **a.g.e**., s.67

Şekil 14: Kahramanın Dönüşümleri



Kaynak: Vogler, 2011: 67

Kahramanın kendisini çevreleyen bu farklı kişiliklerle tekamüliyet yolculuğuna devam eder. Yolculukta "kahraman" bir arketip olarak "egonun kimlik ve bütünlük arayışını simgeler."[886] Arayışın temeli de; yukarıda tabloda gösterilen kahramanı çevreleyen kimlik nosyonlarını, kahramanın psikolojik bir varlık olarak, dengeli bir kişiliğe dönüştürmesidir. "Psikolojik terminolojide, Kahraman arketipi, Freud'un ego – anneden ayrılan ve kendisini insan ırkının geri kalanından ayrı tutan kişilik bölümü – olarak adlandırdığı şeyi temsil eder. Nihayetinde, Kahraman, sınırları ve egonun yanılsamalarını aşabilen kişidir, ama başlangıçta tüm kahramanlar egodurlar: Ben, tek, kendini grubun geri

[886] Vogler, **a.g.e**., s.71

kalanından ayrı tutan kişisel kimlik. Birçok kahramanın yolculuğu, çocuğun anneden ayrılışına karşılık düşen, aileden ya da klandan ayrılma öyküsüdür."[887] İster ilksel ister ise günümüz anlatılarında olsun yolculuğun ilk evresi: "ayrılış/ yola çıkış" "kahramanın ruhsal yaşam gücünün ortam değişmesi" [888] olarak ifade olunur. Ve "yola çıkış"a sebep olan amiller kahramanın dönüşüm çizgisinde -diğer aşamalarda da olduğu gibi- yani "kozmogonik çevrim"i içinde zikredilir. Yola çıkış ise bu noktada, kahraman açısından "bireyleşim" sürecinin de ilk aşaması sayılır. Kahraman içinde bulunduğu hayatın sıradanlığından, kendisine artı bir değer katmayışından dolayı "-görünüşte yalnız bir şans-" ile "beklenmedik bir dünyayı ortaya"[889] çıkaran "pekiyi anlaşılamayan güçlerle"[890] yeni bir serüvene doğru itilir. Freud'un "birincil" dediği transfer süreçleri, yola çıkış anında işlenmeye başlar. Daha sonra "Kehanet ve Rüya" başlığı altında detaylı olarak aktarılmaya çalışılacak "rüya" mefhumu da "birincil" türlere örnek olarak gösterilir. Kahramanın içinde bulunduğu sıradanlık ve bu sıradanlığın kendisinde oluşturduğu potansiyel ile görülen bir rüya, yola çıkış için kendisini teşvik edici bir hakikat haline gelir.

Gökeri, aşama arketipi başlığı altında incelediği kahramanın üç kademeli yolculuğunu, "ruhsal aşama zamanının simgesel belirtileri"[891] olarak ifade eder. "Ruhsal aşama zamanının simgesel belirtileri bazen bireysel ve mikrokozmik çapta olur, bazen de toplumsal ve makrokozmik boyutlara ulaşır."[892] Tutunamayanlar, Ulysses, Yeni Hayat, Tom Jones v.b. Cogito ve felsefesiyle beslenen eserlerin içinde yer alan yolculuklarda da görüldüğü gibi; sanatçının mitolojik evreni mikro ve makro eksende ifade olunan ruhsal aşama zamanının tüm simgesel belirtilerini içerisinde barındırır. Sonuç ne olursa olsun bir yolculuk olacaksa; bu fiiliyat, başta da ifade edildiği gibi: ta'mimin ne olduğu ve kahramanın kim olduğu sorusuna farklı mercilerde cevap vermektedir. İlk(s)el eserlerden günümüz anlatılarına kadar kahramanın yolculuğuyla alakalı beynelmilel şekli Gökeri şu şekilde açıklar: "Nedenleri bireysel olsun, toplumsal olsun sonunda kahraman bir yolculuk yapar. İster ülkeler aşırı gitsin, ister aynı oda içinde yer değiştirsin, hatta hiç yerinden kımıldamayıp düşlese bile kahraman bu yolculuğa çıkabilir. Temelde hepsi aynı şeyi, ruhsal varlığın içinde bulunduğu ortamdan değişik bir ortama kaymasını simgeler. Nesnel gerçekler dünyasından bir anda kopup sihirli bir yerde bulur kendini kahraman. Dış

[887] Vogler, **a.g.e**., s.71
[888] Gökeri**, a.g.e.,** s.63
[889] Campbell, **a.g.e**., s.65
[890] Campbell, **a.g.e**., s.65
[891] Gökeri, **a.g.e**., s.63
[892] Gökeri, **a.g.e**., s.63

yaşamdan gelen seslere ve etkenlere bir süre duyarsız ve ölü kalır; artık yaşam gücünü başka bir ortamda kalabilmek için harcamaktadır."[893] Gökeri'nin bu ifadeleri; kahramanın "insan" olarak bilme ve öğrenme arzusunu tetikleyen ilk "şaşkınlık/ hayret" anının yaşanması (Hüsn ü Aşk örneğinde olduğu gibi) adına kendisine bahşedilen ruhsal değişimi açıklamaktadır. Daha sonra kahramanın bilinci açılır ve kendisini "seyahatte" bulunduğu mekânlarda farklı bir şahsiyet olarak idrak eder. "Kahramanın gittiği yerler çok çeşitli biçimlerde belirir: yabancı bir ülke, orman, mağara, yer altı cehennemi, bir ada gibi daha pek çok görünümler alır."[894] Yani kahramanın idrak ettiği zaman-uzam ile yolculuk esnasında gidilen zaman-uzam aynı anda yaşanabilir. "İster ülkeler aşırı gitsin, ister aynı oda içinde yer değiştirsin, hatta hiç yerinden kımıldamayıp düşlese" dahi yolculuk, kahraman ve onu çevreleyen tüm unsurlarla yaşanmaya başlanmış olur. Campbell'in "monomitin çekirdek birimi"[895] olarak ifade ettiği "ayrılma-erginlenme-dönüş" aşamalarında, kahramanın "olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhaflıklar bölgesine doğru"[896] ilerlemesi de; kahramanı çevreleyen unsurların "reel" izdüşümleriyle görünür kılınır. Ve aynı şekilde yapılan yolculukların ekseninde "Tanrı ve Kahraman" ilişkisi göze çarpar. Çünkü kahramanın beklenmedik olaylarla karşılaşması tanrısal bir zeminde işlenerek "reel" aksiyonların dışında gelişmiş olduğu "tinsel" alanı ortaya koyar. Bu sayede eserde izole edilmiş ve aynı anda idrak edilen uzam-zaman, kahramanın "insan" olma özelliği ve nasıl bir bilinçdışı teamüle sahip olduğuyla alakalı yazarın en net fikri aksülamellerini ortaya koyar. Kahramanla beraber yaşadığımız bu ortamı Gökeri şu şekilde tarif eder: "Neresi olursa olsun buraların özelliği, kahramanın olağanüstü, beklenmedik olaylarla karşılaşmasını sağlayacak bilincin ötesinde yerler olmasıdır. Kuralları, değer yargıları, yaşam biçimi ve imgeleri alışılagelmişten farklı bir ortamdır burası."[897] Kahramanın morfolojisinde yer alan ve temelde çok az değişen kahramanın erginleşme aşaması, kahramanın tanımı açısından düşünüldüğünde de; aslında kendi içinde baştan beri var olan gücün ortaya çıkarılması adına karşılaşılan olaylardan müteşekkildir. "Aranan ve tehlikeli biçimde elde edilen tanrısal güçlerin daha en başından beri kahramanın kalbinde olduğu ortaya çıkar."[898] Gerçeğin algısal bütünlüğüne giden yolun da açılımı olan bu an yolculuk anlatılarında herhangi bir vesile ile simgeleştirilerek sunulur. Kahramanın peşine

[893] Gökeri, **a.g.e**., s.64
[894] Gökeri, **a.g.e**., s.64
[895] Campbell, **age**., s.42
[896] Campbell, **a.g.e**., s.42
[897] Gökeri, **a.g.e**., s.64
[898] Campbell, **a.g.e**., s.51

düştüğü bir kitap da kahramanın kendisinde var olan gücün, bilginin, vd. unsurların simgesi olabilir. Ian Dallas'ın Gaiplerin Kitabı'nda yaptığı da budur.

> "*Dükay'ın masasına oturup Önüme paketi koydum. Örtüsünü açamaya başladım ve daha ne olduğunu görmeden bana bekçinin ne verdiğini anladım. Bu kara ciltli bir kitaptı. Açtığım zaman başlık sayfasında şu sözleri okudum: "Gariplerin Kitabı." Kitap elle yazılmıştı ve çabucak bu yazının Dükay'a ait olduğunu, çok Önceden beni yollara düşüren defterin yazısıyla aynı olduğu için anladım. Abdullah. Peşinden koştuğu kitap kendi kitabıydı. Elde etmek istediği bilgi, elinin altındaydı*."[899]

Kahramanın sürekli arayış içerisinde olmasıyla şekillenen yolculuk, kahramanın nihai mertebede sabrıyla neticelenir/ meyvesini verir. Nitekim Abdullah'ın Dükay'ın kitabının peşinden gidişi bu neticeyi en iyi anlatan hikâyedir. Elinin altındaki gerçeğin kendisine direk bahşolmayışı ise sadece; diğer yolculuk anlatılarında da mevcut olan kendisinden öncekinin kaderini yaşamak zorunda oluşuyla alakalıdır. Yukarıda da bahsedildiği gibi, Bakara Suresi'nin 214. ayeti bu irsal üzere açıklayıcı bir içtihat sayılabilir.

Kahramanın edebi eserde farklı beldelere olan seyahatindeki temel amaç dini bir hüviyet ile ibda olunuyor ise gidilen yerlerde ve kendisi adına düzenlenmiş sınavlarda açık bir başarı elde etmesi gerekir. Mekânlarda inacın şekillendirdiği temsiliyetler yer alır. "Kahramanın bu beldede yaşamını sürdürebilmesi için buranın koşullarını ve tehlikelerini süratle sezinleyip ona göre davranışlarını ayarlaması gerekmektedir. Çünkü aynı ortamda geçireceği sınavlar ve deneyimler neticesinde kahramanın durumunda bir değişiklik meydana gelir. Yaşamını başarıyla sürdürebilmişse ve geriye ödüllerle döner, eğer uyum sağlayamamışsa eli boş döner. Bazen de o yerin güçleri tarafından tüketilip geriye dönme olanağını da yitirebilir.[900] Nitekim Gılgamış Destanı'ndaki Utnapiştim geriye dönemeyen, Gılgamış ise idrak ile geri dönüp macerasını aktarabilen kahramanlar olarak bu konuya misal gösterilebilir. Burada Gılgamış, "insan" olma özelliğinin dönüştürülememesi adına ortaya konulan bir tezin kanıtlayıcısı durumundadır. Utnapiştim ve diğer tanrılar ise Gılgamış'ın macerasının temel dinamikleri olmaları açısından karşılıklı nüanslarla değerlendirilmektedir. Dolayısıyla "kahramanın öbür ortamdaki başarısının çoğu kez somut eşyalar ve kişilerle"[901] değil verilmek istenenle de kaim olduğu anlaşılır.

---

[899] Dallas, **a.g.e**., s.150
[900] Gökeri, **a.g.e**., s.64-65
[901] Gökeri, **a.g.e**., s.65

Gılgamış'ın hükümdar olarak nihai hedeflerini gerçekleştirmesi ve kendisine tanınan kaderiyle hasbıhali neticesinde yolculuk tamamlanmış olur.

Kahramanın kim olduğu sorusu çoğu zaman kendisi ile alakalı eserin başında anlatılan bir ritüel ile ortaya konmaktadır. Ritüel aynı zamanda kahramanın imajı ve tanımı açısından önemlidir. "Sihirli dünyaya, onun güçleriyle mücadele etmeye giderken kahramanların giysilere, silahlara, koruyucu tılsımlara ihtiyacı vardır. Bunlar o müthiş beldenin olağanüstü tehlikeleri ve olayları içinde kendisine yardımcı olabilecek nitelikte şeylerdir. Tılsımlı bir yüzük, bilinmesi gereken birkaç söz ya da üstün nitelikleri olan aygıtlar gibi çok çeşitli biçimler alırlar. Bir şövalyenin tüm giysisi, silahları ve atı simgesel anlam taşır. Kılıcının, atının isimleri bile vardır. Serüvene çıkmaya hazırlanan kahramanın giyinmesi adeta bir ritüeldir. Çoğu yapıtlarda ayrıntılı bir biçimde ve özenle anlatılır bu olay."[902] (Gökeri işaret ve sembolleri tezinde 'Yin ve Yang', 'Haç', 'Pentangle' ve 'Mandala' şekilleriyle gösterir[903]) Özellikle de son dönem dünya sinemasında fantastik filmlerin birçoğunda bu karakteristik özellikler mevcuttur.

Mısır, Uzakdoğu, vd. yerlere yapılan fantastik yolculuklar ya da tarihi bir olayla alakalı şövalye hikâyeleri klasik bir ezoterizmin geleneğinden ve öğretilerinden yararlanmaktadır. Ayrıca ilk(s)el türlerden günümüz anlatılarına kadar destan, romans, romanesk, roman vb. birçok türde bu yapı açıkça görülür. Don Kişot'un yolculuğa hazırlanışında (eserin ironik boyutu bertaraf edilerek düşünüldüğünde) kendisine tayin ettiği zırh ile olan meşguliyeti bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

> *"Zavallıcık, kendini şimdiden yiğitliği sayesinde en azından Trabzon İmparatorluğu tacıyla ödüllendirilmiş olarak hayal ediyordu. Böylece, kafasında bu tatlı düşlerle, bunlardan aldığı garip hazla kendinden geçerek, isteğini gerçekleştirmek için acele etmeye başladı, ilk işi, büyükdedelerinden kalma, paslanmış, küf tutmuş, yüzyıllardır bir köşede unutulmuş zırhları temizlemek oldu. Onları temizledi, elinden geldiğince onardı, ama büyük bir kusurları olduğunu gördü: Miğferlerin açılır kapanır siperliği yoktu, tek parçaydılar. Ama bu konuda kendi becerilerini kullanıp kartondan bir yarım siperlik yaparak miğferine bitiştirdi ve istediği miğfere yakın bir görüntü elde etti. Ne var ki dayanıklılığını, kılıç darbelerine karşı koyup koyamayacağım sınamak için kılıcını çekip iki hamle yapmaya kalkınca, İlk kılıç darbesiyle, bir haftada yaptığı şeyi bir anda parçaladı. Miğferin kolayca parçalanması hoşuna gitmediğinden, bu tehlikeye karşı koyabilmek için yeni baştan yaptı. Bu kez içine demirden şeritler de taktı ve yeterince*

[902] Gökeri, **a.g.e**., s.98-99
[903] Gökeri, **a.g.e**., s.100

sağlam olduğuna karar verdi. Bir deneme daha yapmayıp kenara koydu; açılır kapanır siperliği, şahane bir miğferi olmuştu."[904]

Bilinmeyen alanlar içinde yaratılan bilinçdışı içeriğin (kahramanın tinsel varlığı ile oluşan psikolojik alan) oluşturduğu mekânlarda, vermiş olduğu mücadeleler sonucunda kahraman, kendisini kanıtlamış olmaktadır. "Mitolojik yolculukta sihirli beldeye yaklaşmak ve girmek kolay bir iş değildir. Hem yolu çetindir, hem de korkunç bekçiler korur sınırlarını."[905] Gılgamış'ın Humbaba'ya karşı vermiş olduğu mücadelede bu açıkça yaşanır. Günümüz anlatılarından biri olan Yeni Hayat'ta kahramanın, "*Otobüslere bindim, otobüslerden indim, garajlarda gezindim; otobüslere bindim, otobüslerde uyudum, günleri gecelere yetiştirdim; otobüslere bindim, kasabalarda indim, günler boyu karanlığın içine gittim ve dedim ki kendime, nasıl da kararlıymış bu genç yolcu kendisini o bilinmeyen ülkenin eşiğine götürecek yollarda sürüklenmeye*"[906] sözceleriyle ifade olunan yolculuğunda; mücadele edilen güçlerin varlığı farklı nüanslarla hissettirilir. Ve bu nüanslar mitolojik türlerde olduğu gibi bir kahramanlık değildir. *"Aklım pencerelerim kapılarını kelimelerin bana vaat ettiği yenidünyanın harikalarına ve korkularına ağır ağır açarken"*[907] şeklinde tarif olunan yenidünyada, kahramanın mücadele ettiği canavarlar; Batıdan gelen yeni eşyalar ile kurgulanır. Markalar üzerinden sözceleştirilen bu mücadele yolculuğun belirli duraklarında verilir. Ayrıca değerlendirmek gerekirse; yolculuk anlatıları için ilk(s)el türlerden günümüze geçerli olan bu durum; baştan beri ifade edilmeye çalışılan ta'mimin genel bir yasasını daha karşılamış olmaktadır.

"*Üç katlı birörnek evlerin, sokak lambaları ve hışır hışır ağaçların sunduğu kusursuz bir perspektifi fark edince, bütün o Serkisof'ların, Zenith'lerin, Seiko'ların aldığını sandığım bir takip etme zevkiyle ürperdim ve işimi bitirmek için hedefimin kişiliksiz beyaz gömleğine doğru hızla yaklaşmaya başladım. Ne olduysa oldu, bir gürültü koptu; bir an o saatlerin birinin de benim peşimde olduğunu düşünüp telaşlanıp bir köşeye sindim. Rüzgârla bir pencere çarpmış, camı şangırtıyla kırılmış, karanlıktaki hedefim bir an geriye dönüp duraklamış, beni görmeden yoluna devam ediyor sanırken ben, birden, daha ben Walther'imin emniyetini bile çözemeden, o anahtarını çekip bir kapıyı açıp, bir örnek beton yapıların birinde kayboluvermişti. İkinci katta bir pencerenin ışığı yanana kadar bekledim*."[908]

---

[904] Cervantes, **a.g.e**., s.63
[905] Gökeri, **a.g.e**., s.104
[906] Pamuk, **Yeni Hayat,** s.48
[907] Pamuk, **Yeni Hayat,** s.3
[908] Pamuk, **Yeni Hayat,** s.195-196

Kahramanın bilinç-dışı alanlarda gerçekleştirdiği mücadeleler, insanın psişik ruh haletinin nihai bir göstergesi olarak tanımlanabilir. Nitekim ilk olarak "ritüel"lerle alakalı çizilmeye çalışılan genel çerçevede ve sonrasında ifade edilmek istenen fantastik anlatının oluşturduğu zaman-uzamın temelinde; insanın, dolayısıyla da kahramanın psikolojik açıdan değerlendirilmesi gereken mücadeleleri söz konusudur.

3.1.1. Kahramanın Psikolojisi

Kahramanın psikolojisi, içerisinde bulunduğu yolculuğun muhteviyatına binaen farklılık arz edebilir. Mesela, hac, ticaret, ilim tahsili vb. yolculukların yanı sıra; insanların bir diyardan diğerine kuraklık, açlık ve sefaletten dolayı göç etmeleri veya savaş sebebiyle askerlerin farklı ordular üzerine sefere çıkmaları; (Türklerin Cihan Hâkimiyeti Mefkûresi ile yaptıkları seferler, İslam'a karşı yapılan Haçlı Seferleri veya daha mitik anlatısı olan Büyük İskender'in bilinmeyen ülkelere doğru başlattığı hâkimiyet yolculuğu vb. örneklerde olduğu gibi) yolculuk anlatılarının konusunu teşkil eder. Fakat burada asıl mevzu; kahramanın psikolojik evreninin çıkmış olduğu yolculukta çok katmanlı bir anlatı düzeyini nasıl oluşturduğu üzerinedir. Dolayısıyla çalışmanın bu aşamasında zikredilecek amiliyette önemli olan; bu çok katmanlı yapının nelere bağlı olduğunu göstermeye çalışmaktır. Böylece hem kahramanın tanımı hem de psikolojik evreninin hangi normlar üzerinden tartışıldığı izah edilmiş olur. Mamafih konuyu ilk olarak kahramanın psikolojisinde en açık göstergelerden biri olan ve yolculuk için başlangıç mekanizması teşkil eden içe kapanmayla başlatmak daha yerinde olur. Çünkü mevcut durum kahraman için ifade edilen tüm üç aşamalı yol arketipinin (ister ruhsal ister coğrafyalar arası yolculuklar olsun) ilk basamağında yer almaktadır.

Yolculuğa çıkan kişinin şahsında değişmeyen şu ki; her ne sebeple olursa olsun kahraman, kendi içine kapanarak, burada kayıp olan değerler toplamıyla genel bir muhasebe içine girer. Artık kişinin gördüğü her yeni şeyde ilk etapta bilinmeyenle alakalı pozitif anlam çıkaramamanın lisanı oluşmaya başlar. Ve Campbell'in de ifade ettiği gibi arketipsel imgeler kayıp olan şeyleri biçimlendirmektedir. "Arzulanan içe kapanma, gerçekte, yaratıcı dehanın klasik belirtilerinden biridir. Ve önceden belirlenmiş araç olarak kullanılabilir. Ruhsal enerjiden derinlere yönelir ve bilinçdışı çocuksuluğun ve arketipsel imgelerin kayıp kıtasını ortaya çıkarır."[909] Gabriel Tarde, bilginin artışıyla başlayan süreçte

[909] Campbell, **a.g.e**., s.79

insanın "absürde" lisanla anlamlandırma arasında kişilere çizmiş oldukları imajın varlığından bahseder. Ve dikkat edilirse bu imaj; özellikle son dönem yolculuk anlatılarında kahramanın lisanındaki en bariz envanterler dizisini oluşturmaktadır. Tarde'ın monatlar hipoteziyle anlattığı bu kritik (Tarde'a göre bu durum standart kişi tarafından anormal karşılanmaktadır); kahramanın yolculuğundaki içe kapanış halini sosyal açıdan en iyi anlatan durumdur. "Bilginin artışıyla, sonsuz-küçüğe atfedilen bu artan önem öylesine olağandışıdır ki, olağan şekliyle ele alındığında (monadlar hipotezi dışlandığından), basit bir çelişkiler yığınıdır sadece… absürd olan şey, hangi amaçla insan zihnine dünyanın anahtarını verdi ki? Bütünüyle olumsuz olan bu kavram üzerinden, belki bizde olmayan ama entelektüel aktifimizin envanterinde anı olarak yer alması gereken oldukça pozitif bir kavramı elde etmeye çalıştığımız ama ulaşmadığımız ve bakmaya çalıştığımız ama göremediğimiz için değil midir bu? Bu absürde tanıdığımız her şeye yabancı, her şeye dışsal olan bir gerçekliğin sadece dış görünüşü olabilirdi pekâlâ, her şeye dışsal olan bir gerçeklik, mekâna ve zamana, maddeye ve ruha… Ruha mı? Eğer böyle olsaydı, monadlar hipotezinin reddedilmesi gerekirdi… Fakat bu deney gerektiriyor. Her ne olursa olsun, sonsuz-küçük olduklarını söylediğimiz bu küçük varlıklar; gerçek ajanlar olurdu bu durumda, sonsuz küçük olduklarını söylediğimiz bu küçük varyasyonlar, gerçek eylemler olurdu."[910] Öyleyse içe kapanışın ardından genişleyen bilincin, kahraman açısından oluşturduğu söylev her halükarda kendi psikolojisiyle alakalıdır.

Yolculuğa çıkan "kahramanın psikolojisi", olağan göstergeler açısından değerlendirildiğinde sadece "bilinçdışı kıta" olarak absürd ve çelişkiden başka bir şey ihtiva etmemektedir. Belirtilmesi gereken gereken husus şu ki; kahraman (dolayısıyla da sanatçı) çağının "lisanı" olarak, kolektif bir bilincin serüvenini anlatır. Sanatçının mevcut zaman-uzamda yeniyi aktarabilmesi ve yeni kolektif bilinci sunabilmesi için kendisine yeni bir düzlem oluşturması ve diğer yönüyle de monadlaşması gerekir. (Necip Fazıl'ın Kaldırımlar 1 adlı manzumesini de bu monadı yaşayan halet-i ruhiye için örnek göstermek mümkündür.) "küçük adamların büyük fikirlerini kolektif sürecin üretmesi, devralması ve sürekli olarak yeniyi sunan dünya zaman-mekanında işlemesi gerekir. Söz konusu olan şey, tarihteki bir ilerleme veya tarihin bir ilerleyişi değildir; tarihin açık olduğu sonsuz sayıda monadolojik bireyliklerin eyledikleri yayıldıkları bir plan bir düzlem

[910] Gabriel Tarde**, Monadoloji ve Sosyoloji**, Çev.: Özcan Doğan, İstanbul: Öteki Yayınevi, 2007, s.27

oluşturduğudur."[911] Yani monadolojilerin belirli ölçeklerde diğer edebi eserlerde olduğu gibi yolculuk anlatılarının nevinde "avangardizme" olanak tanıdıkları da açıktır. Kısacası kahramanın psikolojik evreni bu normlara bağlı olarak kendisi adına tanımını bir adım daha öteye taşır.

Yolculuk anlatılarında kahramanın şahsında değerlendirilen ve "kapalı alanlar" olarak ifade edilen psikanalitik çerçevede, oluşan anlatı (ve anlatıya bağlı oluşan mit, imge, sembol, vb. mefhumlarda) dizgesel bir bütünlük içermez. "Jung'a göre kişisel bilinçdışının içeriği kişinin kendine özgüdür, diğer kimselerle arasında rastlantı sonucu bir benzerlik olsa bile dizgesel (sistematik) bir aynılık yoktur."[912] Nitekim "Sufi" psikolojisinde de ruhsal yolculuğun sonunda kendisine haiz olan "cezbe" anında "zaman-uzam" farklılaşır ve kişi bu durumu anlatamaz. Çünkü bu alan, kişiye ve etkinliğine göre gaip olan sırrın ifşa edildiği uzam olarak, şahsidir. Ve kişi giderek bir yalnızlığın içine doğru ilerler (Dervişlerin hayat yaşantılarında olduğu gibi.). "Değişim sürecine başlayanların yalnızlığı, kendilerini nasıl hissettikleri ve niçin devam ettikleri konularını aktarmada çektikleri güçlükler yüzünden de artar."[913] Fakat burada şu ayrımı yapmak gerekir: Kişinin bilinçdışı etkinliği farklı olsa da bilinçdışı etkinliği yansıtan arketiplerin içsel olarak kişiyi ortak bir bilince kavuşturduğu açıktır. Jung'un "arketipler" olarak ifade ettiği kahramanın gelişimini sağlayan normatif yapı da buna binaen; ortak bilinçdışının ne olduğunu anlatmaktadır. Dolayısıyla kahramanı yolculuğa çıkaran ve yolculuğuna şekil veren bu arketipler etki alanı en fazla olan bilinç ögeleridir. Kişinin yani kahramanın yaşadığı bu durumu Campbell şu şekilde özetler: "Kişisel sınırları aşmanın acısı, ruhsal büyüme acısıdır. Sanat, edebiyat, mit ve tapım, felsefe ve çileci disiplinlerin hepsi bireye, ufukların ötesinde, durmaksızın genişleyen gerçekleşme alanına geçmesinde yardımcı olur."[914] Nitekim gelinen son noktada "yol kurgusu" psikolojik genişlemenin sunduğu ayrıcalıkla tartışma zeminini (felsefi olarak da) genişletir.

Yolculuk anlatılarında kahramanı ve psikolojisini değerlendirirken gözden kaçırılmaması gereken diğer bir husus da, oluşan arketiplerin dışa yansıyan somut biçimlerinin ne olduğu üzerinedir. Çünkü "arketipleri ortak bilinçdışında yatan yalın

[911] (Eserin önsözünden, Ulus Baker, Tarde Sosyolojisi), Tarde, **a.g.e**., s.15
[912] Gökeri, **age**., s.7
[913] Michela Mihriban Özelsel, **Halvette Kırk Gün-Psikolog Dervişenin Halvet Günlüğü ve Bilimsel Çözümlemesi**, Çev.: Petek Budanur Ateş, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2003, s.176
[914] Campbell, **a.g.e**., s.219

biçimleriyle algılamak olanaksızdır."[915] Görünür kılınabilmesi için ise bilinçle karşılıklı bir çekim alanı oluşturması gerekir. "Onları sezinleyip tanıyabilmemiz, önceden belirttiğimiz gibi, ancak bilincin üzerinde yaptıkları etkileri saptayıp incelemekle mümkün olabiliyor. Bilincin gelişim gereksinimine göre arketip ve bilinç arasında bir çekim alanı oluşur ve arketip bilincin biçim verici ortamına deyince benliğin algılayabileceği bir görünüm ve nitelik kazanır."[916] Kazanılan bu görüntü ise "sembollerle" ifade edilir ve "simge arketipin hem ürünü hem de ifadesi"[917] olur.

Campbell'in kahramanın yolculuğunda "karanlık dünyanın" nasıl ifade edilmeli sorusuna aradığı cevap arketip-simge ilişkisi ile teorik olarak açıklanabilir. Çünkü "Karanlığın insanı dilsiz bırakan ifadelerini aydınlık dünyanın diline nasıl geri taşımalı? İki boyutlu bir yüzeyde üç boyutlu bir imgede çok boyutlu bir anlamı nasıl ifade etmeli?"[918] diyen Campbell'in işaret ettiği nokta, arketip gibi soyut olmayan envanterler dizisidir. Yine aynı mutabakattan hareketle; imge, simge ve semboller için yolculuk anlatılarında kahramanın psikolojik evrenini en makul şekilde aktaran envanterlerdir. Metin Kaçan "Fındık Sekiz" isimli romanında, Meto'nun ağzından aktardığı "*Kalbi, aklı ve bedeni bu hikâyeyi detaylı bir şekilde aktaracak, insanlık tümden düşmekte olduğu bu hummalı geçiş sürecini belki de çok az fire vererek atlatacaktı… Tutkular yalnızlıklarını paylaştıkları bu yataklarda hayallerden düşlere, düşlerden rüyalara, sembollere, simgelere, falanlara, filanlara geçeceklerdi*"[919] sözceleriyle; kahramanın psikolojik evreni adına açık bir tez de sunmuş olmaktadır. Mamafih birçok yolculuk anlatılarında doğrudan ya da dolaylı olarak görülen bu durumda; "bir ucu arketipe yani sonsuza ve bilinmeyene uzanırken, öbür ucu da bilinçte somutlaşıp bir görüntü ya da olgu biçimini"[920] alan semboller kahramanın psikolojik evreni için devinim yaratırlar. Gökeri bu devinimi şu şekilde izah eder: "Simge devinimini hiç yitirmez, durağanlaşmaz: bilincin durumuna ve arketipsel gelişim evrelerine göre sürekli değişir. Bilinç ve bilinçdışı arasındaki iletişim zaman zaman yoğunlaşır, gevşer, kılık değiştirip tekrar yoğunlaşır ve ruhsal gelişim bu gerilim ve gevşeme arasında dengeli ve ritmik yinelemelerle sürer gider."[921] Campbell'in ifade etmiş olduğu teolojinin mantığı da kişinin "ruhsal bütünlük içinde" kullandığı simgelerin devinimi ile alakalıdır.

[915] Gökeri, **a.g.e**., s.12
[916] Gökeri, **a.g.e**., s.12
[917] Gökeri, **a.g.e**., s.12
[918] Campbell, **a.g.e**., s.219
[919] Kaçan, **a.g.e**., s.14-15
[920] Gökeri, **a.g.e**., s.14
[921] Gökeri, **a.g.e**., s.14

"Simgeler yalnızca iletişim araçlarıdır: göndergelerinin son terimiyle, genel anlamıyla karıştırılmamalıdırlar. Ne kadar çekici ve etkileyici görünürlerse görünsünler kavrayışa yönelik uygun araçlar olarak kalırlar." Mamafih "ateşten deniz" terkibindeki simgeleşen "deniz" veya "mumdan kayıklar" terkibinde simgeleşen "kayık" örnekleri; "evrendeki hayal ya da gerçek, soyut ya da somut, her şey simge olabilir"[922] gerçeğini, kahramanın psikolojik devinimleriyle ortaya koymaktadır. "tüm varlıklar, düşünler, hayaller, rüyalar, herhangi bir deyim, isim ve günlük yaşamda rastladığımız herhangi bir olay ya da olaylar kümesi simgeleşebilir."[923] Mevcut aşamadan sonra sorulması gereken -daha önce "metaforik" tasarıda enstantane olarak ifade olunan, parça metinlerde de görülen şekliyle- soru yolculuk anlatılarında kahramanın seyriyle aktardığı manzaralarda görülen unsurların birer simge olup olmadığı üzerine olmalıdır. Çünkü unsurların "simge olup olmadığı onu algılayan bilincin davranışına bakar: algılayanın onu sadece göründüğü gibi bir nesne ya da olgu olarak değil de, bilinmeyen bir şeyin ifadesi olabileceğini düşünebilecek yetenekte ve durumda olup olmadığına bakar. Böylece bir varlık ya da olgu bazı kimselere yüzeysel anlamından fazla bir şey ifade etmezken bazılarına da simgesel izlenimler bırakabilir."[924] Dolayısıyla simge kişinin ruhsal yapısını çözümleme de öncelikle algılanan "şey" olarak incelenmekte, sonrasında ise bıraktığı etkiyle değerlendirilmektedir.

Modern teoride "bilinç akımı" olarak tanımlanan malum kritik içerisinde, edebi eserde -dolayısıyla da yolculuk anlatılarında- görülen "enstantaneler" ve buna bağlı enstantaneler içerisinde oluşmuş olan "lisan"da; kahramanın, diğer şekliyle de sanatçının ruhsal iklimi okunur. Yani kahraman ve psikolojisinin Humphrey'in özetlediği gibi: a) Zihni alan b) Söz sanatları c) İmaj ve semboller'in vasıtasıyla aktarıldığına ve kahramanın kim olduğu sorusuna "psikanalitik" olarak bu normların kullanılarak cevap aranması gerektiğine tekrar kanaat getirilir. Kahramanın psikolojisi için çok katmanlı bir yapı arz etmesinin sebebi de, bu teorik unsurlardan hareketle izah edilebilir. Freud'un ifadesiyle de "kişinin yaşamı boyunca biriktirdikleri" de aslında bu çok katmanlı alanın izahı için yeterli olabilmektedir. Yani kahramanın yolculuğunda psikanalitik düzeyi arketiplerden hareketle izah etmeye çalışmak ya da yine bu unsurlara bağlı olarak farklı bir menbaya yönelmek, Humphrey'in maddelerinden herhangi birini aksi yönde egale etmesi için eksi bir yön taşımamaktadır.

[922] Gökeri, **a.g.e**., s.14
[923] Gökeri, **a.g.e**., s.14
[924] Gökeri, **a.g.e**., s.15

3.1.2. Kahramanın İstek ve Merakı

İlksel türlerden günümüze yolculuk anlatılarında değişmeyen ana karakteristik özelliklerden biri de; kahramanın istek[925] ve merak[926] duygularıyla yolculuğa başlamasıdır. İstek ve merak belli bir nesneden hareketle kurgulanır fakat en önemli neden bilinmezlik üzerinedir. Bilinmezlik insanın içsel olarak engelleyemeyeceği "merak" duygusunu tetikleyerek, insanı, bilinmeyene karşı bilmek "isteğiyle" yolculuğa sevk etmektedir. Bunun için yazar öncelikle kendisinden başlamaktadır. Yazarların "kendini bilmek, bulmak ve idrak edebilmek yolculuğunun paylaşımı ile bir tek kişide bile düşünmeye, okumaya, araştırmaya, yaşamı sorgulamaya, hayata farklı bir pencereden bakmaya, basit yaşam ezberlerini bozmaya faydalı olabilecek küçük bir kıvılcım çaktırabilirse ve yaşamlarının kıymetini bilmeleri, yaratmaları ve zamanlarını iyi kullanarak, hiçbir dogmaya kapılmadan özgürce kendilerini gerçekleştirebilmeleri için…"[927] yolculuğu icra etmeleri gerekmektedir.

İstek-merak duyguları yolculuk için başlangıç mekanizmasını teşkil etmektedir. "Keşif arzusu ve merak, galiba, seyahatin en önde gelen ereğidir. Başka diyarlar, başka hayatlar keşfetme arzusu, seyahatin varlık zeminidir."[928] Sembolik olarak kurgulanan yolculukların birçoğu da bu başlangıçtan hareketledir. Özellikle ezoterik yolculuklar olarak ifade edilen "Mevlana, Tasavvuf, Kabala, Mısır sistemi, Sümer sistemi, Gnostikler, Hermetizm…" gibi öğretiler; "yolda olup hayatın, zamanın kıymetini bilip çalışıp çabalayıp emek sarf edenler ve sadece yaşayanlar"[929] için; "Sokrates gibi topluma bir at sinekliği yaparak onları düşünmeye, çalışmaya, yola koyulmaya eser bırakmaya sevk etmek, sevgi ve bilgi ilkesini çevreye yaymaya çabalamak yolcunun görev bilincidir…"[930] Kahramanın çıkmış olduğu yolculuk romans/romanesklerde yer alan kahraman tipolojisiyle yakından alakalıdır. Daha sonra yeni bir tür olarak romanlarda macerası/

---

[925] Bir şeye duyulan eğilim, arzu, şevk, Belirli bir gereksinimi karşılayacağı düşünülen nesne veya duruma karşı duyulan özlem, arzu, **TDK**, s.1104

[926] Bir şeyi anlamak veya öğrenmek için duyulan istek, **TDK**, s.1535

[927] Yüksel, **a.g.e**., s.11

[928] Alver makalesinde alıntı yaptığımız tümceden sonra zemini şu şekilde açıklar: "Seyyah keşfetmeyi arzulayan, keşfi bir hayat biçimi olarak hissettiren biridir. Seyahati belli bir kıvama ulaştıran da bu keşif arzusu olsa gerektir. Keşif ve merak, yerler mekânlar ve hayatlar arasındaki farkı yakalama adımıdır. Bunun için bakış ve görüş devrededir. Bakmak gözlemlemek, ayrıntıları fark etmek, keşfin kapısını aralar ve keşif gerçekleşir. Seyyah değişik yerler, bölgeler, şehirlerarasındaki farkı ve ayrıntıyı yakalar. Değişik olgular arasındaki bağlantıyı kurar. İlişkiler yakalar, ayrıntılara vakıf olur. Bu ise ancak kişiyi, donatan keşif arzusu ile gerçekleşir. Keşif ise seyahatin insana en değerli hediyesidir." Alver, **a.g.m**., s.76

[929] Yüksel, **a.g.e**., s.16

[930] Yüksel, **a.g.e**., s.16-17

yolculuğu anlatılan kahramanlar ise erginliğini tamamlamış –birey- olarak ortaya çıkar. Sevim Kantarcıoğlu Shroder'in kuramıyla alakalı roman-romans farkını şu şekilde açıklar: "Shroder, aynı makalesinde, romans ve romanın başkarakterlerini mukayese ederek ikisinin arasındaki farkı çizmeye çalışır. Romansta başkişi, maceralarına kahraman olarak başlar; yaşadığı olayların sonunda gerçekten bir kahraman olduğunu ispat etmiş olur. Roman başkişisi (protagonist) ise, hiçbir zaman bir kahraman değildir. O hayallerin kaygan zemininden gerçeğin katı zeminine düşen ve orada hem kendi gerçeğini, hem de içinde yaşadığı toplumun sosyal gerçeklerini -bu gerçeklerle barışsın veya barışmasın- bulan kişidir."[931] Fakat her iki türde de değişmeyen; kahramanın perspektifiyle/ seyriyle yansıtılan yolculuğun, bilinmeyenin ardından dolaşmakla icra edilmesidir. Benzer şeklillerde ele alınan yolculuklarda bilinmeyenin peşinden giden bir kahramanın ilk(s)el hali, –yani istek ve merak anı- ortak teamüllerle kurulur. "Shoreder'e göre, Gulliver'in Seyahatleri gibi felsefî hikâyelerle roman arasındaki benzerlik, her iki hikâye çeşidinde de karakterlerin dünyanın gerçeklerinden habersiz saf ve kahramanlıkla ilgisi olmayan kişiler olmalarından kaynaklanır. Bu karakterler, hayatın kargaşasına bir sistem getirmeye çalışırken, hayal kırıklıkları içinde ıstırap çekerler. Felsefî hikâyede de hayal dünyasından gerçek dünyaya düşmenin yarattığı hayal kırıklığı süreci, eserin belkemiğidir. Felsefî hikâyeler, bu büyüme sürecini ideolojik terimlerle anlattıkları halde, roman aynı süreci insanın günlük tecrübesinin terimleri içinde verir."[932] Shoreder'in ifadelerinden de anlaşılacağı üzre, istek ve merak kişinin tinsel/ psikolojik aktivitelerini harekete geçiren en önemli iki etkendir. Saf ve kahramanlıktan yoksun kişiler dahi "istek ve merakın" oluşturduğu mekanizma ile ideal kimliklerine ulaşma yolunda ilk hareketi elde ederler.

Yazar, yolculuk anlatılarında yolcu/kahramanın hareketini istek ve merak ile başlatarak; metnin sürekli olarak yinelenen dinamiğini oluşturmuş olur. Kandinsky'nin hareket mefhumu olarak belirttiği, sanatçının zihinsel edimi de bu dinamiğin ne şekilde işlediğiyle alakalıdır. "Bu 'nasıl' daha ileri giderek sanatçının ruhundaki duygulanmayı [Emotion] da içeriyorsa ve onun daha incelmiş yaşantısını yaymaya yeterliyse, o zaman sanat yitik 'ne'yi ilerde muhakkak bulacağı yolun eşiğine dikilmiştir bile –bu 'ne'dir, o anda başlayan zihinsel uyanışın zihinsel ekmeğini oluşturacak olan."[933] Dolayısıyla

[931] Sevim Kantarcıoğlu, **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm**, Ankara: Akçağ Yayınları, 2004, s.25
[932] Kantarcıoğlu, **a.g.e**., s.25
[933] Kandinsky, **a.g.e**., s.28

kahramanın bilinmezliğin peşinde sürekli olarak bir arayış içinde olması, kendi yaşamı adına zihinsel bir uyanışı beraberinde getirir.

İlksel türlerden itibaren, metnin çıkış noktasını oluşturan yol eğretilemesi, metnin merkezinde yer alan kahramanın istek ve merak duygularıyla hareket edişiyle, kişisel bir maceraya dönüşür. Özellikle yazar tarafından yatay ve dikey geçişlerle kurgulanan "yolculuk izleğine, kişiselleştirme yönteminde sık sık başvurulduğunu gözlemleriz. Yani çağın bireyi gelişen, değişen, büyüyen, olgunlaşan birey olarak görülmektedir; o artık temel bir özellikle belirlenmiş tek boyutlu, değişmez bir kişilik değildir. Kısaca yaşam ve yaşamla gelen her şey bir kişisel yolculuktur. Buna okumak da dâhildir. Okur kitabı bitirdiğinde ve yeni bir kitaba başlamaya hazır olduğunda değişmiş sayılır. Okumak artık bir kateşizm değil, her türlü yeni değerlendirmeyi, hatta hesaplaşmayı içeren bir değişim süreci, bir yolculuktur."[934]Tutunamayanlar'da Turgut'un Selim'in gerçeğini nasıl araştırmaya başlayacağını düşünürken kurduğu cümleler, yolculuğun merak unsuruyla nasıl başladığını gösterir.

> "*Merak için başlasan bile. Bir yerden başlamak zorundasın. Ayağa kalktı. Bir sigara yaktı. Tekrar oturdu. Kalpsiz adam! Ölü yatağına oturmuş, sigara içiyorsun. Onun gizli yönlerini deşmeye hazırlanıyorsun. Onun iyiliği için. Kime iyilik? Bilmiyorum. Öyle söyleyiverdim işte.*"[935]

Selimin arkasındaki gerçeğin bir gizem olarak addedilmesiyle başlayan yolculuk; Turgut'un Selimleşmeye doğru giden karakter dönüşümünü de sembolik bir hale getirir. Burada Selim'in doğduğu topraklara doğru başlayan yolculuk hem maddi hem de manevi olarak gelişir. "Turgut'un giderek Selim'in doğduğu topraklara yolculuğunun, ama aynı zamanda Selimliği ararken Selimleşmenin, kendi iç seslerine bölünmesinin, aynı zamanda bir anlatıcı olarak da bölünmesinin, anlatma isteğiyle bir türlü anlatılamıyor olduğu gerçeği arasındaki ısrarlı gelgitin öyküsüdür aynı zamanda Tutunamayanlar."[936]Yolculuk anlatılarında yazarın, yolculuğunu kurguladığı kişiyi kaybolan bir kişinin arkasından gönderirken –Kara Kitap'ta ve Tutunamayanlar'da da olduğu gibi- iki kişi arasındaki rolleri de eşitlemeye çalışır. Örneğin Gariplerin Kitabı'nda Abdullah Dükay'ın –ki bu isim; Devlet Üniversite Kütüphanesi Arşiv Yetkilisi'nin kısaltımıdır.- kayboluşundaki sırrı ararken öncelikle kayboluşun arkasındaki sırı merak eder; daha sonra ise yazar tarafından Dükay'ın yaşadığı mekânlara yerleştirilir.

---

[934] Parla, **a.g.e.,** s.144
[935] Atay, **a.g.e**., s.92
[936] Nurdan Gürbilek, **Kör Ayna Kayıp Şark-Edebiyat ve Endişe**, İstanbul: Metis Yayınları, 2004 s.189

"*Bir ay sonra Dükay'ın görevi başından yok olduğunu işittim. İlk anlatılanlar Üniversite Yetkesi'ne bıraktığı bir mektup üzerineydi, sonraları bu resmi bir biçimde yalandı. Kesin olarak tek şey vardı-Kaybolmuştu. Öldürülmüş veya gizlice tutuklanmış değildi. Herkesin arayıp da bulamadığı rahat bir göreve, bir devlet lojmanına, bahçeli bir eve, lüks bir hayat sürmek için bile fazla gelecek, imrenilen bir ücrete dirsek çevirip, kendi rızasıyla buradan ayrılmıştı. Nereye gitmişti.? ... Dükay'ın yerini doldurma konusunda Yetke'nin hızlı davranmış olması gösteriyordu ki artık onun dönmesi söz konusu değildi. Olayın üzerinden birkaç gün geçer geçmez Kitaplar bölümünün geçici başkanlığını üstlenmemi isteyen bir teleks aldım. (Görev, Üniversite Kürsüleri gibi Senato'nun atamasını gerektiriyordu, bu yüzden boş kalan yeri yılın geri kalan kısmında doldurabilecek bir görevliye ihtiyaçları vardı.) Bana verilen yönerge Kayıtlar'daki çalışmamı Övüyor ve şimdi yüklendiğim görev dolayısıyla kitapları okuyucu için açık kılma konusunda göstereceğim titizliğin gerektirdiği sorumluluğu vurguluyordu. Communique kuru ve soğuktu, yeni görevim koltuklarımı da kabartmış değildi doğrusu. Aynı ücreti alacak ve hafta sonunda Dükay'ın evine taşınacaktım. İşte bu, bütün olup biten içinde beni avunduran tek şeydi*." [937]

Propp'un Rus masallarının biçimleriyle alakalı ortaya koyduğu üçlü kategorizasyon, Greimas'ın olay-örgüsü ile şahsiyet arasında –kişisel özdeşlik- oluşan bağın temsilidir. Yolculuğa çıkanın şahsında değerlendirilecek olan bu durumda istek/ arzu, Propp'un kategorizasyonunda kişinin arayış ilkesi olarak tasnifin birinci maddesini teşkil eder. Ricoeur'un "Kendi Ve Anlatısal Özdeşlik" başlığı altında konuyla ilgili aktarımı şu şekildedir: "Birinci hatta Greimas, Propp'a göre Rus masallarının şahsiyetlerinin hâlâ empirik listesinin yerine üç kategoriye dayalı bir modeli geçirir: arzu (gerçek bir nesne, bir kişi veya bir değer arayışı ilkesi), bildirişim (hedefleyenin hedeflenenle veya göndericinin alıcıyla tüm ilişkilerinin ilkesi) ve dakik söylendikte eylem (yardımcılar ve muarızlar arasındaki tüm karşıtlıkların ilkesi). İşte buradan, Propp'unkinin tersine, aktarılanlar arasındaki mümkün bağıntılardan hareket eden, sonra da sözleşmeler, sınamalar, arayışlar veya mücadeleler vb. her ne şekilde adlandırılırsa adlandırılsın zengin bir eylemler terkibi yönüne doğru yürüyen bir model hâsıl olur."[938] Nitekim Gılgamış'ın ölümsüzlük otuyla yahut Turgut Özben'in Selim Işık'ın şahsında ideal olana duyulan merakın getirdiği arzu/ istek hali aynı terkibi işaret eder.

Dante'nin Yeni Hayat'ında da merak unsuru ile başlayan tinsel yolculuk yolcu/ yazarın tikel varlığının giderek görünürden kaybolmasıyla sonuçlanır.

---

[937] Dallas, **a.g.e**., s.14-15
[938] Ricoeur, **Başkası olarak Kendisi,** s.196

"*Bu içgörümle birlikte ruhum, bütünüyle soylular soylusunun düşüncesi üzerinde yoğunlaştığından bitkisel tinim işlevinde aksamaya başladı; çok geçmeden öyle zayıf düştüm, sağlığım öyle bozuldu ki, birçok dostum üzülmeye başladı durumuma; hasetle dolu birçok kişi, başkalarından kesinlikle saklamak istediğim şeyi öğrenmek için uğraşmaya başlamıştı çoktan. Ancak ben soruların kötülüğünü sezdiğimden, usun doğrultusunda beni yöneten Aşk'ın arzusuna uyarak Aşk yüzünden bu hallere düştüğümü söylüyordum onlara.*"[939]

Ricoeur durumu, kahramanların hizmet ettikleri etik güçlerin kaim olması adına ödedikleri bedel olarak ifade eder. Tinsel bir merak ile çıkılan yolculukta "sahici uzlaştırma, ancak bu yolculuk güzergâhının tam sonunda, yargılanan bilinç ile eyleyen insan arasındaki çatışmanın en uç noktasında olup"[940] bitmektedir. Bu aşamada istek ve merak duygularının "ben"den başladığını ifade etmek yerinde bir tespit olmaktadır. Çünkü ister ilksel toplumlarda ister modern toplumlarda olsun "ben olmayı istemek bireyi daha sorunlu bir yola itmektedir."[941] İnsanın aradığı dayanağın adı "anlam"dır. Anlamsal çıkarımlar yapmak, insan için başlangıç noktasını teşkil edebilecek simgesel normlarla kurgulanır. Doğal olarak insanın gördüğü bir rüya, beyninde bir şimşek gibi parlayan ışık ya da duyulan bir çağrı, ifade etmeye çalıştığımız istek ve merak duygularının harekete geçmesini sağlar. Dolayısıyla yazar tarafından kurgulanan yolculukta bu unsurlar, kahramanın yolculuğa çıkışındaki temel normlar haline gelir.

İnsanın "anlam" arayışı[942] bütün dinlerin ve felsefi sistemlerin temelinde yer alır. "Ezoterizm" de bu oluşumun genel yasalarını içinde barındırır. İnsanın temelde anlam arayışıyla başlattığı "ben"den başlayan bu yolculuk; birçok yolculuk anlatısının ana düzlemini oluşturmaktadır. "Ezoterik-İnisiyatik sistem sadece bir eğitim değildir. Aynı zamanda bireyin kendi içinde yaptığı hiç bitmeyen bir yolculuktur. Semboller ve ritüeller yardımı ile birey süreç boyunca kendi İçinde de bir değişim yaşar ve içindeki tanrısal özü keşfe koyulur. Felsefe taşı arayışı, tekâmül süreci, insan-ı kâmil yolu ve tüm arayışlar bireyin kendini keşfi içindir. Ezoterizm kutsala daha derin bir bakıştır... Beş duyunun ötesine geçebilmek çabasıdır..."[943] Simyacı'da bahsedilen "Urim ile Tummim" adındaki iki taş ile başlatılan sorgulama süreci de tanrısal özü keşfin somut göstergeleridir. Daha önce

[939] Dante, **Yeni Hayat,** s.20
[940] Ricoeur, **Başkası Olarak Kendisi,** s.196
[941] Yusuf Solmaz, **Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları Romanında Anlam Arayışı-Psikolojik Bağlamda İçerik Çözümlemesi**, İstanbul: Phoenix Yayınları, 2003, s.1
[942] "Orhan Pamuk'un "Yeni Hayat" adlı romanında roman kahramanı sürekli otobüslerle şehirlerarası yolculuklara çıkar. "Arama" eylemi devam ettirilir. Bu arama eylemi roman ve gezi yazılarının ortak kaderini oluşturmaktadır.", Nurdağ, **a.g.m**., s.182
[943] Yüksel, **a.g.e**., s.33

Özgül'ün makalesinde bahsettiği Hermes[944] diyalektiğinden de anlaşılacağı üzere roman kahramanının arayışındaki temel ölçüt, klasik ezoterizme ait bir bilinç akışını da ortaya koyar. Aynı bağlamda "Aranan Felsefe Taşı, ötede beride değil, bizzat insanın içinde, gönlündedir. Anlatılmak istenen, çeşitli bilinçaltı, cehalet, önyargı mertebelerinin ıslahından, yani taşın pürüzlerinin giderilmesine başlayarak, insanın kendi kendini sağlam bir bilinç ve karakter yapısı üzerinde yeniden inşa etmesidir. Yani, aradığı özü, kendi içindeki felsefe taşının içindedir."[945] Romanda kahramana yaşatılan deneyimlerden bunu açıkça anlamak mümkündür.

> "*Delikanlı, Büyük Yapıt'ın sıvı kesimine Ebedî Hayal iksiri adı verildiğini çıkardı. Bu iksir yalnızca bütün hastalıkları iyileştirmekle kalmıyor, aynı zamanda simyacıların yaşlanmalarına engel oluyordu. Katı kesimine Felsefe Taşı adı veriliyordu.*
>
> *- Felsefe Taşı'nı bulmak Öyle kolay bir iş değildir, dedi İngiliz. Simyacılar, madenleri arıtan ateşi gözlemlemek için yıllarca laboratuarlarına kapanıyorlardı. Ateşe bakmaya kendilerini öylesine veriyorlardı ki, vicdanlarında, dünyanın bütün fani değerlerinden kurtulup arınıyorlardı. Ve sonunda, bir gün, madenleri arıtmanın aslında kendilerini arındırmak olduğunu arılıyorlardı*."[946]

Yusuf Solmaz insanın anlam arayışıyla alakalı çizdiği panorama ise, ilksel türlerden günümüze insanın kurguladığı yolculuğun genel yapısıyla alakalı kurgusal paralelliği ifade etmektedir. "Anlam, aynı zamanda bütün dinlerin ve felsefi sistemlerin de en Önemli düşünsel sorunları arasında yer almaktadır. İnsanın bu gereksinimini tatmin için birçok dini ve felsefi görüş dünyanın ve hayatın varoluşuna ilişkin birçok açıklama yapmış, tez öne sürmüştür. Ne var ki bütün bu yorumlar, bilinen açıklamalar insanı tatmine yetmemiştir. Bilimsel bilginin çoğalması ve yaygınlaşmasıyla birlikte yaşamın anlamı konusunda öne sürülen ilahi ve mistik görüşler de yavaş yavaş geçerliliğini kaybetmeye başlamıştır. Dinlerin ya da kimi öğretilerin savunduğu yaşam anlamı tezi, toplumlara, en azından bilimsel bilgiyi önemseyen toplumlara ve bireylere artık yetmemektedir. Varoluş felsefesinin dindar kanadı tam da bu noktada tanrı kavramına din adamlarının yorumundan

---

[944] "Hermes Yunan mitolojisinde Zeus ve Maia'nın oğludur. Tanrıların en hızlısıdır. Mitolojide haberci Herrnes ölülerin ruhlarını yeraltına götürür, onlara rehberlik eder; çobanlarla, yolunu şaşıran yolculara kılavuzluk eder. Kirni başarılı ruhları, eğitip yükseltecek Osiris'e getirir, başarısız ve maddi alemin sıradan duygu ağırlıklı çekimlerine körü körüne bağlı ruhları ise *amentinin* (öte alern) geri düzeyli ortamlarında arınma işlemi geçirmelerinden sonra aynı seviyede yeni bir doğuma sevk eder. Eril öğenin temsilcisi olarak kabul edilir. Güneş'e en yakın gezegene onun adı verilmiştir. Mısır ilahı Hermes, Osiris'in habercisidir. Tüm kültürlerde habercilik, aydınlatıcılık, rehberlik ve aracılık fonksiyonları olan bir ilahtır.", Yüksel, **age**., s.77

[945] Berk Yüksel, **Felsefe Taşı ve Simya**, Milliyet Blog, 09/Nisan/2007

[946] Coelho, **a.g.e**., s.91

daha farklı bir yorum getirmişlerdir. Dinin, şekle ilişkin bütün kurallarının dışında, kul olan bireyin değil de, kendini bilen, tanıyan, vareden, tanrıyla; aşkın varlıkla bir olabilen bir varlık olabilmesi sürecine hizmet etmesi gerektiğine İşaret etmişlerdir. Marcel'e göre "'O, -tanrı- problem ötesi' (Meta-problematique) konudur. Ve yaşamın amacı iletişimdir; bireyle birey arasında, bireyle tanrı arasındaki iletişim... İnsan umutla yaşayan bir varlıktır, "...geleceğe, yaşama, çevresine, kendi beninden başkalarına karşı bir bekleyiş içindedir. Bu bekleyiş onu salt gerçeğe götürecek, ereğine ulaştıracak olan bir varlık koşuludur. Umut, insanda varoluş duygusunu oluşturur; kendi beniyle bir ilişki içinde bulunduğunun bilincine varmayı sağlar. Aynı görüşün din dışı kanadı ise tanrı kavramını tamamen yok sayarak, insan yaşamından çıkarılması gerektiğine işaret etmişlerdir. Bu görüşün savunucularına göre bütünleşilmeye, iletişime geçilmeye çalışılan aşkın varlık, insanın doğrudan kendisi olmak durumundadır. Anlam sorunu, bütün dinler, öğreti ve kuramlar kadar, bütün sanatların da en temel, hatta tek temel sorunudur. Dikkatle bakıldığında resimde bütün renkler, müzikte bütün notalar, edebiyatta bütün sözcükler, tiyatro ve sinemada bütün oyuncular aynı şeyin yani bir anlamın ya da birçok anlamın etrafında dönüp durur. Elbette ki insan, sanat ve evren gerçeğinin nasıl göründüğüyle de yakından ilgilidir. Freud'un kuramıyla bir roman karakterinin davranışı ele alındığında, anlam arayışı denilen şey, haz, arayışı; aynı ya da benzer bir davranış Adler'in kuramıyla incelendiğinde ise güç arayışı olarak yorumlanacaktır. İnsancıl psikolojiye göre ise insan, içten gelen itici bir güçle olgunluğa ve özgerçekleştirime doğru itilir. Yani "hayat anlamı" denilen şey, insanın "gerçek ben"ini bulması, yaşaması ve gerçekleştirmesidir."[947] Edebi esere konu olan yolculukların temel nosyonu da ilk hareket ettirici gücün aslında kahraman için ne kadar önemli olduğunu hayat tecrübesine dayalı olarak salık vermesidir.

Yolculuk anlatılarının başlangıcı olarak istek ve merak, öykünün sonuna dek, bizzat öykünün kendi özdeşliğini muhafaza eder ve temel dinamizmi devam ettirir. İnsanın merakına ilişkin "dünyanın ve hayatın varoluşuna ilişkin düşünceleri, dinlerin ya da kimi öğretilerin savunduğu yaşam anlamı tezleri ve yetersizlikleri, kul olan bireyin değil de, kendini bilen, tanıyan, vareden, tanrıyla; aşkın varlıkla bir olabilen bir varlık olabilmesi süreci, iletişime geçilmeye çalışılan aşkın varlık olarak insanın eksene kendisini alması"[948] şeklinde geliştirmiş olduğu yasalardan hareketle yolculuk, mahiyetini ve üzerinden kurgulanan zengin eğretileme yapısını sürekli olarak değişir. Nitekim merak unsurunu

[947] Solmaz, **a.g.e**., s.3-4-5
[948] Solmaz, **a.g.e**., s.5

arttırıcı etkenler olarak sıralanan rüya, ışık, çağrı gibi eğretilemeyi kuvvetlendiren ana etmenler de yolculuğun başlangıcı ve metnin sürekliliğini sağlayan metaforlar olarak değerlendirilebilir.

3.1.3. Kahramana Verilen İşaretler

3.1.3.1. Kehanet ve Rüya

Yolculuk metaforu taslağıyla incelenen eserlerin birçoğunda; kahraman, rüya ve kehanetlerden hareketle yolculuğuna başlamakta ya da yolculuğu esnasında farklı mecralara yönlendirilmektedir. "Kahramanlar şanslarının nasıl gideceğini kâhinlere danışmak isteyebilirler. Kaderin yüzlerine gülüp gülmeyeceğini ve şansın onlara ne gibi oyunlar hazırladığını öğrenmeyi arzularlar."[949] Buradaki temel çıkış noktası ise; daha önce metafizik ve mitolojik kökenlerle alakalı yaratma eyleminden hareketle, sanatçının bilinçaltını temsil eder. "Sanatçının yaratma eylemi ile metafizik güçler arasındaki ilişki(ler)"[950] olarak tanımlanabilecek bu iki –rüya ve kehanet- mefhum ilksel türlerden günümüz anlatılarına kadar "kahramanların olağanüstü durumlar karşısındaki muzafferane eylemleri(ne)"[951] gidecek yolun başlangıcında, uyarıcı ve yol gösterici etkenlere sahiptir.

> *"Kartaca'dan Hesperia'nın batısına olan yolculuk kolay geçti. İçlerinden yalnız Palinoros boğuldu. Kâhin Helenos, Aineias'ın 'Hesperia'ya' ayak basar basmaz Kyme'li kâhin kadın Sbyllle'nin mağarasına git, onsan akıl danış. 'O geleceği bilen akıllı kadındır, sana yol gösterir.' demişti. Troia'lı kahraman da Helenos'un dediğini yaptı. Karaya ayak basar basmaz gidip Sbylle'yi buldu. Sbylle ona 'Geleceği öğrenmek için yer altına, Hades'in diyarına inmen gerekiyor.' dedi. 'Orada, atlattığınız büyük fırtınadan önce ölen baban Ankhises'in ruhunu bulacaksın, o sana öğrenmek istediğin şeyleri söyleyecektir.'"*[952]

Don kişot'un Dulcinea'sı ile olan aşkı ve silahtarı Sancho ile olan ilişkisine dair rahatlatıcı sonuca, kendisine anlatılan kehanet sayesinde ulaşır. Eserde bahsedilen kehanet Don Kişot'un hapsedildiği/ esir düştüğü sırada gerçekleşir. "*Kafesi oraya getirip Don Quijote'yi içine kapattılar; kalasları kolayca yıkılmayacak şekilde, sağlamca*

---

[949] Vogler, **a.g.e**., s.205
[950] Ali İhsan Kolcu, **Edebiyat Kuramları** (Tanım-Tenkit-Tahlil), Ankara: Salkımsöğüt Yayınları, 2010, s.200
[951] Kolcu, **Edebiyat Kuramları**, s.200
[952] Şefik Can, **Klasik Yunan Mitolojisi**, İstanbul: İnkılap Yayınları, 2003, s.384

çivilediler.”[953](Bu aynı zamanda dışardan gelen kurtuluşa işaret eder. Hz. Yusuf kıssasında olduğu gibi kurtuluş kendisine bildirilir.)

> “*Kafesi omuzlarına alıp odadan çıkarlarken, ürkütücü bir ses işitildi. Berber semerin sahibi değil, öteki berber elinden geldiğince korkunç bir sesle, dedi ki:*
>
> *Ey Mahzun Yüzlü Şövalye! Bu içine kapatıldığın hapis seni üzmesin; çünkü müthiş cesaretinle giriştiğin serüveni daha önce bitirebilmen için, böylesi daha uygun. Bu serüven, La Mancha’nın öfkeli aslanıyla El Toboso’nun beyaz güvercini bir araya geldikten, gururlu boyunlarını, evliliğin tatlı boyunduruğuna alçakgönüllülükle geçirdikten sonra bitecek. Bu görülmemiş birleşmeden dünyaya gelecek olan cesur yavrular, yiğit babalarının şaha kalkışım taklit edecekler. Bu da, kaçak nymphanın takipçisi, her zamanki hızlı koşusuyla, parlak burçları iki defa ziyaret etmeden önce olacaktır. Sana gelince, ey dünyada kılıç kuşanmış, sakal uzatmış, burnu koku almış silâhtarların en soylusu, en itaatkârı! Gezgin şövalyeliğin en iyi temsilcisinin, gözlerinin önünde bu şekilde götürülmesi, seni mutsuzluğa ve umutsuzluğa sevketmesin. Yakında, dünyanın yaratıcısı isterse, kendini o kadar yüksek ve üstün bir mevkide bulacaksın ki, kendini tanıyama-yacaksın; sevgili efendinin sana verdiği sözler boşa çıkmayacak. Seni bilge Mentironiana adına temin ederim ki, senin de göreceğin gibi, ücretin ödenecek. Yiğit ve büyülenmiş şövalyenin adımlarını izle; ikinizin de kalacağı yere senin de gitmen, yerinde olur. Daha fazla bir şey söylemem yasak olduğundan, Tanrıya emanet olun; ben bildiğim yere dönüyorum.*”[954]

Don Kişot da kehaneti yorumlayarak kendisi için makul olan en güzel sonu düşünür.

> “*Kehanetin sonuna geldiğinde berber sesini önce yükseltip sonra öyle yumuşak bir şekilde düşürdü ki, oyundan haberdar olanlar bile, neredeyse duyduklarının gerçek olduğuna inanacaklardı.*
>
> *Don Quijote kehaneti duyunca teselli buldu; çünkü anlamını derhal, kesin olarak kavradı. Sevgili Dulcinea del Toboso’suyla, kutsal ve gerekli evlilik bağıyla birleşeceğine ve bu mutlu birleşmeden çıkan yavruların, yani çocuklarının, La Mancha’ya ebedî şöhret kazandıracaklarına söz verildiğini anladı. Buna kesinlikle inanarak sesini yükseltti; önce derin bir iç geçirdikten sonra dedi ki:*
>
> *“Ey sen, kim olursan ol, bana çok güzel kehanetlerde bulundun! Sana yalvarırım, benim meselelerimle ilgilenen bilge büyücüden benim adıma rica et, bana burada yapılan eşsiz, mutlu vaatlerin gerçekleştiğini görmeden, bu götürüldüğüm hapiste telef olmama izin vermesin. Öyle olursa, hapisteki acılarımı şeref, beni bağlayan bu zincirleri ferahlık, beni*

[953] Cervantes, **a.g.e**., s.399
[954] Cervantes, **a.g.e**., s.399

yatırdıkları bu yatağı da sert bir savaş alanı değil, yumuşak bir yatak, kutlu bir döşek sayacağım. Silâhtarım Sancho Panza'mn tazmin edilmesine gelince, iyiliğine ve dürüstlüğüne güveniyor, iyi veya kötü zamanda beni terk etmeyeceğini biliyorum. Onun veya benim talihsizliğimiz yüzünden kendisine vaat ettiğim cezireyi veya bunun dengini veremezsem, hiç değilse ücreti geçerli olacak. Çünkü hazırlamış olduğum vasiyetnamemde, kendisine, sayısız iyi hizmetlerine lâyık olmasa da, benim imkânlarıma uygun bir karşılık verilmesini öngördüm."[955]

Yolculuğun başlangıcı olarak "istek ve merak belli bir nesneden hareketle kurgulanır fakat en önemli neden bilinmezlik üzerinedir"[956] Çünkü Freud'un mistik/ mitik[957] ve gizemli şeyler dediği düşsel yaratının, yolculuk eğretilemesiyle kurgulanmış bir eserde, yolculuğun çıkış noktasının yine bilinmezlik üzerinden değerlendirilmesini sağlar. "Düş çoğu zaman mistik dünyaya açılan bir kapı sayılmıştı ve bugün de çoğu kimse onu bir gizil şeyler bilgisi olarak görmektedir. Onu bilimsel araştırmaların konusu olarak alan biz dahi; düşle karanlık olgular arasında bir ya da birçok bağ bulunduğunu yadsımaya çalışmıyoruz… Gizemcilik (gizli şeyler bilgisi) yerde ve gökte felsefemizde hayal edebileceğimizden daha fazlasının bulunduğunu ileri sürmektedir."[958] Dolayısıyla istek ve merak ile başlayan noktada, bilinmezlik üzerine getirilebilecek iki kurgu mekanizması olarak kehanet ve rüya da aynı diyalektikte düşünülebilir.

Yolculuk anlatılarındaki gizemciliğin kuruluşunun (Gılgamış, Don Kişot, Simyacı, Yeni Hayat, Gaiplerin Kitabı örneğinde olduğu gibi) rüya-kehanet mefhumlarıyla ilişkili oluşu, ikinci olarak da; Joseph Campbell'in çağdaş düş okuma bilimi olarak ortaya koyduğu psikanalizin, kırılgan imgelerden nasıl yararlandığı hususu üzerine getirdiği yorumlardan kaynaklanmaktadır. Modern metinlerde birey-kahramanın, yeni hayat adına bilinmeyenin peşinde çıkmış olduğu yolculuklarda veya ilksel türlerde erginleşme adına çıkmış olduğu yolculuklarda olsun, rüya bir kehanet ve yol gösterici olabilmektedir. Yorumlayan kişi ise ilksel türlerde kehaneti bilen ve kahramana yol gösteren bilge kişidir.

---

[955] Cervantes, **a.g.e**., s.400
[956] Vogler, **a.g.e**., s.206
[957] "Uzay ve zaman koordinatlarının egemen olduğu dünyada mümkün olmayacak dramatik olaylar, mitoslarda pekâlâ gerçekleşebilir. Kahraman, dünyayı kurtarmak için evini, ocağını terk eder veya görevinden kaçar ve büyük bir balığın karnında yaşar ya da efsanevi bir kuş yanarak kül olur ve küllerinden daha güzel bir biçimde yeniden doğar." Erich Fromm, **Rüyalar Masallar Mitoslar** (Sembol Dilinin Çözümlemesi), Çev.: Aydın Arıtan- Kaan H. Ökten, İstanbul: Arıtan Yayınları, 1992, s.17
[958] Sigmund Freud, **Fikir Mimarları 6**, Yayına Haz.: Cengiz Güleç-Murat Batmankaya, İstanbul: Say Yayınları, 2006, s.203

"*Ey cevapçı, söyle bana, benim Montesinos Mağarası'nda gördüklerim gerçek miydi, rüya mıydı? Silâhtarım Sancho'nun kırbaçları tamamlanacak mı? Dulcinea'nın büyüsü çözülecek mi?"*

"Mağara konusunda söylenecek çok şey var," diye karşılık verildi; "gerçek payı da var, rüya payı da. Sancho'nun kırbaçları zaman alacak. Dulcinea'mn büyüsü, icap eden sona ulaşacak."
"Daha fazla bir şey öğrenmek istemiyorum," dedi Don Quijote; "Dulcinea'nın büyüsünün çözüldüğünü gördüğüm an, bütün arzularını bir anda gerçekleşmiş olacak benim gözümde."[959]

Bilge kişinin –kehaneti ve rüyaları yorumlayan bilge- izni ve kontrolü sayesinde, kahraman, erginleşme sürecine emin adımlarla ilerler. "Düşlerin bilimi ve diliyle ilgili deneyim sahibi erginlenmiş birinin gözetiminde benlik gelişiminin tehlikeli krizlerinin vuku bulmasına izin verilir, sonra bu deneyim sahibi kişi kadim rnystagogos ya da ruh rehberinin, yani sınavın ve erginlemenin gerçekleştirildiği ilkel orman tapınaklarındaki büyücü-hekimin kişiliğini ve rolünü üstleniri doktor, mitolojik âlemin çağdaş ustası olarak bütün gizli yolları ve doğru sözleri bilen kişidir. Büründüğü rol tamamen, mitlerdeki, söyledikleri tuhaf maceranın sınav ve dehşetlerinde kahramana yardımcı olan Yaşlı Bilge Adamın rolüdür. Birdenbire ortaya çıkıp korkunç canavarı öldürecek olan büyülü parlak kılıcı gösteren, bizi bekleyen kısmeti ve hazinelerle dolu kaleyi haber veren, en öldürücü yaralara iyileştirici merhemini süren ve sonunda büyülü geceye uzanan büyük maceranın ardından muzaffer kişiyi normal yaşama döndüren de yine odur."[960] Önemli olan husus; "kehanet" ve "rüya" üzerinden -bilinmeyenin ardından- başlatılan yolculukta, yazarın, bunları yorumlaması için kahramanı kime yönlendirdiğidir. Söylenenlerden hareketle bir sonraki aşamada; yolculuk anlatılarının genel şemasını çizmek adına, kehanet ve rüya kavramları üzerinde bir tafsilat yapılması gerekir. Dolayısıyla tafsilatta; yolculuk anlatılarında yer alan rüya ve kehanet ikilemini, kahramana gösterilen işaretler olarak belirtmek ve birbirleriyle olan geçişken münasebeti de ortaya koymak gerekir. İbn-i Haldun'a göre kehanet; "İnsan nefsinin, beşeriyetten sıyrılarak, onun üstündeki ruhaniyete geçme istidadı ve kabiliyeti"[961] ile gerçekleşen ve "nebiler sınıfından olan insanlara bir an için hâsıl olan"[962] bir mefhumdur. Yolculuk anlatılarında kehanet çoğunlukla, ya kahramanın noksan kalan yanını tamamlaması adına kendisine gönderilen bir yardımcı ya da belli bir yerde ikamet eden bilge bir kişi –ki bu kişiler Haldun'un tanımladığı cinsten

[959] Cervantes, **a.g.e**., s.824
[960] Campbell, **a.g.e**., s.20
[961] Haldun, **a.g.e.**, s.291
[962] Haldun, **a.g.e.**, s.291

insanüstü kişilerdir- tarafından yapılır. Dikkat edilirse, Gılgamış Destanı'nda ya Enkidu düş yorumlarıyla kehanette bulunur ya da anlayamadığı düşler için Gılgamış'la yarı tanrılara başvurur. Yine Enkidu'nun kendisine yoldaş olacağı Gılgamış'a rüya ile bildirilir. Daha sonra ise; yolculukları boyunca tanrılar tarafından kendilerine bahşedilen rüyalarla yolculuklarına devam ederler. Gılgamış örneğinden hareketle rüya ve kehanet ikileminin ilksel türlerdeki algılanışı bu şekilde genel bir çerçevede düşünülebilir.

Modern anlatılarda ise görülen rüyalar estetik bir süreklilik sağlamak adına kullanılmaktadır. Genel itibariyle ilksel türlerde olduğu şekliyle, kahramanın yolculuğunda rüyalarını yorumlayacak ve kendisine kehanette bulunacak bir rehberi yoktur. Çünkü "dinlerin ya da kimi öğretilerin savunduğu yaşam anlamı tezi, toplumlara, en azından bilimsel bilgiyi önemseyen toplumlara ve bireylere artık yetmemekte"[963] olduğu düşüncesi kesinleşmiştir. Orhan Pamuk'un Yeni Hayat romanında görülen rüyalar da sadece düşlenilen yeni hayatın içinden enstantaneler olarak algılanır, yoruma açık bırakılır ve hikâyenin sürekliliği adına kendi tanımından hariç bir şekilde ifade edilmez.

> "*Canan neşelenmiş ve rüyasında babasının kendisini alnından öptüğünü, ama bir süre sonra o adamın babası değil, ışıktan yapılmış ülkenin postacısı olduğunu anladığını gülümseyerek söylemişti*."[964]

Metin içinde yer alan rüyalar taşıyıcı etmenler olarak bu şekilde tarif olunur. Rüyaların anlatıldığı bir kimse olmadığından bu ifadeler iç diyaloglar şeklinde sunulur. Gariplerin Kitabı'nda da kahraman görmüş olduğu rüyanın akabinde kendi kendine bir yorumlama içine girer. Kahramana göre kendisine gönderilen bu işaretler sonuca yönelik bütünün parçalarıdır. Roman kahramanının gördüğü rüyadan sonraki ahvali şu şekilde anlatılır:

> "*Günlerden beri ilk defa zorluk çekmeden uyuyabildim. Başımı yastığa kor komaz uykuda buldum kendimi.! Şafak vaktine yakın bir zamanda rüya gördüm. Bir yükseklikte, rüyaların rüya olduğu bir yerdeydim. Yanı yöresi belirgin değildi bulunduğumuz yerin. Altı ve üstü yoktu. Hep beyazlar giyinmiştik. Anlamadığım bir dilden duyduğum sesler kulağımdan eksilmiyordu. Kendimi bir adamın önünde secde eder halde gördüm. Adam ışıltılı bir canlılık içine gömülmüştü ve adamdan yayılan enerji benim gözeneklerime işliyordu. Ona bakamıyor ama onun. Bana baktığını hissediyordum. Hem korku, hem de tatlı bir korunma duygusu içindeydim. Beni o güne kadar duymadığım, uyanınca da hatırlayamadığım bir adla çağırdı. Sesini sanki içimden fısıldıyormuşçasına işittim:*

[963] Solmaz, **a.g.e**., s.5
[964] Pamuk, **Yeni Hayat,** s.222-223

'Neredeysen oradan başla. Sana gerekli her şey evinde var."[965]

Roman kahramanı bu rüyadan aldığı ilham ile –ki bu kendisi adına bir kehanet olarak addedilebilir- kendi kuramını kendisi belirler.

"*Bir an için işittiğim ses rüyanın bir parçası değilmiş de odada bulunan biri bunu söylüyor sandım. El yordamıyla ışığı buldum ve anladım ki odada yalnızım. Dışarıda, şafağın ilk gümüş ışınları bahçenin ötesinden ufuk boyunca bir çizgi gibi uzanmaktaydı. Bana öyle geldi ki bu şeyler daha önce düşündüğüm kadar zor değildi. Önceleri her belirtinin içini dışını, altını üstünü inceliyor, ilk karşılaştığım kuramın beni bir çözüme götüreceğini ve sonra yerini bir başka kuramın alacağını düşünüyordum. Rüyada aldığım öğüdü olduğu gibi uygulamayı kararlaştırdım.*"[966]

Sonuç itibariyle kahraman kendisine verilen işaretlerden bütüncül bir yorum ile yolculuğu adına mantıklı çıkarımlarda bulunur.

"*Elim alttan biraz daha derinlere kayınca parmak uçlarıma bir şeyin değdiğini hissettim. Bu nesneyi tutuncaya kadar uğraştım ve çekip çıkardım. Bu, deri kaplı, bizim kütüphanede kullandığımız cinsten bir defterdi. Bunca zaman beklediğim şeyin bu olduğunu anladım. Hayatımın bir sabahında gördüğüm rüya, evi düzenlemeye girişmem, defteri bulmam, bunların hepsi bir toplayıcı bütünün parçalarıydı.*"[967]

Simyacı'da da aynı durum söz konusudur. San Diego'nun yolculuğu öncesi görmüş olduğu rüya kendisi adına bir kehanete dönüşür.

"*Aynı düşü iki kez üst üste gördüm. Koyunlarımla bir otlaktaydım. Derken bir çocuk göründü ve koyunlarla oynamaya başladı. İnsanların koyunlarımla oynamasından pek hoşlanmam; tanımadıkları İnsanlardan korkarlar. Ama kendileriyle oynamaya gelen çocuklardan korkmazlar. Neden bilmem. Hayvanların, insanların yaşını bilmeleri şaşırtıcı bir şey.*
— Sözü gördüğün düşe getir, dedi yaslı kadın. Ateşte tencerem var. Hem zaten fazla paran da yok, bütün zamanımı alamazsın.
- Çocuk bir süre koyunlarla oynuyor, diye sürdürdü konuşmasını çoban, biraz sıkıntıyla. Ve birden elimden tutuyor, beni Mısır Piramitlerine götürüyor.
Yaşlı kadının Mısır Piramitlerinin ne olduğunu bilip bilmediğini anlamak için bir an sustu. Ama kadın sessizliğini bozmadı.
—Sonra, Mısır Piramitlerinin (yaşlı kadının iyice anlaması için bu sözcükleri tane tane söylüyordu) önünde, çocuk bana, 'Buraya gelirsen, gizli bir hazine bulacaksın,' diyor. Ve tam bana hazinenin yerini göstereceği sırada uyanıyorum. İki kez oldu."[968]

---

[965] Dallas, **a.g.e**., s.27-28
[966] Dallas, **a.g.e**., s.27
[967] Dallas, **a.g.e**., s.29
[968] Coelho, **a.g.e**., s.26

İlksel anlatılardan günümüze rüyalar için söylenebilecek ortak normlardan biri de Campbell'in "geleceğe ilerlemeye başladığı anda düşte otomatik olarak belirlemeye başlayan imgelerle örtüşmesi"[969] bahsinden hareketle söylenmesi gereken kahramanın çözülmesi hadisesidir. Fakat ayırıcı temel vasıf mit-rüya farkını idrak etmekten geçer. "Keşfedilecek ve kaynaştırılacak arketipler tam da, insan kültürünün tarihsel kayıtları boyunca ayinin, mitoloji ve rüyetin temel imgelerini esinlendirmiş olanlardır. "Düşün Ebedi Kişileri," acı çeken bireye kâbus ve delilikte görünen kişisel olarak değiştirilmiş simgesel fi gürlerle karıştırılmamalıdır. Düş kişiselleştirilmiş mittir, mit kişisellikten çıkarılmış düştür; hem düş hem de mit ruhun dinamiğinin genel işleyişi içinde simgeseldir. Fakat düşte biçimler düş görenin kendine özgü sorunlarıyla tuhaflaşmıştır, mitte ise belirtilen sorunlar ve çözümler bütün insanlık için dolaysızca geçerlidir."[970] Burada ifade edilen ayrımda ilksel metinler için rüya, kahramanın yol göstericisi olarak addedilir. "Düş gören bununla karşı kıyıya geçer. Ve kendi kendini keşfetmek ve geliştirmek gibi güç, tehlikeli bir çabaya giren herkes yaşam okyanusunun öte yanına, buna benzer bir mucizeyle geçirilecektir."[971] Gılgamış'ın gördüğü rüya bu ifadeye bir örnek teşkil eder. Gılgamış'ın annesi Ninsun'a anlattığı rüya şu şekildedir:

> "*Anne", dedi, "dün gece bir düş gördüm. Sevinçle dolup taşıyordum. Genç yiğitler çevremi almışlar, ben de gökyüzünü dolduran yıldızların altında gecenin içerisine doğru yol alıyordum. İşte o sırada, Anu'nun maddesinden olmuş bir göktaşı, gökten aşağıya kaydı. Yerden kaldırmağı denedim, ama pek ağır çıktı. Çevresine onu görmek amacıyla bütün Uruk ahalisi toplandı. Halk, itişip kakışırken, soylular, onun ayaklarını öpmek için üşüştüler. Beni de bir kadının aşkı gibi kendine çekti. Bana yardım ettiler; ben de kendimi toplayıp onu sırımlara takarak kaldırdım. Sonra da sana getirdim. Sen de onun, erkek kardeşim olduğunu bildirdin*"[972]

Modern/ postmodern metinlerde görülen rüyalar ise, kahramanın bir nevi kendi yolculuğuna ait kehaneti yine kendisinin belirlediği tezini kuvvetlendirir. Tutunamayanlar'da görülen rüya formları bunun bir göstergesidir. Turgut Özben'in görmüş olduğu rüya çıkmış olduğu yolculuğunda, "düş görenin kendine özgü sorunlarıyla tuhaflaşmıştır" denilebilir. Olric'le birlikte sağladığı düşünce teması da monadlaşmış[973] bir

[969] Campbell, **a.g.e**., s.22
[970] Campbell, **a.g.e**., s.30
[971] Campbell, **a.g.e**., s.34
[972] Duralı, **a.g.e**., s.21
[973] Monadlar küçük, bireysel ya da toplumsal üniteler olmalarına karşın ölü değil, canlı yapılanmalardır ve bir canlı ayna gibi dış dünyayı, evreni, toplumu sürekli algılarlar ve yansıtırlar. Leibniz'in kanısına göre monad geçmişin birikimini ve geleceğin taslağını kendinde barındırır. Burada, monadlaşa(bile)n yazar, kendi kendisiyle buluşma yolunda -kapsüle olur, ama izole olamaz- dış dünyayı sürekli izler ve kendisinde yansıtır.

halet-i ruhiyenin -kendisiyle kurduğu şizofrenik/ sessiz bir ilişkinin sonucu olarak- kendi kehanetini nasıl yorumladığıyla alakalı bir sistem oluşturur. Selim'in macerasını yaşamak için yola çıkan Turgut bu sayede "kahraman bilinçdışının bütün güçlerini yanında bulur"[974] ve konuşmaya başlar.

> *"O kısa sabah uykusunda, çok uzun bir rüya gördü. Rüyasında, büyük bir çayırda bekliyordu. Yoksa bir tarla mıydı? Belki de bir meydandı; çünkü büyük bir saatin altında duruyordu. Hayır, meydan değildi, çayırdı; çünkü her yandan papatyalar açmıştı. Papatyaları çok iyi hatırlıyordu. Elinde bir karanfil demeti, birini bekliyordu. Nermin'le daha evlenmemişti. Evet, onu bekliyordu. "Nermin gene geç kaldı,"diye düşündü. Oysa Nermin hiç geç kalmazdı. Güneş, ekinlerin saplarında ışıldıyordu. O halde bir tarla olmalıydı. Çevresine baktı: uzakta koyu bir orman vardı, gökyüzü parlak ve bulutsuzdu. Koyu renk elbisesini giymişti. Kendini görüyordu. Koyu renkli orman, uçsuz bucaksız buğday tarlasının içinde -demek bir buğday tarlasıydı- bir leke gibi duruyordu. Birdenbire, ormanın içinden bir kalabalık çıktı: koyu renk bir kalabalık; Turgut gibi onlar da koyu renk elbiselerini giymişler. Sonra, ekinlerin arasında kayboldular. Elindeki demeti yere atarak, kayboldukları yöne doğru koşmaya başladı. Nedense çok yorgundu; bir türlü ormana ulaşamıyordu. Birden karşısına çıktılar. Yüksek ekinlerin arasından Turgut'a doğru gelmişlerdi demek. (..) Herkes ceketini ilikleyerek tabutun çevresini sardı. Keskin güneşin sertliğine rağmen yüzler seçilmiyordu. Belli belirsiz kıpırdanmalarından, bir hazırlık yaptıkları anlaşılıyordu. "Ne hükmü? Ölen adamdan daha ne istiyorsunuz?"diye bağırdı Turgut, ya da ona bağırıyormuş gibi geldi; sesini duyduklarından kuşkuluydu. Cebinden bir kâğıt parçası çıkarmaya çalışan adama doğru atıldı. Ayağı tabuta takıldı, yere düştü. Tabut, bu çarpmayla yerinden oynadı ve hemen yanındaki çukura yuvarlandı. Demek çukur varmış. Demek, Turgut'un düşündüğünün, bilmeden istediğinin tersine, hep dışarıda, güneşin altında ve papatyaların arasında kalamayacaktı Selim.*"[975]

İbn-i Haldun'a göre kehanet peygamberlere nail olan nübüvvet ile karıştırılmamalıdır. Çünkü peygamberlere hâsıl olan şeyler Allah'ın onları hatasız kılması[976] içindir. Hz. Muhammed'in (S.A.V) de yolculuklara çıkmadan önce istihare namazı kılındığının rivayet edilmesi de nübüvvet ilişkisi içinde değerlendirilebilir. "Câbir b. Abdullah (r.a.) anlatır: Resulallah (s.a.v.) Kur'ân'dan bir sure öğretir gibi bize iş-lerimizde istihare yapmamızı öğretir ve şöyle buyururdu: "Biriniz bir işe karar verdiğinde

---

Kapalı mekân içinde yaşamak ve dış dünyayı sürekli olarak kendi kişiliğinde ve yapıtlarında yansıtmak, önemli bir çelişki gibi görünse de, entelektüel kişiliklerde hemen her zaman bu böyle olagelmiştir.", Serol Teber, **Aşiyandaki Kâhin**, Tevfik Fikret'in Melankolik Dünyası, İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2002, s.17

[974] Campbell, **age**., s.87-89

[975] Atay, **a.g.e**., s.32-33-34

[976] Nebiler çalışmadan ve kazanmadan gayb âlemi hakkında fıtratları ve hilkatleri icabı bilgi sahibi olurlar., Haldun, **a.g.e**., s.294

nafile olarak iki rekât namaz kılsın, arkasından şöyle desin: =Allah'ım bildiğinle Senden hayırlısını isterim. Senin kudretinle Senden güç diliyorum. Senin lütfunu istiyorum. Şüphesiz Sen her şeye güç yetirensin ben ise güç yetiremeyenim. Sen bilirsin bense bilmem ve Sen bilinmeyen gayb olanları da çok iyi bilirsin. Allah'ım eğer bu işimi benim dinim, hayatım ve âhiretim için yahut dünya ve âhiret İşim için hayırlı biliyorsan bunu bana takdir buyur, bana kolay kıl sonra da bu konuda beni bereketli kıl. Eğer bu işimi benim dinim, hayatım ve âhiretim için yahut dünya ve âhiret işim için kötü olduğunu biliyorsan onu benden çevir, beni de ondan çevir bana nerede olursa olsun hayırlı olanı takdir eyle sonra da beni bundan memnun kıl)" desin, arkasından istediğini belirlesin."[977] İbn-i Haldun'un ifadelerine göre kâhin, insanı gaipten bilgilere ulaştıramaz. "Mesela bu sınıftaki bir kimse şeffaf cisimlere, hayvanların kemiklerine, seçili sözlere, kuş veya hayvanın durumundan aklına esen şeylere bakıp bu gibi şeylerden yardım umar. Bahis edilen ihsas ve tahayyül halini devam ettirip bunun yardımıyla esas maksadı olan beşeri varlığından sıyrılma noktasına varmak ister. Bu gibi şeyler, onu gayesine doğru yola vuran saik gibidir."[978] Haldun'un yaptığı tarife dikkat edilirse tanımlamaya çalıştığı kâhin ile folklor biliminin tanımlamaya uğraştığı falcı tanımı birbiriyle örtüşmektedir. Bir dönem kâhinlerin olduğu ve bu kişilerin cinlerden aldıkları haberlerle kehanetlerde bulunduğu hadisesinin Kuran'da[979] da (Cinler şöyle der: Biz gökteki âlimin sözlerini dinlemek adına oraya çıkmıştık. Fakat göklerin onları koruyan birçok melek ve göklere yaklaşmaya çalışanlara atılan yakıcı alevlerle doldurulmuş olduğunu gördük. Oysa Muhammed gönderilmeden önce biz, göklerle ilgili haberleri dinlemek ve onları kâhinlere bildirmek için göklerin kapısını çalardık. Şimdi kim gizli gizli dinlemeye çalışsa gözetleme yerinde kendisini bekleyen ve onu yakıp yok edecek olan ateşi bulur.) bildirildiği düşünülürse; ilksel türlerde kahramanın yaptığı yolculuklar öncesi bir kâhine danışmaları hadisesi de temel bir tutarlılıkla açıklanabilir. Benzer şekliyle düşünüldüğünde de insanların inanç dairelerinde, kâhinlerden yararlandıkları ve kurguladıkları yolculuklarda da bu temi kullandıkları tezini kuvvetlendirmektedir.

Buradaki temel bir ayırım da kâhinin kehanetlerindeki retorik bahsiyle irdelenebilir. Campbell'in, tragedyadan komedyaya uzanan türlerde anlatının fantastik ve

[977] Buhari, **a.g.e**., s.221
[978] Haldun, **a.g.e**., s. 291
[979] "Kuşkusuz biz göğe ulaşmak istedik, fakat onu çetin bekçilerle ve yakıcı ışıklarla dolu bulduk. Hâlbuki biz, (daha önce) göğün bazı yerlerinde gayb haberlerini dinlemek için otururduk. Fakat şimdi her kim dinlemeye kalkacak olursa, kendini gözetleyen yakıcı bir ışık bulur.", **Kuran**, 72:8-9.

gerçekdışılığını, fiziksel değil psikolojik bir zafer olarak ifade etmesi ile kâhinlerin retoriği arasında paralel bir ilişki kurulabilir. Campbell'in retorik bahsi şu şekildedir: "Efsane gerçek bir tarihsel kişi üzerine olsa bile, zafer dolu eylemler yaşam benzeri değil, düş benzeri tasvirlerle yapılır."[980] Kâhinlerin kehanetleri üzerine İbn-i Haldun'un getirmiş olduğu yorumlar da; Campbell'in yorumuyla paralel olarak, yolculuğa çıkanın şahsında üretilen mitin kaynakları/ anlatının retoriği olarak addedilebilir. "Kâhinlerin nefisleri, (gaybı idrâk hususunda) kemâl derecesinden eksik ve aşağı olma hali üzere yaratılmış olduklarından; külliyattan çok cüziyatı idrak ederler, külliyâttan gafil olarak cüziyata sarılırlar. Bundan dolayı, onlardaki muhayyile gayet kuvvetlidir. Çünkü bu muhayyile cüziyatın âleti ve organıdır. O yüzden, ister uyku ister uyanıklık halinde olsun muhayyileleri cüziyata tam olarak tesir icra eder. Cüziyât, muhayyilenin yanında daima hazır ve emre amadedir. Cüziyatı hazır hale getiren ve celbeden muhayyiledir. Cüziyat için muhayyile bir ayna gibidir ve o, daima bu aynaya bakar"[981] Rüyanın kehanet şeklinde algılanabileceği hususunu İbn-i Haldun kâhinler ile nebileri mukayese ederek açıklamaya çalışır. Kâhinlerin nübüvvet asrında nebilerle aynı çağda yaşadığından, nebilerin söylediklerinin neye delalet olduğunu bilirler. Başlangıçta asıl önemli olan şey, rüya meselesinde her insan için gayba ait bazı şeyleri görebilme hadisesi mümkün olabileceği hadisesidir. Fakat insanın bu hali açıklamaya ilmi yetmeyebilir. Bu sebepten insanlar kısmen de olsa kâhinlere sezgileri dolayısıyla başvurur. İbn-i Haldun bu noktada kâhinlerin düştükleri çıkmazlarını ise şu şekilde izah eder: "O halde nebileri tasdik etmekten, kâhinleri alıkoyan ve onları yalancılığa düşüren şey, kendilerinde mevcut olan kehanetin nübüvvet olduğu hususundaki kuvvetli tamah ve ihtirastan doğan kuruntudan başka bir şey değildir."[982] Rüya kehanet ilişkisini ağırlıklı olarak İbn-i Haldun'dan yararlanılarak ifade edilmesinin nedeni, Haldun'un rüya ve kehanet ilişkisini açıklarken, aktardığı materyalin açık bir yöntem oluşturmasından kaynaklanmaktadır. Rüyanın tabire ihtiyaç oluşturduğu durumu açıklarken ifade ettiği düşünceler de bunun bir göstergesi olarak okunabilir. "Bunlardan rumuzlu olanlar tabire ihtiyaç gösterir, (gayb âleminden) idrak etmekte olduğu lemhayı ve anı (tam olarak) idrak etmeden önce, (dış âleme ait) hafızadaki suretler üzerinde nefs-i natıkanın terkip ve tahlil faaliyetine girişmesi karışık rüyaları oluşturmaktadır."[983] Rüya ile alakalı ifade edilenlerin, yolculuk anlatılarında yolculuğu

[980] Campbell, **a.g.e**., s.41
[981] Haldun,**a.g.e**., s.292
[982] Haldun,**a.g.e**., s.294
[983] Haldun,**a.g.e**., s 297

anlatılan kahramanların şahsında aktarılan retorikle yakından alakadar oluşu da aynı görüşü kuvvetlendirmektedir. Diğer yandan yolculuk anlatılarının genel itibariyle, bilinmeyene doğru bir macerayı içinde barındırması, dolaylı olarak da, rüya ve kehanet ikilsinin metin içi dinamiğe etkisinin yadsınamayacağı gerçeğini perçinlemektedir.

Rüya, tanımından da hareketle; organik olarak yer aldığı metinlerde, inanç daireleriyle paralel örtüşen bir kehanetin de göstergesidir. Ayrıca rüyanın, insanın uyku halinde dış formlardan uzaklaşarak bilinçaltında oluşturduğu suretlerle; terkip ve tahlil yolu ile bir takım hayali olgular oluşturması önem arz eder. "Bu yolla şekil kazanan hayali unsurların çoğu mutaddır. Zira kısa bir müddet evvel idrak edilen malum şeylerden çıkarılıp vücuda getirilmiştir. Sonra dış duyuları kendinde toplayan ve birleştiren müşterek his, bu suretleri (muhayyileden) kendine indirir ve dıştaki beş duyu organına uygun bir şekilde onları idrak eder."[984] Dolayısıyla yolculuk anlatılarında itibari (fiktif) alemin kurgulanması ve gizeme bağlı dinamizmi devam ettirecek enstantaneler yaratılması –ister ilksel ister modern metinlerde olsun- için rüya ve kehanet kahramana verilen işaretler olarak addedilebilir.

3.1.3.2. Işık ve Çağrı

Yolculuk anlatılarında "ışık" ve "çağrı", kahramanları yönlendiren ve aynı zamanda kişisel "töz"ü oluşturan kavramlardır. Vogler'in haberci arketipi olarak ifade ettiği şey de ışık ve çağrı mefhumlarının görevini karşılayıcı bir arketiptir. "Haberci arketipi, öykünün herhangi bir aşamasında ortaya çıkabilir, ama kahramanın serüvene çıkmasına yardımcı olmak için en çok birinci bölümde kullanılır. İster bir iç çağrı, ister bir dış gelişme ya da değişimin haberini getiren bir karakter olsun, haberci arketipinin enerjisine hemen hemen her öyküde gerek duyulmaktadır."[985] Işık ve çağrı kavramlarının bu şekilde tanımlanmasının nedeni ise; insanın tinsel olarak şeylere (entite) yüklemiş olduğu, "somuttan soyuta" veya tam tersi olarak "soyuttan somuta" temel kavrama edimlerinden kaynaklanmaktadır. Yolculuk anlatılarının özellikle sembolik olarak metinselleştirildiği eserlerde, sanatçı eseri esrarengiz ve mistik bir biçimde oluşturmak suretiyle okuyucuyu maceraya çeker. Eserin anlaşılmaz bir biçimde doğmasına neden olan nesnelere ilişkin insan tecrübesinin getirmiş olduğu yorumlar ise, sanatçının zihinsel olarak yarattığı

[984] Haldun, **a.g.e**., s.297
[985] Vogler, **a.g.e**., s.106

atmosferin eylemine hizmet etmeye devam eder. Yolculukta, aniden beliren bir ışık veya nedenini bilemediği bir çağrı kahramana bu atmosferi yaşamaya uygun bir zemin hazırlar.

Yeni Hayat romanında Orhan Pamuk'un yaptığı ilk eylem de kahraman vasıtasıyla nesneden töze doğrudur. İnsanın gözüne doğru aniden tutulan bir ışığa verdiği ilk tepki gibi, kitaptan yüzüne yansıyan ışık da aynı tecessüsle töze ilişkin yeni bir ivme noktası oluşturur.

> "*Öyle güçlü bir etkiydi ki bu, okuduğum kitabın sayfalarından yüzüme ışık fışkırıyor sandım: Aynı anda hem bütün aklımı körleştiren, hem de onu pırıl pırıl parlatan bir ışık. Bu ışıkla kendimi yeniden yapacağımı düşündüm, bu ışıkla yoldan çıkacağımı sezdim, bu ışıkta daha sonra tanıyacağım, yakınlaşacağım bir hayatın gölgelerini hissettim*."[986]

Mitik sistemde de ışığın "yeni hayat/ yeniden doğmak" şeklinde anlamları vardır. "Gün ışığı bizi, yan ölüm hali olan uykudan, yaşamamız için uyandırır. 'ışığa bakmak', 'güneşin ışığını görmek', 'ışık içinde olmak' yaşamak anlamına gelir; 'ışığa ulaşmak' doğmak, 'ışığı kaybetmek' ölmektir… Homer destanında bile ışık kutsaldır ve kurtuluştur… Euripides gün ışığını 'saf' olarak adlandırır. Engelsiz akan ışıkla dolu bulutsuz mavi gökyüzü, bir yandan merhumların İkametgâhı ve tanrılar ülkesi tasarımlarının temelinde bulunan kaide olduğu gibi, diğer taraftan saflığın ilk örneğidir… Düşünüşün doğrudan dönüşümü, en yüksek ahlâkî kavramlar içinde, doğruluk ve adalet kavramlarında derin biçimde yakalanır."[987] Aktarılan temsili istiareden sonra *–çıkılacak yeni hayat yolculuğuna ilişkin işaret-* beliren ana temayül, kahramanın "göz"e ilişkin maddi bir olguyu zihinsel/tinsel bir edime dönüştürmesidir. Doğal olarak "gördüğümüz ışıktan çok, dışarıdan gözlerimize girip görüşü yöneten ışık üzerine akıl yürütülecektir ve bu konuda, onun bilinen özelliklerini açıklayacak ve başka özellikler çıkarmayı sağlayacak bir tarzda 'onu tasarlamaya yardımcı olan iki ya da üç karşılaştırmayla' yetinilecektir"[988] ifadesi net bir izahat oluşturmaktadır.

"Işık" mefhumu sadece yolculuğun başlangıcı olarak telakki edilmemelidir. Oğuz Kağan Destanı'nda "*yine günlerden bir gün Oğuz kağan bir yerde Tanrıya yalvarmakta idi. Karanlık bastırdı. Gökten bir ışık indi. Güneşten ve aydan daha parlaktı. Oğuz Kağan oraya yürüdü ve gördü ki*: (..) *Tan ağarınca Oğuz Kağan'ın çadırına güneş gibi bir ışık*

---

[986] Pamuk,**Yeni Hayat,** s.1
[987] Cassirer, **Mitik Düşünme,** s.154
[988] Ponty, **a.g.e**., s.45

girdi. O ışıktan gök tüylü ve gök yeleli bir erkek kurt çıktı"[989] bu şekillerle görülen ışık Oğuz'un yolculuğuna şekil veren ehemmiyetli hadiseler oluşturur. Aynı şekilde Yeni Hayat'da da; Oğuz Kağan'da olduğu şekle yakın, romanın başkahramanı yüzüne doğan bir ışıkla âşık olur.

> "*Beyaz gibi soluk bir renkte, ama beyaz olmayan ve başka hiçbir renk de olmayan bir elbise vardı üzerinde. Merdivenlere varmadan ona yetiştim ve yüzüne bir an yakından bakınca kitaptan fışkıran ışık gibi güçlü, ama yumuşacık bir ışık vurdu yüzüme*."[990]

Görüldüğü gibi ışık, kahramanın yolculuğunun başlangıcında ya da kahramanın yolculuğu esnasında etkili bir faktör olabilmektedir. Fakat asıl yola çıkış mekanizmasını oluşturan temel hareket noktası ise "Maceraya Çağrı"dır. "Bir hata –görünürde yalnızca şans- beklenmedik bir dünyayı ortaya çıkarır ve birey pek iyi anlaşılamayan güçlerle bir ilişkiye sürüklenir."[991] Campbell çağrının, "dinsel aydınlanmanın şafağı", "benliğin uyanması" v.b. yönelimleri içermesi yanında "her zaman bir dönüşümün" ilk adımı olduğunu belirtir. Kahramanın dönüşümü ve yönelimleri yaşayabilmesi için kendisine hâsıl olan çağrının karşı konulamaz büyülü bir havası olmalıdır. "İster düş ister mit olsun, bu maceralarda, yaşamda yeni bir dönemi, aşamayı belirterek birden bire rehber olmak üzere ortaya çıkan figürün karşı konulmaz ölçüde büyüleyici bir havası olduğu görülür."[992] Bununla beraber yolculuğun ilk aşamasını "kahramanı çağıran ve onun ruhsal ağırlık merkezini toplumun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye çekmiş olan kaderi belirtir."[993] "Kahraman kendi ortamından, kabuğundan çıkıp yeni deneyimlerden geçerek değişmesi gerektiğini anımsatan, onu buna iten bir iç-dürtüdür çağrı. Başka bir deyişle bilincin dikkatini çekmeye çalışan bilinçdışı ögelerin, arketiplerin sesidir (..) ruhsal gelişim tek taraflı olmaz, bilinçdışının biçim verici gücü sürekli olarak bilinçle birleşip onu besler."[994] Gariplerin Kitabı'nda kahramanı yolculuğa çıkaran güç de kaderini yaşamak için bulunduğu yeri reddeden bir psikolojiden yani dolaylı olarak içsel bir çağrıdan beslenmektedir. Campbell'in kahramanın psikolojisi adına ifade ettiği "yolunu kaybetmiş ruhun kilitli labirenti içinde yaşayan o benlik imgesi tarafından tanrısal varlık

[989] Ergin **Oğuz Kağan,** s.15, 18
[990] Pamuk, **Yeni Hayat,** s.323
[991] Campbell, **a.g.e**., s.65
[992] Campbell, **a.g.e**., s.70
[993] Campbell, **a.g.e**., s.72
[994] Gökeri, **a.g.e**., s.66

tarafından"[995] yönlendirilmesi hadisesi de bu içsel çağrının, yani insanın kendi kaderini yaşamasının bir göstergesidir.

> "*Defterin sahibinden de bir şey öğrenemeyeceğim, çünkü burada değil onun ortadan kayboluşu beni, onun bulduğunu bulmaya -eğer gerçekten bulunacak bir şey varsa- zorlayan şeydir... beni yönünü izini bilmediğim böyle bir yolculuğa çıkmaya kışkırtan da ve hala hayret içinde kalmama sebep olan da onun garip görüşleridir.*"[996]

Simyacı'da da Santiago'nun papazlığı reddederek çobanlığa başlaması kendisinin de tanımlayamadığı bir içsel çağrı dolayısıyla gerçekleşir. Romanda Santiago'nun babasıyla yapmış olduğu muhasebe ile Evliya Çelebi'nin içinde yaşattığı seyahat arzusu/ çağrısı aynı paralellikte izah edilebilir.

> "*Bunları bir gün tarlada bulmuştum. Rahipliğe kabul edilme töreninde kiliseye vermeyi düşünüyordum. Git, kendine bir sürü al ve en iyisinin bizim şatomuz, en güzel kadınların da bizim kadınlarımız olduğunu öğreninceye kadar dünyayı dolaş. Ve baba oğlunu kutsadı. Delikanlı, babasının gözlerinde de dünyayı dolaşma isteğinin bulunduğunu gördü. Her gece uyumak, yemek ve içmek için hep aynı yerde kalarak yıllarca kurtulmaya çalığım; olmasına karşın, hâlâ canlı kalan bir İstekti bu.*"[997]

Kahraman canlı olan bu isteği doğrultusunda çıkmış olduğu yolculukta kendi menkıbesini yaşamaktadır. "Koyunlar, tüccarın kızı, Endülüs kırları, onun Kişisel Menkıbesi'nin menzillerinden başka bir şey değillerdi."[998] Ayrıca bu menkıbede yaşanacak tüm olağanüstü haller için şaşılacak bir şey olmadığı açıkça bildirilir. Simyacı'da bu durum evrenin kişiye yardımı olarak tarif olunur.

> "*Olumsuz gibi görünen güçlerdir bunlar, ama aslında sana Kişisel Menkıbe'ni nasıl gerçekleştireceğini Öğretirler. Zihnini ve İradeni bunlar hazırlarlar, çünkü dünyada bir büyük gerçek vardın Kim olursan ol, ne yaparsan yap, bütün yüreğinle gerçekten bir şey istediğin zaman, Evrenin Ruhu'nda bu istek oluşur. Bu senin yeryüzündeki özel görevindir.*
> *- İnsan yalnızca yolculuk yapmak istese? Ya da bir kumaş tüccarının kızıyla evlenmek istese? Ya da hazine aramak istese. Dünyanın Ruhu insanların mutluluğuyla beslenir. Ya da mutsuzluklarıyla, arzuyla, kıskançlıkta. Kendi Kişisel Menkıbe'sini gerçekleştirmek insanların biricik gerçek yükümlülüğüdür. Her şey bir ve tek şeydir. Ve bir şey istediğin zaman, bütün Evren arzunun gerçekleşmesi için işbirliği yapar.*"[999]

---

[995] Campbell, **a.g.e**., s.75
[996] Dallas, **a.g.e**., s.9-10
[997] Coelho, **a.g.e**., s.22
[998] Coelho, **a.g.e**., s.22
[999] Coelho, **a.g.e**., s.34

İnsanın içsel ya da tinsel olarak ürettiği mistik bir çağrıya uymasından sonra, ışık sayesinde kendisine gideceği yolun yönü tarif edilir. Kişinin metafizik ya da reel bir şekilde ışığın peşinden gitmesi de; dolaylı olarak çağrıdan sonra gerçekleşir. Bu sayede yolculuk anlatısının başlangıç mekanizması kurgulanmış olmaktadır. İlahi Komedya'da Dante'nin yola çıkışı da içsel olarak yaşadığı çağrının peşinden algılanan bir ışıkla başlar. "İlahi Komedya'nın yazıldığı dönemde insanın elindeki ayna henüz insanın kendisi dışındakileri gösterme maharetine sahip değildi. Bundan dolayı içe, göğe, bilinmeyene ışık tutulur, yolculuklar buralaradır. Dante manevi dünyanın hiyerarşik kademelerini anlatırken böyle bir yolculuk için ortaçağ insanının ne kadar hazır olduğunu da ironik bir dille anlatır. Henüz bilinmezlikler, bilimin hışmına uğramamıştır, hayal en romantik yüzü ile fantastiği beslemektedir. Eserin iskeletinde bilimsel işaretler, kurguya geçişte tamamen göğe doğru bir serüveni içine alır. Dante'nin önemsediği akıl, 'idraki ve ruhun bütün bilgileriniilahi kaynağa bağlayan ışıktır.' Bu ışığın yok olması halinde lanetlenme gerçekleşir. Dante, lanetlilerin, onlara bahşedilmiş aklı yitirdiklerine inanır. Onların yoksun olduğu ve sonsuza dek yoksun bırakılacakları şey, Tanrı'yı tanıma, kendilerini ve O'na göre anlayabilme yeteneğini kaybetmeleridir."[1000] Bilinci işaret eden aktarımın odağa koyduğu şey ise; sürekli bir uyarıcının bulunması gerekliliği ile alakalıdır.

"*ama yüreğimin içine*
korku salan vadinin bittiği yerde
tepenin eteğine geldiğimde
yukarı çevirdim gözlerimi,
omuzlarını gördüm onun, herkese her yerde
yol gösteren gezegenin ışınları içinde"[1001]

Orhan Pamuk Yeni Hayat'da, Turgut Özben'in Olric'le kurduğu ilişkiye benzer -iç diyaloglarla kendi "ben"iyle konuştuğu gibi- oluşturduğu "melek"-kahraman diyalogları da; melek mefhumunun ismine atfedilen "ışık-melek" ilişkisini simgeler.

"*Umut buradaydı, bir suret olarak bu gece aramızdaydı; melek miydi bu umut? Bir ışıktır, dediler.*"[1002]

[1000] Yonar, **a.g.e**., s.39
[1001] Dante, **İlahi Komedya,** s.34
[1002] Pamuk, **Yeni Hayat,** s.90

Romanda melekle kurulan ilişki İlahi Komedya örneğinde olduğu gibi, istenilen şeye yaklaştıkça sıcaklığı daha da artan bir hal alır.

> "*Bir an sustum, bir an düşündüm ve melek, dedim, ne dediğimi bilmeden ve birden bir rüyadan uyanır gibi hatırladım ve kalabalıkta seni aramaya başladım: Aşk.*"[1003]

Çağrı ile başlayan yolculuğun kişiyi yönlendirdiği son nokta olarak beliren "aşk" Dante'de ise, Tanrıyla kurulan ilişkide kendisini gösterir.

> "*Bu ışığın parlaklığı sıcaklıkla orantılıdır;*
>
> *Sıcaklığı ise görüş yaratır,*
>
> *Görüş de, değere eklenen Tanrı bağışı ile çoğalır.*"[1004]
>
> "*Her yıldızın ışığıyla bakıldığı zamanda,*
>
> *Birden karşımda gördüğüm Aşk'ı,*"[1005]

Yeni Hayat'daki otobüs yolculuğunda da ışık ve çağrı kahramana bir anda hâsıl olur.

> "*Sonra beyaz bir ışık belirdi ekranda, televizyona eğilmiş iki genç de belki de ışığın yüzüme yansımasından anladılar da bunu dönüp ekrana baktılar ve sesi açtılar. Derken ışık melek oldu. "Ne kadar da uzaktayım ben," dedi bir ses. "O kadar uzakta ki her an aranızdayım. Dinleyin şimdi beni kendi iç sesinizle, dudaklarınızı benim dudaklarım sanarak mırıldanın.*"[1006]

Kahramana içsel olarak duyduğu çağrıdan sonra, kendisi için yeni bir aşama daha kat edilmiş olur. Daha önce duymuş olduğu yaratılışa ilişkin bilgiler bu çağrı/ışık sayesinde kahraman için farklı bir algıya dönüşür.

> "*Kendi sınırsız sıfatlarının suretini görmek istediğinde, kendisini kendi aynasında görüp kendi sırrından yapmak istediğinde, Allah âlemi yarattı. Böylece ekranlarda ve film başlarında bol bol gördüğümüz bozkır sabahları, pırıl pırıl gökyüzü, el değmemiş suların yıkadığı kayalı sahillerle, gece ormanın içinde gördüğümüzde korktuğumuz Ay vücut buldu.*"[1007]

Maceraya çağrı kahraman için bir karar sürecidir. Çağrı geldiğinde bunun yolculuğa/ maceraya dönüşebilmesi için, kahramanın çağrıyı olumlu karşılaması ve kabul etmesi gerekir. Aksi takdirde onları yolculuğa çekebilmek için çağrı birçok kere

[1003] Pamuk, **Yeni Hayat,** s.92
[1004] Dante, **İlahi Komedya,** s.650
[1005] Dante, **İlahi Komedya,** s.19
[1006] Pamuk, **Yeni Hayat,** s.102
[1007] Pamuk, **Yeni Hayat,** s.103

tekrarlanabilir. Vogler'in tasnifinde belirlediği çağrı modelleri üzerinde düşünüldüğünde de görülen o ki; çağrı, yapılan yolculuğun temel sorunsalını teşkil eden hareket ettirici güçtür. Yolculuğun temel sorunsalı, gerçekleşen yolculuğun çeşidine göre değişir. Ve bu yolculukların hepsinde kahraman adına erginleşme aşamaları mevcuttur. Ahmet İnam'ın maddeleştirdiği alışılagelmiş yolculuklar düşünüldüğünde de temelde yatan ve kahramanı davet eden çağrının ne olduğunu açıkça görülür. "1-Kendini avutma, gerçeklerin baskısından kaçma olarak yolculuk. Bulunulan ortamdan "çekip gidilerek", sıkıntılardan kurtulma. 2-Bulunulan ortamdan sürülme, uzaklaştırılma, kovulma sonucu olarak yolculuk. 3-Bir iş gezisi olarak yolculuk. 4-Bir ortamdan diğerine taşınma amacıyla yapılan yolculuk. 5-Bir tatil gezisi olan yolculuk. 6-Gurbete çıkış, sılaya dönüş yolculukları. 7-Bir ziyaret, bir konukluk olarak yolculuk. 8-Kavuşma ya da ayrılma yolculukları. 9-Göçebe yolculukları."[1008] Çağrı, öykünün başlangıcında, çok farklı şekillerde oluşabilir. Vogler maceraya çağrının farklı şekillerini, klişeleri aşan anlatı düzlemleri olarak tanımlar ve hepsinin temelinde hareket ettirici nosyonun olduğunun altını çizer. Yukarıda maddelenen yolculukların bir öykünün temel izleğini oluşturduğu düşünüldüğünde, yazarın, bunları, kahraman adına bir "değişim" kurgusuna çevirmesi mümkündür. Çağrının en etkili –dikkat çekici- nosyonu/habercisi ışıkla bitişiklilik halidir. Varyasyonları Vogler şu şekilde belirler: "1-Çağrı yalnızca kahramanın içindeki bir çalkantı ya da bilinçaltından gelen bir habercinin, değişim zamanının geldiğini haber vermesi de olabilir. Bu işaretler bazen düşler, fanteziler veya öngörüler biçiminde gelebilir. 2-Kahraman her şeyden bıkmış da olabilir. Bardağı son taşıran damla onu serüvene yollayana dek, rahatsız edici bir durum giderek büyüyebilir. 3- Maceraya çağrı, kahramanı ayartarak çağırabilir, tıkkı egzotik bir yolculuğun baştan çıkarıcı ilanı veya muhtemel bir sevgilinin görünmesi gibi. 4-Haberci arketipiyle kahramanın karşısına çıkan kişi –rehber, bilge vb.- kahramanın dünyasının kararsız olduğunu göstermek ve eyleme geçerek, riskler alarak serüvene atılarak sağlıklı bir dengeye oturtulması gerektiğini ilan etmektedir. 5-Bir düşmanın kahramanın bölgesine girmesi ve onun hakkında bilgi toplaması da kahraman için bir maceraya çağrı olmaktadır. Kahraman bir şeylerin döndüğünü düşünebilir ve bu şekilde maceraya atılabilir. 6-Maceraya çağrı çoğunlukla kahramanın kafasını karıştırabilir ve onu huzursuz edebilir. Haberciler bazen kahramanlara sinsice sokulup onların güvenini kazanmak için kılık değiştirir ve ardından da çağrıyı iletmek üzere biçim değiştirirler. 7-Maceraya çağrı

[1008] Ahmet İnam, **Hiç İçinden Yolculuk**, METU-Department of Philosophy(Online Yazılar), Antalya, Şubat 2005

kahramanın sıradan dünyada süregelen yaşamındaki bir eksilme veya kayıp biçiminde de gelebilir. 8-Bazı öykülerde maceraya çağrı sadece kahramanın başka seçeneğinin kalmamasıyla ortaya çıkabilir. Başa çıkma mekanizması artık işlemez, diğerleri kahramandan bıkarlar veya serüvene atılmak dışında hiçbir yol kalmayana kadar kahramanı sıkıştırırlar. 9-Birçok öyküde olaylar birkaç bağlamda gerçekleştiğine göre, birden çok maceraya çağrı kendini gösterebilir."[1009] Bundan sonraki süreç ise çağrının nasıl algılandığıyla alakalıdır.

Çağrıyla başlayan ve insanın yolculuğa ilişkin engellenemez olan isteğinde, ışığın/ çağrının nasıl bir etkene sahip olduğuyla alakalıdır. Doğal olarak insanın töze ilişkin geliştirdiği tinsel/ mekanik tasarılar –ışık-çağrı-, yüceltilen mistisizm/ideoloji çerçevesinde, edebi bir tasarı olan yolculuk anlatısının nihayete vardırılması adına, sanatçı tarafından kahraman eksenli kullanılır. Yol tehlikelerle dolu, şaşırtıcı/ yanıltıcı bir şekildedir. "Merkeze giden yol "zorlu bir yoldur" (durohana) ve bu gerçeklik düzeyinde doğrulanmaktadır: tapınağın zorlukla çıkılan katları (sözgelimi' Borobudur); kutsal mekânlara (Mekke, Hardwar, Yeruşalim) hac seferi; Altın Post, Altın Elmalar, Hayat Otu'nu bulmak için girişilmiş kahramanca ve tehlike dolu yolculuklar; labirentlerdeki gezintiler, kendi benliğine, varlığının "merkezine giden yolu arayan kişinin karşılaştığı zorluklar ve diğer birçokları. Yol zahmetlidir, tehlikelerle doludur, çünkü dini dışı olandan kutsal olana, geçici ve yanıltıcı olandan gerçeklik ve ebediyete, ölümden yaşama, insandan tanrıya geçiş ayinidir. Merkeze ulaşmak kutsallaşmaya, erginleşmeye [ini-siyasyon] hak kazanmaya eşittir; dünün dindışı ve yanıltıcı varoluşunun yerini yeni bir varoluş, gerçek, kalıcı ve etkin olan yeni bir yaşam almaktadır."[1010] Yolu nihayete erdiren kahraman ise çağrıyı doğru algılar ve ışık tarafından doğru yöne iletilir.

3.1.4. Kahramanın Yolculuğunda Kullandığı Araçlar

Kahramanın kullandığı araçları tanımlamaya çalışırken; amaç, sadece "insanın zamana, tabiata ve eşyaya bağımlılıklarını kolaylaştırıcı ve çabuklaştırıcı yönünü sağlamak üzere araç gerece-kısaca teknolojiye"[1011] dönüşen bilgi kaynaklarının icat ettiği, seyahat amaçlı olarak geliştirdiği, ulaşım araçlarını göstermek değildir. Önemli olan insanın "yolculuk" olarak nitelendirdiği fiiliyatı nasıl telakki ettiği, nasıl bir tasarıya dönüştürdüğü

[1009] İnam, **a.g.e**., s.164
[1010] Eliade, **Ebedi Dönüş Mitosu,** s.31
[1011] Tural, **a.g.m**., s.1256.

ve tasarıda araç olarak neyi, ne şekilde kullandığıdır. Örneğin Nazım Hikmet'in "*Rüzgâr kanatlı atlılar gibi geçti hayat*"[1012] mısraıyla sözceleştirdiği insanın hayat yolculuğundaki sembolik "at" gösterilebilir. Bazen de "Kahramanı yerle birebir temastan uzak tutmak, ama yine de dünya insanları arasında gezinmesini sağlamak üzere, tecrit edici at fikri, doğaüstü taşıyanların sıkça aldıkları temel önlemlerin canlı bir örneği"[1013] olarak kullanılır. Ya da dini inanç dairesinde değerlendirilen Hz. Yunus'un yolculuğunda içinde barındığı ve yolculuğa çıktığı "büyükçe bir balık" da kahramanın aracı olarak tanımlanabilir. Bilindiği üzere Hz. Yunus[1014] bu aracın/ balığın içinde üç gün üç gece yaşayarak erginleşme sürecini geçirir ve Allah tarafından affolunur.

Orhan Pamuk'un Yeni Hayat'ında da; tabiri caizse kahramanın, "otobüslerin" içinde yaşamaktadır. Otobüslerle ilgili kurduğu her rabıtada kahramanın istediğini bulma yolunda –Hz. Yunus örneğindeki erginleşme aşamasında olduğu gibi- geçirmiş olduğu aşamalar takip edilir. Öncelikle otobüslerle seyahat etmeye başlar.

> "*Otobüslere bindim, otobüslerden indim, garajlarda gezindim; otobüslere bindim, otobüslerde uyudum, günleri gecelere yetiştirdim; otobüslere bindim, kasabalarda indim, günler boyu karanlığın içine gittim ve dedim ki kendime, nasıl da kararlıymış bu genç yolcu kendisini o bilinmeyen ülkenin eşiğine götürecek yollarda sürüklenmeye.*"[1015]

Daha sonraları otobüste yaşadığı farklı olaylar kahramanı aradığına doğru yaklaştırmaya başlar.

> "*Yırtıcı bir gürültüyle, iç organlarımı yerinden oynatan bir gücün kararlılığıyla sarsıldım. Yerimden fırladım, öndeki koltuğa vurdum, demir ve teneke ve alüminyum ve cam parçalarına çarptım, hırsla çarptım,*

[1012] Hikmet, **a.g.e**., s.276
[1013] Campbell, **a.g.e**., s.252
[1014] Yunus Aleyhisselamın kıssası şu şekildedir: Yunus Aleyhisselâm balığın karnında hatasını anladığı, Rabbinden izin almadan kavmine kızıp kaçtığı için kendini çok ayıplıyor, kınıyor, pişman oluyor; Allah'ım, senden başka ilâh yoktur, tespih(zikir) ancak sanadır, muhakkak ki ben haddini aşanlardan oldum.» diye nida ediyordu. Fakat sadece burada değil, öteden beri Rabbine teşbih ile zikredicilerden olduğu için balığın karnında üç gün üç gece kaldı ki, bu Allahu Teâlâ'nın bir peygamberini hapsedişinin bir ifadesiydi. Allahu Teâlâ'yı öteden beri teşbih ettiği için mahlûkatın tekrar diriliş gününe kadar burada kalması mümkün iken, kalmadı ve böyle kısa bir müddetten sonra yine Allahu Teâlâ'nın emriyle balık tarafından açık, boş bir sahaya bırakıldı. Yunus aleyhisselâm balığın karnından karaya çıktığı zaman hasta bir halde idi ve Allahu Teâlâ kendisine bir siper olarak, üzerinde bal kabağı cinsinden bur bitki bitirdi, orada istirahat etti. Daha sonra kaçtığı kavmine hakkı bildirmesi için tekrar memur edildi ki, onların nüfusu yüz bini geçiyordu. Hz. Yunus kavmini Allah'ın azabını haber vererek îmana davet etti. Onlar da bunun üzerine yeis halinde îman ettiler ve bir zamana kadar ömür sürdüler, Kuran'da da ayet-i kelimede şu şekilde buyrulur: "Yûnus'un kavminden başka, keşke (azabı görmeden) iman edip, imanı kendisine fayda veren bir tek memleket halkı olsaydı! (Yûnus'un kavmi) iman edince, dünya hayatında (sürüklenebilecekleri) rezillik azabını onlardan uzaklaştırmış ve onları belli bir zamana kadar yararlandırmıştık., **Kuran,** 10:98.
[1015] Pamuk, **Yeni Hayat,** s.48

çarpıldım, katlandım. Aynı anda yeniden ve bambaşka biri olarak geri düştüm ve otobüsteki aynı koltukta buldum kendimi. Ama otobüs aynı otobüs değildi artık. Arkasındaki koltuklarla birlikte şoför mahallinin paramparça eriyip, yitip yok olup gittiğini dalgın dalgın oturmaya devam ettiğim yerden, mavi bir sisin içinden görebiliyordum. Demek ki aradığım buymuş, buymuş istediğim."[1016]

Diğer birçok yolculuk anlatılarında olduğu gibi, Yeni Hayat'da ve Hz. Yusuf kıssasında da yaşanan Campbell'in "Balinanın Karnı" başlığı altında belirttiği "yeniden doğum" hadisesi adına okunabilir. "Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balina karnıyla simgelenmiştir. Kahraman eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür."[1017] Yeni Hayat'da kahraman, "*gecenin içinde motorlarının gürültüsü beni o ülkeye çağıran otobüsler*"[1018] şekliyle ifade edilen otobüslerle, kaybolur ve yeniden doğmaya çalışır. Dolayısıyla Campbell'in "kaybolma, inananın kim ve ne olduğunu, yani ölümsüz olmadıkça kül ve toz olduğunu anımsamasının kolaylaşacağı yer olan tapınak"[1019] şeklinde tanımladığı erginleşme mekânı Yeni Hayat'da seyahat aracı olan otobüsle sağlanır. Kısacası "alegorik olarak bir tapınağa giriş ve balinanın dişleri arasından kahramanın dalışı"[1020] demek olan otobüsle seyahat[1021] "resim dilinde yaşamı merkeze alma, yaşamı yenileme eylemini belirten aynı"[1022] maceraları yaşamak demektir.

"*Nasıldır acaba öteki ülkenin sabahları? Nasıldır acaba yolculuğu büsbütün bırakıp dipsiz gecenin karanlığında kaybolmak? Kendimden çıkıp bir başkası olacağım ve belki de Canan ile kucaklaşacağım o eşsiz zamanın hüküm sürdüğü ülkeyi düşününce ürperir, dikişli alnımda, bacaklarımda bundan sonraki beklenmedik mutluluğun sabırsızlığını hissederdim. Ey gece otobüslerine binenler, mutsuz kardeşler, biliyorum sizlerin de aynı yerçekimsizlik zamanını aradığınızı*."[1023]

[1016] Pamuk, **Yeni Hayat,** s.50
[1017] Campbell, **a.g.e**., s.107
[1018] Pamuk, **Yeni Hayat,** s.48
[1019] Campbell, **a.g.e**, s.108
[1020] Campbell, **a.g.e**, s.109
[1021] Otobüslerle yapılan seyahatte izlenilen televizyonların dahi insanın hayatına uygulamış olduğu tahakkümün göstergeleri yine Yeni Hayat'ta sembolik bir dille işlenir. Ali K. Metin'in de makalesinde ifade ettiği gibi bu kişinin şahsi hayatında tecrübe edebileceği bir husustur. Fakat bunun farkındalığı da yolculukla mümkündür. "Otobüslere konulan televizyon ya da video monitörünün tahakkümcü, karıştırıcı özellikleri sebebiyle yolculuk hakkımızı terörize edici bir aygıta dönüştüğünü fark edebilecek gözlemlerimiz herhalde iyi kötü olmuştur." Metin, **a.g.m**., s.55
[1022] Campbell, **a.g.e**., s.109
[1023] Pamuk, **Yeni Hayat,** s.57

Yolculuk anlatılarında kahramanın kullandığı araçlar, ilksel türlerden itibaren insanın bulunduğu toplum hayatının içinde mevcut olan araçlardır. Mehmet Kaplan, Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz'un macerasının at sırtında gerçekleşmesini, o dönem Türk toplumunun toplum hayatıyla olan münasebetine bağlar. "At ehli hayvanlar arasında en hızlı gidenidir. Türkler at sayesinde akıncılık yapmışlar, ekincilikle uğraşan kavimler üzerinde hâkimiyet kurmuşlardır… Türkleri göçebe yapan da at sürüleridir."[1024] Dolayısıyla eski Türk destanlarında kahramanın yolculuklarında kullandığı, binek hayvanı olan "at"ın kendi toplumu adına ne kadar önemli bir unsur olduğunu ortaya koyar. Hatta atla kurulan içtihat ile "Oğuz Kağan Destanı'nda zaman bir at veya ok süratiyle geçer. Hiçbir an ebedi değildir. Burada sürat ve hareket hayatın esasıdır."[1025] Bu algı Oğuz Kağan Destanı'nda "hareketin yarattığı geniş mekân tasavvurları" ile Oğuz'un idealini hissettirir. "Tasvir için durmak lazımdır. Oğuz durmaz, geçer gider. "Oğuz Kağan Destanı'nda mekân 'durulan', 'oturulan' değil 'aşılan' bir yerdir."[1026] Aynı mukayeseyi Orhan Pamuk'un Yeni Hayat'ında da görmek mümkündür. Yeni Hayat'da –Oğuz Kağan'da olduğu şekle benzer- otobüslerle gerçekleştirilen yolculuklar sırasında uzun mekân tasvirleri yapılmaz. Her şey bir temaşa halinde süratle geçilir.

> "*Sonra, otobüslerde uyur, otobüslerde kalkar, şehirden şehre savrulurken bir çeşit hayal meyal oldu her şey. Sıvası dökülmüş duvarlar gördüm, ihtiyarlığın eşiğine gelmiş şarkıcıların gençlik afişlerini, bahar sellerinin sürüklediği bir köprüyü ve başparmağım büyüklüğünde Kuran-ı Kerim'ler satan Afgan göçmenlerini gördüm. Canan'ın kumral saçları omuzlarıma dökülürken başka şeyler de görmüş olmalıyım: Garaj kalabalıkları, mor dağlar, pleksiglas panolar, kasaba çıkışlarında bizi kovalayan mutlu ve neşeli köpekler, otobüsün bir kapısından girip öteki kapısından çıkan umutsuz satıcılar.*"[1027]

Burada söylenmesi gereken hususlardan biri de; Orhan Pamuk'un yolculuğunda "otobüs"ü neden kullandığıdır. Mehmet Kaplan'ın Oğuz Kağan Destanı'nda zaman ve mekân kavramları üzerinden açıkladığı "Oğuz'un şahsiyeti ile toplum arasında" kurulan bağ, "mekânı süratle aşan insan" olma hüviyetiyle ilişkilendirilir. Oğuz'un "varlığından taşan kuvvet"le dışa dönük gerçekleştirdiği yolculuk, Yeni Hayat'daki kahramanın yolculuğunda ise, mekânın ve zamanın görünürlüğü adına aynı istikamette değerlendirilebilir. Diğer türlü yaşanan yolculuk genel itibariyle zamanın ve mekânın

[1024] Mehmet Kaplan, **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3** (Tip Tahlilleri), İstanbul: Dergah Yayınları, 2004, s.12
[1025] Kaplan, **a.g.e**., s.14
[1026] Kaplan, **a.g.e**., s.15
[1027] Pamuk, **Yeni Hayat,** s.62

kahramana doğru hareketiyle kurgulanır. Oğuz Destanı'nda at ile sağlanan yolculukta olduğu gibi, Yeni Hayat'da da otobüsle icra edilen yolculuk toplum hayatıyla alakalı enstantanelerin –yukarıdaki pasajda olduğu gibi- en net aktarılabileceği bir seyahati mümkün kılar. Yine Kaplan'ın Dede Korkut'dan yapmış olduğu alıntı göçebelerin yolculuklarında, efsanelerinde, masallarında, hikâyelerinde, destanlarında bir araç olarak hayvanları ne şekilde kullandığıyla alakalı kesin bir yargıya dönüştürülebilir. "Gittikçe yerin otlarını geyik bilir. Yeşermiş yerlerin çemenlerin yaban eşeği bilir. Ayrı ayrı yolların izini deve bilir. Yedi dere kokularını tilki bilir. Geceleyin kervan göçtüğünü çayır kuşu bilir."[1028] Don Kişot'da kahramanın kullandığı "at" Oğuz Kağan üzerinden izahata çalıştığımız toplumla olan mukayeseyle –Oğuz'un da, şövalyelerin seferleri de atla gerçekleşmiştir şeklinde- değerlendirilebilir. Fakat asıl üzerinde durulması gereken başta da ifade edildiği gibi Cervantes'in araçları –yani Rozinante-at, Alaca-eşek- neye mahsuben kahramanlarla eşleştirdiğidir. Dolayısıyla, Cervantes'in Don Kişot adlı eserde kurguladığı yolculukta, Don Kişot'un "atı", Sanço'nun ise "eşeği" ile seyahat etmesi yine eserin amacına yönelik bir çıkarımda bulunmayı gerektirir. Öncelikle döneminin şövalye romanslarına bir tepki olarak doğan bu eserin ana karakteri Don Kişot, "*Amadis'in yaratıcısı, şövalye romanlarının*"[1029] yazarının telkini ile hareket eder. Buna bağlı olarak da; roman içinde çizmesi gereken enstantaneler şövalyeye yakın bir kıyasla mümkün olabilir. Nitekim kırsala doğru seyahat etme kararı veren Don Kişot'un, seyahati "*üçüncü şahsın telkini*"[1030] ile Rozinante'nin/ atının sırtında devam etmek zorundadır. Üçüncü şahsın telkini ile oluşturulan eserde "Don Kişot, Sanço'nun dolayımcısı" olduğundan Sanço farklı olarak simgeleştirilmek zorundadır. Yani Sancho eşeksırtında çizilen karakter olarak simgeleşir. "Dolayımlayıcı ile arzulayan özne arasındaki uzaklık fiziksel alanla ölçülmemektedir doğal olarak. Coğrafi uzaklığın bir etken olabilmesine karşın ikisi arasındaki mesafe her şeyden Önce ruhsaldır. Don Kişot ve Sanço fiziksel olarak her zaman birbirlerine yakındırlar ama onları ayıran sosyal ve zihinsel mesafe aşılamaz olarak kalacaktır. Uşak hiçbir zaman efendisinin arzuladığı bir şeyi arzulamaz. Sanço keşişler tarafından bırakılan yiyeceklere, yolda bulduğu bir kese altına ve Don Kişot'un ona hiç üzülmeden bıraktığı başka birtakım nesnelere gözünü diker. Masalsı adaya gelince, Sanço onu, her şeye efendisi adına sahip olan bir 'at' olarak düşünmektedir. Dolayısıyla

[1028] Kaplan, **a.g.e**., s.22
[1029] René Girard, **Romantik Yalan Romansal Hakikat** (Edebi Yapıda Ben ve Öteki), Çev.: Arzu Etensel İldem, İstanbul: Metis Yayınları, 2001, s.25
[1030] Girard, **a.g.e**., s.25

Sanço'nunki dışsal bir dolayımdır. Dolayımlayıcıyla arasında hiçbir rekabet mümkün değildir. İki yoldaş arasındaki uyum hiçbir zaman ciddi şekilde bozulmamıştır."[1031] Campbell'in "Bilinmeyen alanlar (çöl, cangıl, derin deniz, bilinmedik diyarlar vb.) bilinçdışı içeriğin yansıtılması için serbest alanlardır"[1032] ifadesiyle tanımladığı mitolojik alanda yapılan muhayyel yolculuklarda ise, kurgulanan "yol"a göre, kahramana araçlar tayin edildiği görülür. Örneğin, Alâeddin'in maceralarında yer alan "uçan halı" bir araç olarak kahramanı tehlikelerden uzaklaştıran en önemli unsurlardan biridir. Ya da mitolojik yolculuklarda kahraman bilinmeyen, tehlikeli mekânları aşarken doğaüstü veya bilge yardımcının kayığını kullanır. Gılgamış Destanı'nda Urşunabi'nin ölümcül suları geçmek için kullandığı gemisini parçalar.

> "*Gılgamış okyanusu aşmaktan seni kendi ellerin alıkoydu. Geminin donanımını parçalamakla onun güvenliğini de yok ettin.*
>
> *Gılgamış şöyle dedi: 'bana neden bu denli kızıyorsun, Urşunabi; her mevsim gece gündüz, denize açılıp onu aşan sen değil misin?*
>
> *Gılgamış, o parçaladığın nesneler vardı ya, işte onlar, ölümcül suların bana dokunmasını engelleyen, suda yol almamı sağlayan şeylerdi.*"[1033]

Gılgamış daha sonra ormandan kestiği ağaçlarla, bir gemi yaparak yolculuğuna devam eder. Aynı şekilde Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz İtil nehri ile karşılaşır. İtil büyük bir ırmaktır. Ulug Ordu adlı bir er, ağaçlardan kesmiş olduğu dal ve yapraklarla bir sal yapmak suretiyle orduyu karşıya geçirir. Oğuz bu ere Kıpçak Bey[1034] adını verir. Yine Aeneas Destanı'nda (Yunan mitolojisinde) "Akheron" bataklığı, sadece Kharon'un kayığıyla geçildikten sonra Hades'e (ölüler dünyasına) varılır.

> "*Aineias İle Sibylle kısa sayılmayacak bir yolculuktan sonra Akheron'un Kokytos'la birleştiği yere vardılar. Kıyıda binlerce ölü bekliyordu. Hep bir ağızdan kayıkçı Kharon'a kendilerini karşıya geçirmelerini rica ediyorlar, yalvarıyor, sızlanıyorlardı. Kharon içlerinden bazılarını kayığına alıyor, bazılarını hiç yalvarmalarına kulak asmadan kıyıda bırakıyordu. Kıyıda kalanlar, öldükleri zaman, ölülerine gereke merasim yapılmayan bahtsızlardı. Bunların, Hades'e girmeden önce tam yüz yıl ızdırap çekerek, inleyerek, feryad ederek dolaşıp durmaları gerekiyordu.*"[1035]

[1031] Girard, **a.g.e**., s.29
[1032] Campbell, **a.g.e**., s.96
[1033] Duralı, **a.g.e**., s.54-55
[1034] Ergin, **Oğuz Kağan Destanı,** s.20
[1035] Can, **a.g.e**., s.385

Odysseia'da da aynı şekilde -onuncu bölümde- Akheron'dan Kharon'un kayığıyla geçilerek "Ölüler Ülkesine" inilir.

> "*Derin anaforlu Okeanos'un kıyısında çek karaya gemini,*
> *Sonra çık yola, Hades bataklarına doğru,*
> *Orada Akheron'a Pyriphlegeton ve Kokytos akar,*
> *Styks'ten gelen sular da dökülür oraya."*[1036]

Yunan mitolojisinde yer alan Hades'ten etkilenen Dante de İlahi Komedya'da gezintisini/ yolculuğunu Cehennem'de "Styks" nehri, Araf'ta "Lethe" ırmağı üzerinde Vergilius'le birlikte kayıkla gezerek gerçekleştirir.

Hüsn ü Aşk'ta kurgulanan yolculuk ise mitolojik hikâyelerde anlatılan yolculuklardan farklıdır. Yani Campbell'in ifade ettiği türden bir bilinmeyen alan öngörüsü söz konusu değildir. Hüsn ü Aşk mesnevisinde anlatılan yolculukta; kahramanın/Aşk'ın üzerinde gezdiği "at"ı (Aşkar), "Ateş Denizi"nde karşısına çıkan "mumdan kayıklar" v.b. tüm araçlar itibari âlem kurmak amacıyla sembolik olarak kullanılır ("Residen-i rah-ı u bederya-yı ateş/ Aşk'ın yolunun ateş denizine uğraması ile başlar. Residen-i Aşk besahil Çin/ Aşk'ın Çin sahiline varması" na kadar olan bölümde kadar geçen olaydır[1037]). Mesnevide yer alan mumdan gemiler imkânsızlaşan yolculuğun çıkış noktası olarak görünse de; aslında gerçek gemilerin bir aldatmaca olduğudur. Aldatmacayı gören Aşk sabrı sayesinde "Ateş Denizi"nden "semender[1038] gibi" olan atıyla sabah meltemi gibi geçer. Kısacası kahramanın kullandığı araçları; aklı, sabrı ve tahammülü olur. Nihai olarak başta da belirtildiği gibi; önemli olan insanın "yolculuk" olarak nitelendirdiği fiiliyatı nasıl telakki ettiği, nasıl bir tasarıya dönüştürdüğü ve tasarıda araç olarak neyi, ne şekilde kullandığıdır.

3.1.5. Kahramanın Yardımcıları

Campbell, mitolojik anlatılarda kahramanların yapmış olduğu yolculukları, "ben"liğin parçalanışı olarak nitelendirir. Kahramanın yolculuğu esnasında, "ben"liğinin parçalanışı ise; çoğu zaman temsili istiarelerle kurgulanır. Kuyuya düşmesi, esrarengiz güçlerin tesiri altında kalması v.b. tüm olasılıklar; kahramanın kendisini kaybetmesi/ benliğinin parçalanması adına kurgulanmış istiarelerdir. Kendisini kaybetmesi ise

---

[1036] Homeros, **a.g.e**., s.195
[1037] Galip, **a.g.e**, s.309, 317
[1038] 1. İran mitolojisine göre ateşten yaratılan ve ateşle yaşayan hayvan. 2. Uzun gövdeli dört bacaklı, kuyruklu kertenkeleye benzeyen bir hayvan., **TDK**, s.1937

maceranın kesilmesi demektir. Dolayısıyla da; "belirgin bir kurtarma ile maceracının/ kahramanın geri dönmesi"[1039] gerekir. Sembolik bir tasarı olan Hüsn ü Aşk'ta Gayret ve Sühan, Hüsn'ün geri gelmesi için var güçleriyle uğraşırlar. Kahramanlar, Campbell'in Kamerüzzaman'ın hikâyesini anlatmadan önce ifade ettiği "fakat kalplerini katılaştırmış olanlara bile doğaüstü muhafız gönderilebilir; çünkü 'Allah kurtarmaya da kadirdir' "[1040] sözleri ile birlikte düşünülen en önemli yardımcıdır. Hatta bu sayede Aşk ve Gayret -aslında aynı kişi olan- Allah'ın yardımıyla İsm-i Azam[1041] ipine tutunarak kuyudan kurtulurlar.

Kahramanın asıl yardımcısı ise "rehber"dir. "Rehberle karşılaşma öykücüler açısından, çatışma, bağımlılık mizah ve trajedi potansiyelleri açısından zengin bir aşamadır. Genellikle bir kahramanla rehber ya da bir tür akıl hocası arasındaki ilişki, duygulu bir ilişkidir ve izleyiciler, bir neslin bilgelik ve tecrübesinin ötekine geçmesinden keyif alırlar."[1042] Simyacı'da kahramanın karşısına çıkan "yaşlı adam", kahramana kendisini kaybetmemesi için telkinde bulunan kişi/ rehberdir. Öncelikle kahramana nasihat eder.

> "*Hazineye ulaşman için işaretlere dikkat etmen gerekiyor. Tanrı herkesin izlemesi gereken yolu yeryüzüne çizmiştir, yazmıştır. Senin yapman gereken, senin için yazdıklarını okumak sadece. (..) Ama her zaman nesnel sorular sor. (..) sana verebileceğim tek bir öğüt var; Mutluluğun Gizi dünyanın bütün harikalarını görmektir, ama kaşıktaki iki damla yağı unutmadan.'*
>
> *Çoban ağzını açıp konulmadı. Yaşlı kralın anlattığı öykünün anlamını kavramıştı. Bir çoban gezmeyi sevebilir, ama koyunlarını asla unutmaz.*
> *Yaşlı adam, delikanlıya baktı ve sonra, açık elleriyle, delikanlının bağının üzerinde bazı tuhaf işaretler yaptı.*
> *Sonra koyunlarını önüne katıp uzaklaştı oradan*."[1043]

Fındık Sekiz'de ise "Maddesel zevkleri dorukta deneyimleyen ama yaşamda doyuma ulaşamayan Meto'ya gerçeği, metinde mistik özelliklerle çizilmiş bir roman kişisi,

---

[1039] Campbell, **a.g.e**. (Vurgular bana ait.), s.235
[1040] Campbell, **a.g.e**., s.90
[1041] Burada ifade edilen İsm-i Azam ipi bize; Kuran'da İslam âlemine bildirilen "Hep birlikte Allah'ın ipine (Kuran'a) sımsıkı sarılın. Parçalanıp bölünmeyin. Allah'ın size olan nimetini hatırlayın. Hani sizler birbirinize düşmanlar idiniz de o, kalplerinizi birleştirmişti. İşte onun bu nimeti sayesinde kardeşler olmuştunuz. Yine siz, bir ateş çukurunun tam kenarında idiniz de o sizi oradan kurtarmıştı. İşte Allah size âyetlerini böyle apaçık bildiriyor ki doğru yola eresiniz" bu ayeti hatırlatmaktadır., **Kuran**, 2:103.
[1042] Vogler, **a.g.e**., s.180
[1043] Coelho, **a.g.e**., s.41-42-44

Fahri Baba gösterir."[1044] Romanda Fahri Baba'nın direksiyon başında oluşu ve akıllı yerlerde frene asılışı da rehberliğinin göstergeleri sayılabilir.

> "*—Baba Selamünaleyküm! Canım çok sıkılıyor. Bu şehirden uzaklaştır beni. (gır gır gır har har har). Fahri Baba denen bu zat direksiyona geçer ve aralıklı darbelerle frene basar, bir işarettir bu; kayıp giden, yıkılıp devrilen hayatı anlatır.*
> *Dikiz aynasını kendine göre ayarlar, otomatik koltuk çalışmadığı için arkaya bir yastık konur, lastikler yolun üzerinde 80 mille dönmek için sabırsızlanır. Kaptan Meto pasaportunu çevre yolunun çıkışına fırlatarak hayattan intikam alacağının müjdesini Fahri Baba'ya verir. İşaret tatlı bir tebessümle karşılık alır. Bursa'ya, Susurluk'a doğru bir yolculuk başlar. Dudaklar kıpırdar, iki ağız "Bismillahirrahmanirrahim" der. Sonra derin bir sessizlik, içeriye sadece sekiz otomatiğin sevinçli uğultusu gelir. Bu yolculuğun asıl amacı, can sıkıntısını gidermek, hayatı yeniden sorgulamaktı*."[1045]

Bu ilksel veya modern anlatılar için de beynelmilel okunabilecek bir yorumdur. "Maceranın son aşamalarında, seçilene tüm sınavı boyunca destek olan doğaüstü yardımcı gücün sürekli eylemini gösteriyorlar. Bilinci yenik düşse de bilinçdışı yine kendi dengesini sağlıyor ve geldiği dünyaya geri doğuyor. Egosuna tutunup onu kurtarmak yerine, büyülü kaçış örtüsünde olduğu gibi, onu kaybediyor, fakat inayet yoluyla geri dönüyor."[1046] Örneğin ilksel veya ilksel/sembolik türlerde, kahramanın yolculuğu esnasında çoğu zaman, kahramana yardımcı farklı karakterler maceraya dâhil olur veya maceranın başından itibaren kahramanla beraberdir. Maceraya dâhil olan tüm bu karakterler- ki bunlar Gılgamış ve Odessia'da olduğu gibi tanrılar ve olağanüstü varlıklardır.-; kahramanı yolculuğunun her aşamasında takip ederek, kendisini düşmüş olduğu zorluklardan kurtarır. "Mitolojik kahramanlar, cadıların büyücülerin, ruhların ve kendi dünyalarına ait tanrıların yardımlarını arar ve isterler. Homeros'un destanlarındaki kahramanlar, koruyucu tanrılar ve tanrıçalar tarafından yönlendirilirler. Bazı kahramanlar, kentaur gibi tanrıyla insan arasında, olağanüstü varlıklar tarafından yetiştirilmiş ve eğitilmiştir."[1047] Yunan mitolojisinde kahramanların yapmış olduğu yolculuklarda "rehber"-eğitici rolünde olan Kentaur Chiron da bunlardan biridir. Azizlerin mitolojik imgelerinden olan Kentaur yarı insan yarı hayvan olması sebebiyle anne babası ve çevresi tarafından dışlanır. Gördüğü ilgisizliğin karşısında azizliğin temel vasfı olan aidiyet duygusu yaralanır. Fakat o yine de azizliğin gerçek anlamını kahramanları eğiterek bulur.

[1044] Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar,** s.220
[1045] Kaçan, **a.g.e**., s.25
[1046] Campbell, **a.g.e**., s.244
[1047] Vogler, **a.g.e**., s.181

"Rehber arketipinin bir başka önemli özelliği, kahramanı motive ederek korkuyu yenmesine yardımcı olmaktır. Bazen armağan tek başına garanti vermeye ve motive etmeye yeterlidir. Diğer durumda rehber, harekete geçmesini ve kendisini maceraya adamasını sağlamak için kahramana bir şeyler gösterir ya da vaziyeti hale/ yola koyar."[1048] Aynı şekilde Gılgamış'ın orman yolculuğu esnasında da, orman için söylenegelen "*Oraya kim yaklaşmağa kalkarsa, üzerine hemen halsizlik çöker*"[1049] bu rivayet gerçekleşir. Fakat Gılgamış, "seçilene tüm sınavı boyunca destek olan doğaüstü yardımcı güç"; Enkidu ve Tanrı Şamaş'ın sayesinde bu olumsuzluktan kurtulur. Gılgamış'ta olduğu gibi Odessia Destanı'nda da tanrıça Athena hem Odysseus'a hem de Odysseus'un oğlu Telemakos'a biçim değiştirerek –Mentor olarak- yardım eder. Campbell'in "peri kültüründe o ormandaki küçük bir adam, kahramanın ihtiyaç duyacağı tılsımları ve öğütleri sağlayacak bir büyücü, keşiş, çoban ya da demirci olabilir. Daha yüksek mitolojiler, bu rolü rehber, öğretmen, kayıkçı, ruhları öte dünyaya aktaran kişi figüründe geliştirir"[1050] şekliyle ifade ettiği yardımcı kahramanlar, kahraman adına arayışın yol güzergâhları üstündedirler. "Av-avcı arasındaki yarışta ateşin, suyun veya ormanın iyesi ile baba dağındaki avcının pirînin fonksiyonu mahiyet bakımından farklı değildir. Yaşayan halk inançlarından hareketle toplumun ruh derinliklerine inilirken av-avcı-pir bağlantısı, arayışın yol güzergâhlarından birisi olabilir."[1051] Kahramanın yolculuğunda kendisini sürekli olumlu yönde destekleyen rehber, kahramanın dönüşmüş bir halidir. "Düşlerde, peri masallarında, mitlerde ya da senaryolarda karşımıza çıkan Rehber figürleri, kahramanın en büyük arzususnu gerçekleştirmek için vardır. Onlar, Kahramanlar Yolu'ndan ayrılmayı başaran kahramanların dönüşeceği kişilerdir. Rehberler genellikle, yaşamlarının erken dönemlerinde sıkıntılara göğüs germiş eski kahramanlardır ve artık bilgeiklerini ve tecrübelerini aktarmaya başlamışlardır."[1052] Yeniden üretimde bulunan sanatçı için ise, birer sembol durumundadırlar. Yunan mitlerinde Hermes-Merkür, Kharon-Kayıkçı, Goethe'nin Faust'unda Mefistoteles, Dante'nin hayalinde Beatrice ve Vergilius bu teselsülün birer göstergeleridir. Örneklerde de açıkça görülecek odur ki; "öykülerdeki rehberler çoğunlukla doğaya ya da bir başka ruhsal dünyaya bağlı olduklarını

[1048] Vogler, **a.g.e**., s.89
[1049] Duralı, **a.g.e**., s.26
[1050] Campbell, **a.g.e**., s.89
[1051] Yaşar Kalafat, Türk Kültürlü Halklarda Yarış-Pir-Ruhî İlahî Mitolojik Bağlantısına Dair, **Acta Turcica-Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi,** 2(1), (2010), s.195
[1052] Vogler, **a.g.e**., s.86

gösterirler."[1053] Kahramanın yolculuğu esnasında rehberler, öncelikle kahramana yardım ederler. Bazen de kahramanın görevi tamamlayabilmesi için kendisine bir hediye sunarlar. Fakat hediyelerin alınabilmesi için kahramanın bunu hak etmesi gerekir. "Rus peri masallarının çözümlemesinde Propp, bir şeyler bağışlayan karakterlerin, kahramanlar ancak bir tür sınavı geçtikten sonra sihirli hediyeler verdiklerini gözlemlemiştir. Bir hediye ya da yardım, öğrenerek, fedakârlıkta bulunarak veya kendini adayarak hak edilmelidir."[1054] Yolculuk anlatılarında "kahramanın yardımcıları" olma sıfatıyla karşılaşılan karakterler çoğu zaman, kişinin kendisi adına bir ifade aracı olmaktadırlar. İbn-i Tüfeyl'in "Hay" adlı eserinde Hay'ı yetiştiren "ceylan"ın ölümü ile başlayan süreç, kahramanın erginleşme aşamalarından birini temsil eder. Yine aynı paralellikte düşünülen Robinson Crusoe'daki Cuma karakteri de Robinson'a ilksel bir tecrübe yaşatarak, kahramanın anlamlandırma[1055] sürecine yardımcı olur. İki anlatıda da dikkat edilirse; Hay için Ceylan, Robinson için Cuma, kahramanla aynı dili konuşmamaktadırlar. Fakat her iki kahraman içinde, yolculuğun idame ettirilebilmesi yardımcılar sayesindedir.

Yolculuk esnasında kahramanın karşılaştığı engelleri aşması ve yolculuğunu devam ettirebilmesi adına kendisine yardımcı olan diğer bir karakter de "eşik gardiyanı"dır. "Eşik gardiyanları, tüm kahramanların eğitimlerinin bir parçasıdır."[1056] Kahraman eşik gardiyanının sormuş olduğu bir bilmeceyi çözmek ya da kendisi için hazırlanmış olan bir sınavda başarılı olmak zorundadır. Yani eşik gardiyanı ile nasıl başa çıkılacağını öğrenmek kahraman için yolculuğundaki sınavlardan birini oluşturur. Kahraman için "Yeni bir dünyaya açılan her kapının eşiğinde, layık olmayanların girmesini engellemek üzere yerleştirilmiş gardiyanlar vardır. Kahramana karşı tehditkâr bir tavır takınırlar, ama düzgün bir şekilde anlaşabilirlerse, üstelerinden gelmek, hatta onları bir müttefiğe dönüştürmek mümkündür. Birçok kahraman (ve birçok yazar) eşik gardiyanlarıyla karşılaşırlar; bu nedenle, doğalarının anlaşılması, onlarla nasıl başa çıkılacağını belirlemekte yardımcı

[1053] Vogler, **a.g.e**., s.181-182
[1054] Vogler, **a.g.e**., s.88
[1055] J.J. Rousseau'nun Emile'i doğayla iç içe yetiştirmesinin sebebini, yine Rousseau'nun Robinson Crusoe için ifade ettiği temel diyalektikte bulabiliriz. Bu diyalektik İbn-i Tüfeyl'in Hay'ında olduğu gibi; içsel yolculuğun başlangıcı açısından temel bir noktadır. Rousseau Emile'de Robinson Crusoe hakkında şunları söyler: "Çocuk yargılamaya başlar başlamaz, diğer çocuklarla kendini karşılaştırmasına fırsat tanınmalıdır. Bundan kıskançlık ve çekemezlikten başka bir şey kazanamayacaktır. Kendine güvenecektir. Sadece bu iyi ve yararlıdır. Kitaplar zararlıdır, çünkü sadece bilinmeyen konuların açıklanmasına yarıyorlar. Onlardan bir tanesi bile Emile'in kütüphanesini oluşturmaya yetecektir. Bu kitap Robinson Crusoe'dur. Sadece yaşamını devam ettirmeye çalışan bir adamın öyküsünü anlatan kitap onu, önyargıların ötesinde yetiştirecek ve nesnelerin ilişkilerini sağlıklı bir şekilde yargılamayı öğretecektir." J.J. Rousseau, **Emile Ya Da Çocuk Gelişimi Üzerine**, Çev., Mehmet Baştürk-Yavuz Kızılçim, Erzurum: Babil Yayınları, 2003, s.143
[1056] Vogler, **a.g.e**., s.193

olabilir."[1057] Bazen de eşik gardiyanlarına sunulan armağanla, eşik gardiyanının gönlü alınır ve gardiyan kahramana yardımcı olur. Odysseus'un Hades Ülkesi'ndeki Teiresia'ya sunduğu keçi bu duruma örnektir. (Ayrıca "Ruhları Styx Irmağı'nda taşıyan Charon da, para verilerek gönlü alınması gereken bir başka eşik gardiyanıdır."[1058])

Modern anlatılarda ise; birey olan kahramanın yardımcıları, çoğunlukla sessiz/ olmayan karakterlerdir. Modern metinlerde özellikle şizofrenik kahramanların maceraları, bu sessiz yardımcılarla –dolayısıyla da kahramanın iç diyalog ve monologlarıyla- gerçekleşir. "Öyküde gerçek bir rehber karakteri yokken bile, bir kahramanın kendisi için geçmişte önem taşıyan bir rehbere göndermede bulunması, görülmemiş bir şey değildir. Kahraman hatırlayabilir (Annem/babam/büyükbabam/talim çavuşum hep derdi ki…) ve öykünün sorununu çözmekte hayati önem taşıyacak bir bilgelik kırıntısı aklına geliverir. Rehber arketipinin enerjisi, kahramana kılavuzluk eden bir kitap ya da bir başka nesneyle de gösterilebilir."[1059] Tutunamayanlar'a "*Olay, XX. yüzyılın ikinci yarısında, bir gece, Turgut'un evinde başlamıştı. O zamanlar daha Olric yoktu, daha o zamanlar Turgut'un kafası bu kadar karışık değildi*"[1060] bu sözlerle başlayan Oğuz Atay için belirlemiş olduğu yardımcı karakter, sadece kurgusal bir canlandırmadan ibarettir. Hatta bu Atay tarafından itiraf bile edilir. "*Henüz Olric ufukta görünmemişti. Kendi kendine konuştuğunu sanıyordu daha*."[1061] Romanın ilerleyen bölümlerindeki diyaloglar ise; Don Kişot örneğinde olduğu gibi, "bilinci yenik düşse de bilinçdışı yine kendi dengesini sağlıyor ve geldiği dünyaya geri doğuyor" kurgusunu kanıtlar/vazıh kılar.

> "*Gözdelerimi, silahşörlerimi çağırmaktan korkuyorum. Ya birdenbire, pis kılıklı, ter kokan serseriler içeri dolup da beni öldürmeye kalkarlarsa? Ordunuzun başında bulunsaydınız söylentilere yer kalmazdı efendimiz. Bu sıcakta mı Olric? Hem, ben kan görmeye dayanamam: bayılırım. Onların, bu kızgın güneşin altında nasıl öldüklerini düşünemiyorum. Ölüler için sıcak da soğuk da birdir: duymazlar efendimiz. Söyleme Olric: fena oluyorum. Bütün vücudumu soğuk bir ter kapladı. Güneş batıyor efendimiz. Nöbetçiler, nöbetçiler nerede? Turgut silkindi. Her şey yavaşladı*."[1062]

Genel yasa, kahraman-kahraman yardımcısı ilişkisinin normatif bağlarıyla alakalıdır. İlksel türlerden modern anlatılara kadar görülen süreçte eser-yasa bağlantıları da

[1057] Vogler, **a.g.e**., s.97
[1058] Vogler, **a.g.e**., s.193
[1059] Vogler, **a.g.e**., s.95
[1060] Atay, **a.g.e**., s.1
[1061] Atay, **a.g.e**., s.249
[1062] Atay, **a.g.e**., s.278

aynı normatif bağ ile açıklanabilir. Bu düşünceye varmamıza neden olan ise; yolculuk anlatılarının, çağlara göre ikonlaşan figürleri *–ki bunlar inanç-psikoloji-mit v.b. ilişkiler düzeniyle açıklanır*- kahraman-eser düzeyinde icra edişi dolayısıyladır. Yolculuk anlatılarının genel itibariyle, serüven olay örgüsüne sahip olduğu düşünülürse; insanın ebedi doğası gereği bir yardımcıya ihtiyaç duyması kaçınılmazdır. Bakhtin'in karnavallaşan türler için belirttiği romansı kahraman imgelerinin, sanatçı tarafından tamamen kaldırılamadığı gerçeği, her çağda yenilenen kahraman-kahraman yardımcısı ilişkisinin de uygun normatif yasalarla düşünüleceğini ortaya koyar. Dolayısıyla insanın ebedi doğası gereği bir yardımcıya ihtiyaç duyması, kahramanın macerasının ve özünün devamını sağlaması için gerekli en önemli mekanizmalardan birini oluşturmaktadır.

3.1.6. Kahramanın Kitapları

Mallarme'nin "dünyanın nihai bir açıklamasını sunacak 'Le Livre'(Kitap) isimli bir kitap yazmayı"[1063] arzulamasına karşı Rimbaud'nun "hakiki modern hayatın (la vraie vie) peşine düşmek için bir dizi yolculuğa"[1064] çıkması, çalışma açısından iki farklı kahraman modeli sunmaktadır. Modeller modern zamanın krizini yaşayan iki kutbu temsil eder. Rimbaud'nun modeli yolculuk anlatılarında görülen "-kâşif, bilimci veya eylem adamı mitleri gibi- pek çok modern mitle bir arada olabilineceğini ortaya"[1065] koyan bir kahramanı işaret eder. Mallarme'nin modeli ise konuyla alakalı bir kitabın peşinden koşan kahramanı gösterir. Kahramanlar dikkat edilirse; kişiyi, "benliği metinde sürekli kaybolan biyografisiz, özerk yazar figürüne götürür."[1066] Belirtilen "kitap aynı zamanda belleğin tabiatı üzerine bir füg"[1067] halindedir. Füg durumundaki kişiler kendi benliklerini kaybedip, alışılagelmiş hayatlarından ayrılarak bir dizi yolculuğa çıkarlar. Gariplerin Kitabı'nda ve Yeni Hayat'da karşımıza çıkan kahramanlar da; kimliklerini kitabın şaşırtıcı gücüyle kaybederler. Sonraki süreç ise kahramanın kitapla kurduğu rabıtalarla gelişir. Hazard'ın da ifade ettiği gibi durum genel itibariyle yolculuk anlatıları adına klasik bir başlangıç reçetesidir. "Uydurma eserler hep aynı reçeteye göre hazırlanır; önce itina ile nakledilen veya mucizevî bir şekilde ele geçmiş olan bir el yazması eserin hikâyesiyle işe başlanır. Bu usulün nasıl olup da cazibesini kaybetmediğini Tanrı bilir. Bütün yazarlar, sanki hepsi de

[1063] Svetlana Boym, **Tırnak İçinde Ölüm** (Modern Şairle İlgili Kültürel Mitler), Çev.: Emine Ayhan, İstanbul: Metis Yayınları, 2010 s.62
[1064] Boym, **a.g.e**., s.62
[1065] Boym, **a.g.e**., s.63
[1066] Boym, **a.g.e**., s.63
[1067] Paul Thompson, **Geçmişin Sesi**, Çev.: Şehnaz Layıkel, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları,1999, s.133

yepyeni bir şey keşfetmiş gibi, birbiri ardına aynı usulü kullanıyorlar. İşte bu kıymetli vesika –el yazması eser- tehlikeli denizlerde gezen, gemisi batan, sonunda kendini hiç bilinmeyen bir ülkede, tercihen Avustralya'da bulan maceraperest bir kahramanın hikâyesini nakleder. Asıl nokta burada başlar; yazar coğrafyacıların hiç bilmediği bir ülkenin gayet teferruatlı bir tasvirini verir; uzak diyarlarda seyahat edenlerin hikâyelerinden ve hayali kitaplardan iktibaslar yapar; (Gariplerin Kitabı'nda Dükay'ın Defteri başlığı altında anlatılanlarda olduğu gibi.) işin içine saçma unsurlar, hafif-tertip gayri ahlaki şeylerde katar;"[1068] Kahraman bu sayede yeniden bir kimliğe kavuşma yolundaki tüm erginleşme aşamalarını, kitabı yeniden icra ederek/ yazarak/ okuyarak sağlar.

"Gidiyorum bugün. Kütüphaneyi, evimi, dostlarımı, yaşadığım şehri terk ediyorum. Nereye gittiğimi bilmiyorum. İşin tuhafı, kütüphaneyi bir kitap bulmak amacıyla terk ediyorum"[1069] diyen kütüphane memuru, çıkmış olduğu yolculuğun her aşamasını kitap üzerinden kurgulayacağını açıkça belirtmiş olmaktadır. Benzer şekilde Yeni Hayat'da "Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti. Daha ilk sayfalarındayken bile, kitabın gücünü öyle bir hissettim ki içimde, oturduğum masadan ve sandalyeden gövdemin kopup uzaklaştığını sandım. Ama gövdemin benden kopup uzaklaştığını sanmama rağmen, sanki bütün varlığım ve her şeyimle her zamankinden daha çok sandalyede ve masanın basındaydım ve kitap bütün etkisini yalnız ruhumda değil beni ben yapan her şeyde gösteriyordu. Öyle güçlü bir etkiydi ki bu, okuduğum kitabın sayfalarından yüzüme ışık fışkırıyor sandım"[1070] diyen kahramanın, kitap üzerinden ifade ettikleri, tüm metne yayılacak ilişkiler ağının kitap sayesinde gerçekleştirileceği açıkça belirtmiş olmaktadır. Fakat burada iki eser arasında kitaplarla olan rabıtalar farklılık gösterir. Gariplerin Kitabı'ndaki ana kişi aradığı kitabın elinin altında olduğunu romanın sonunda fark eder. Yeni Hayat'ta ise romanın ana kişisi kitabı sürekli tatbik suretiyle macerasına sürdürmektedir. Simyacı'da da romanın ilk bölümünde Simyacı'nın kervancı tarafından getirilen kitapta okuduğu Narkissos'un[1071] hikâyesi daha birçok bölümün açıklayıcısı

[1068] Hazard, **a.g.e**., s.41
[1069] Dallas, **a.g.e**., s.9
[1070] Pamuk, **Yeni Hayat,** s.1
[1071] Şefik Can'ın eserinden konuyu şu şekilde özetleyebiliriz: Narkissos yaşadığı yerin en yakışıklı en güçlü kuvvetli en muhteşem erkeğiymiş. Durmadan çalışır onu seven hiçbir kıza dönüp bakmazmış. Etrafında dolaşan dedikoducu Echo perilerini bile fark etmemiş. Bir gün ava çıkmış. O sırada eko perilerinden biri Narkissos'a âşık olmuş. Onun dikkatini çekmeye çalışmış ama nafile başarılı olamamış. Böylece Echo perisi sinirlenerek olanları tanrıça Hera ya yetiştirmiş. Hera çok sinirlenmiş ve kibrinden dolayı Narkissos'u

olabilmektedir. Örneğin Narkissos'un hayatında *"hiç yapmadığı bir şekilde kendisini suda seyretmesi"*[1072] hadisesi sanatçı tarafından bir prolog/ eğretileme olarak kurulur ve farklı bir bölümdeki olaya, üstü kapalı bir biçimde gönderme yapar. Daha sonra kitabın ilerleyen bölümlerinde, Santiago'nun yaşlı adamla yaptığı sohbette kendine ait olan kitabın mahiyetini açıklarken söyledikleri, Narkissos üzerinden kader algısına –"Gülün Adı" romanındaki "güldürü kitabı" örneğinde olduğu gibi- bir göndermedir.

> "*Bütün kitaplar gibi aynı şeyden söz eden bir kitap, diye sürdürdü konuşmasını yaşlı adam. İnsanların kendi yazgılarını seçmek şansından yoksun bulunduklarından söz ediyor. Ve sonunda da, dünyanın en büyük yalanına inandığını söylüyor.*
>
> *— Peki, dünyanın en büyük yalanı ne? diye sordu delikanlı, şaşkınlık içinde.*
>
> *— Ne mi? Hayatımızın belli bir ânında, yaşamımızın denetimini elimizden kaçırırız ve bunun sonucu olarak hayatımızın denetimi yazgının eline geçer. Dünyanın en büyük yalanı budur.*"[1073]

Dante'nin Yeni Hayat'ından hareketle izah edilenler ise; kitabın, yazarın dünyasında nasıl imgeleştiğini gösterir. Işıl Saatçioğlu'nun Dante'nin Yeni Hayat'ına yazdığı önsözdeki "her Ortaçağ şairi için olduğu gibi, onun için de yazar, kendisine dikte edilen bir sesi, bir sözcüğü dinlemeyi bilen kişidir ve bir aracı, bir yorumcu olarak belirler kendisini. Nitekim Bellek'in kendisine dikte ettiği şeyleri aktarır Yeni Hayat'ta okuruna ve duyduğu Kitap ile yazdığı Kitapçık arasında bir köprü kurar"[1074] ifadeleri; bir kitap imgesinin nasıl yakalandığıyla alakalı net bir tespittir. Dante'nin ya da Orhan Pamuk'un; kitap imgesiyle yapmak istedikleri, genel itibariyle aynı şeyleri işaret eder.

Orhan Pamuk'un Yeni Hayat'da okuduğu kitapla beraber değişen dünyasında yolculuk yaparken; oluşturmuş olduğu ussal ve buna bağlı olarak gelişen kurmaca dil/ dünya, kahraman ile kitap arasında amblematik bir bağ kurar. Dante'nin Yeni Hayat'ında yapmış olduğu kitapçık yazımının dönüştürülmüş bir istiaresi olarak okunabilir. "Anlatıcı olarak yazar, çağcıl Kitapçık ile amblematik Kitap arasındaki köprüyü kurduğu an, kendi yazısı üzerinde, kendi dünyasını arama, bulma ve kurma olanakları üzerinde düşünüyor

---

cezalandırmak istemiş. Narkissos av dönüşü hiç yapmadığı bir şeyi yapmak istemiş su içmek için bir dere kenarına inmiş..o sırada hiç fark etmediği kendi güzelliğini görmüş ve kendine aşık olmuş. Bunu gören Hera ve eko perisi çok mutlu olmuş.Narkissos artık işini gücünü bırakmış saatlerce kendisini izlemeye başlamış..böyle bir günde eriyip toprağa karışmış ve Nergis çiçeğine dönüşmüş. Nergisler bir rivayete göre su kıyılarında yaşarmış., Can, **a.g.e**., s.82-83-84

[1072] Can, **a.g.e**., s.83

[1073] Coelho, **a.g.e**., s.31

[1074] Alighieri, **Yeni Hayat,** s.5

demektir."[1075] Dante'nin de Orhan Pamuk'un da yapmak istediği şey; kitabın her okunduğunda oluşan farklı hayatı aktarmak suretiyle metni, anlatısal bir yapıya kavuşturmaktır. "Kitapçık'ın yazımı başka bir yazıdan, Kitabın yazısından (okuma yoluyla) doğmakla kalmaz yalnız; okuma, Kitapçık'ta anlatısal bir yazıya dönüşerek yazılmış ve okunmuş olan şeyin yeniden okunması ve yeniden yazılması olarak kurar metni."[1076] Yolculuk anlatılarında "kitap, tasarlanan yer, sahne, okurla metnin karşılaştığı boş alan. Yazının işlediği, icraların, yazmaların, silmelerin, okumaların gerçekleştiği yer olarak kitabın anlamı, bu yataklık etme görevini, işlevini aşıyor, kendisinin ötesine geçiyor kitap, olasılıklarından yapılma bir nesneye, başlı başına bir imgeye, yapıtın imgesine dönüşüyor; neredeyse yazarın tek konusu haline geliyor."[1077] Dolayısıyla yolculuk anlatısıyla kurgulanmış bir eserde; kitap imgesi, kurmacanın kurgulandığı ikinci bir kitap olarak okuyucuya, metin içinde yeni odacıklar açmaktadır demek mümkündür.

"*Kitaptaki dünyaya girebilmek için ne yapardın?" diye sordu*."[1078]

Bu soruya "her şeyi" diye cevap veren Yeni Hayat'ın kahramanı için artık farklı bir hayat başlar. Selim İleri'nin "kitap, herkesin kendi kitabım yazmak, bitirmek istediği, ama bunun olanaksızlığını gördüğü anda, başka kitapları, yazanları fark ettiği, kendi yazısını o sayfalara taşımak, başka dillerin içine sızmak, orada kendine bir yer edinmek istediği bir dünyanın tuhaf imgesi"[1079] diye bahsettiği sanat-eser ilişkisi, Yeni Hayat'da yazılan yeni bir kitabı işaret etmektedir.

> "*Kitap bir paragraf başı yaptığında, ben de yeni bir paragrafa başladım ve bir süre sonra o paragrafın sözlerini olduğu gibi defterime yazmış olduğumu da gördüm. Böylece, bir paragrafı, ardından diğerini yazarak kitabın bana söylediği şeyleri yeniden yeniden canlandırdım. Bir süre sonra, başımı yazdığım sayfalardan kaldırdım ve bir kitaba, bir de deftere baktım. Deftere ben yazmıştım, ama yazdıklarım kitapta yazılanların aynısıydı. Öyle bir hoşuma gitti ki bu, her akşam sabaha kadar aynı işi yapmaya başladım*."[1080]

Kitap imgesi hem yazar/ yolcunun, hem kendisi, hem de yapıtıyla arasında kurduğu ilişki açısından bir sembol haline gelir. Yapıt ile kitap mefhumu birbirinin içine geçmiş girift anlam kümeleri kurar. Kimi zaman biri diğerini içine almak suretiyle serüvenin/

[1075] Alighieri, **Yeni Hayat,** s.9
[1076] Alighieri, **Yeni Hayat,** s.9
[1077] İleri, **a.g.e**., s.71
[1078] Pamuk, **Yeni Hayat,** s.24
[1079] İleri, **a.g.e**., s.71
[1080] Pamuk, **Yeni Hayat,** s.42

yolculuğun devamını sağlar. Yolculuğa çıkanın/ kahramanın şahsında peşine düşülen bir kitap veya kitabın yinelenmesiyle oluşan metinsel yapı, serüvenin/ eylemin izleğinin takip edilebilmesi adına önemlidir.

> "*O da benim gibi kitaptan yola çıkmış, ölüm, aşk ve felaketlerle karşılaştığı arayışlar, yolculuklar ve serüvenlerden sonra ama benim yapamadığım şeyi başarmış, her şeyin yıllarca aynı kalacağı bir dengeyi, bir iç huzurunu bulmuştu*."[1081]

Kahramanın macerası ise çoğu zaman ismi zikredilen kitapla geçmiş arasında kurulan bir nedensellik bağını işaret eder.

> "*Bu gibi saçmalıkları art arda sıralıyordu; hep kitaplarından öğrendiklerini örnek alıyor, becerebildikçe, dillerini taklit ediyordu (..) Lancelot'un bu eski romansını şu andaki duruma uyarlamak uğruna, henüz vakti gelmediği halde adımı sizlere açıklamış oldum*." [1082]

Kahraman, yazarın kurguladığı bu nedensellikle çoğu zaman eski bir kaderi tekrar yaşamak için, aynı yollardan tekrar geçmek zorunda kalır. Metinlerle birlikte bu bağları çeşitlendirmek mümkündür. Fakat kurgulanan ana teamül kahramanın nihai sonucu algılaması için bu serüveni yaşamak zorunda olduğudur. İlksel türlerde mağara duvarına çizilen bir resimle, çocuğa ilksel modelini hatırlatmak ve bu suretle kaderini tayin etmek-modern metinlerde ise imgeleştirilen kitap aynı bütünlüğe sahiptir. Kitap peşinden giden ya da kitapla yaşayan bir kahraman için, çoğu zaman son nokta bulunmak istenenle sonlanır. Kısacası kitap üzerinden kurgulanan mantık çoğunlukla aynıdır.

3.1.7. Kahramanın Kimlik Arayışı ve Yenidünya

Yolculuk anlatılarının kişi merkezli diğer bir karakteristiği de; kahramanın "kendi nosyonu" üzerinden oluşturduğu düşünsel hareketle izah edilebilir. İlk(s)el kişi veya modern kişi oluşu arasında hiçbir fark gözetmeden söylenilebilecek bu durum; kahramanın kendisini başka bir "şey"den çıkarma iddiasında bulunabileceği olasılığından hareketle ilerler. Yani kahraman anlatının başında kendisini yolculuğa hazırlayan argümanlarla (Eliade'nin de dediği gibi -*Sen bir önceki hayatında uzak ülkelere yolculuk ederken işte bu ataydın. Sonra dinlenmek için kutsal mağaraya indin*-) kendi kimliğine doğru bir düşünsel hareketin içine itilmektedir. Mesela Don Kişot, okuduğu şövalye romanslarındaki şövalyelerin maceralarını birebir tatbik etmeye çalışarak (…*hep kitaplardan öğrendiklerini*

[1081] Pamuk, **Yeni Hayat,** s.201
[1082] Cervantes, **a.g.e**., s.56, 59

örnek alıyor, becerebildikçe, dillerini taklit ediyordu[1083]) yeni bir kimliğe doğru kendisini şartlandırır ve bu kimliği kazanmak için uzun bir yolculuğa çıkmanın şart olduğunu idrak eder. Yine aynı doğrultuda değerlendirilen Orhan Pamuk'un Yeni Hayat'da kurguladığı yolculuk; kahramanın, kendi okuduğu kitabı okuyarak, yeni hayata ulaştığına inandığı Osman'ın hayatını takip edişi ile (*Sahte Osman hakiki Osman'ın gözlerindeki kıskançlık bulutlarını görmeden, Sonra tatlı tatlı gülümseyerek ekledi*[1084]) belirli bir paralellikte oluşturulur.

Mevcut durum aslında; kişinin, kendi olma yolunda sahip olduğu ve onlara dayanarak hareket ettiği argümanlarıyla yakından alakalıdır. Argümanların kahramanı hangi yöne taşıyacağını bilen yazar için temel mesele; argümanların içeriğini kahramanın yolculuğunda birebir tatbik için uygun zaman-uzamsal anlatı alanı oluşturmaktır. Bu sayede kahramanın "kendi" ile bağlantı kurduğu "öteki-aynı" kişi "yeniden-özdeşleşme nosyonu sayesinde özellikle belirginleşir"[1085] ve anlatı için uygun bir uzam-zaman içinde idrak edilir. İlk(s)el veya modern kişi için de ayniyet teşkil eden bu durum, Don Kişot'ta kahramanın şizofrenisiyle bir yol üzerindeki "han"ı şatoya, Yeni Hayat'da da yeniden üretim algısıyla otobüslerin gürültüsünü canavar sesine, ışıklarını ise canavarların gözlerine dönüştürebilmektedir. Dolayısıyla yapı, kahramanın mevcut argümanlarla icra etmeye çalıştığı yeni bir kimliğin ve aynı zamanda da düşlediği/ ulaşmaya çalıştığı yenidünyanın ne olduğunu anlamamızı sağlamaktadır.

Kahramanın kimliği ile yenidünya arasında ilişkinin düşünsel olarak bağdaştırılmasının nedeni; Paul Ricoeur'un "Cogito felsefeleri" içerisinde değerlendirdiği 'kendi hermeneutiği'nden hareketledir. Dikkat edilirse; Dante'nin Yeni Hayat/İlahi Komedya'sıyla Cervantes'in Don Kişot'u ve bu eserlere benzer anlatıların genel mahiyeti Cogito'nun incelediği kimlik felsefesiyle yakından ilişkilidir. Kimlik felsefesi düsturu ise; Ricoeur'un "anlatı" formu üzerinden ifade ettiği "kişisel ve anlatısal" özdeşlik nosyonundan hareketle, konumuzla alakalı iki temel hususa ışık tutar. İlki anlatı kahramanının yolculuğunda mevcut normlardan hareketle "kendi" olma teorisini nasıl geliştirdiği üzerinedir. İkinci temel hususu da; buna bağlı olarak kahramanın düşlediği/arayışı içinde olduğu yeni bir hayatı/ yenidünyayı kazanma amacıyla yaşadığını söylemek mümkündür. Ricoeur'un kişisel özdeşlik olarak temellendirdiği kimlik kritiği,

[1083] Cervantes, **a.g.e**., s.56
[1084] Pamuk, **Yeni Hayat,** s.202
[1085] Ricoeur, **Başkası Olarak Kendisi,** s.43

konumuz açısından da; kahramanın kimlik arayışıyla alakalı genel bir terminolojiyi oluşturmaktadır. Bu terminolojide; Ricoeur'un kendilik ve aynılık olarak belirttiği "kimlik arayışı" "birçok anlatıda, kendi özdeşliğini/ kimliğini bütün bir hayat ölçeğinde"[1086] arayan kahramanın görüntüsüyle aktarılır. Birçok yolculuk anlatısı için ana karakteristik bir özellik olan kahramanın "kimlik arayışı" formu; yazar tarafından kahraman adına bir zorunluluk haline getirilir. Fakat zorunluluk farklı sebeplerle kendisini gösterir. Örneğin Gariplerin Kitabı'nda; kütüphane yetkilisinin kayboluşuna dair gizemi bulmak için yazar, kahramana elinin altında olana bakma ferasetini tanır ve bu olay kahramanın yolculuğunu zorunluluk haline getirir.

> "*Dükay'ın masasına oturup önüme paketi koydum. Örtüsünü açamaya başladım ve daha ne olduğunu görmeden bana bekçinin ne verdiğini anladım. Bu kara ciltli bir kitaptı. Açtığım zaman baslık sayfasında şu sözleri okudum: "Gariplerin Kitabı Kitap elle yazılmıştı ve çabucak bu yazının Dükay'a ait olduğunu, çok önceden beni yollara düşüren defterin yazısıyla aynı olduğu için anladım. Abdullah. Peşinden koştuğu kitap kendi kitabıydı. Elde etmek istediği bilgi, elinin altındaydı*."[1087]

Ian Dallas'ın kahraman adına oluşturduğu bu bilinçsizlik haliyle; Şeyh Galib'in sembolik olarak Hüsn'le oluşturduğu yapının, yakın bir benzerlik içinde olduğu söylenebilir. Yani kahramanın en belirgin özelliğini keşfetme arzusu üzerinden kuran yazar için yolculuk; kahramanın nezdinde içsel bir zorunluluk halinde tecessüs eder. Dolayısıyla kahraman formunu en belirgin bir şekilde idrak edilen bu alan; uzam/ yol olarak "metaforik bir sınav alanı" [1088] haline dönüşür.

Yolun metaforik olarak bir tasarıya kavuşturulmuş olması kendi başına bir yeterlilik değildir. Kahraman için düşlenilen son gerçek/ durak, kimliğiyle örtüşen yeni bir dünyanın içine girmekle nihayete erer. Ricoeur'un kimlik problemi üzerine aynılık bağıyla oluşturduğu matematiksel denklem; bu nihai gerçekliğin tüm sembolik tasarıları için okunabilir. "Özdeşlik burada 'teklik'i 'birlik'i gösterir: karşıtı çokluktur. (bir değil iki ya da daha çok); özdeşlik nosyonunun bu ilk bileşenine, bilmeyi tanıma kılan, aynının yeniden-özdeşlenmesi anlamında anlaşılan özdeşleme nosyonu karşılık gelir: iki kere aynı şey, n kere aynı şey."[1089] Kısacası; normal ortamda insanlar için değişmez bir imlenim

[1086] Ricoeur, **Başkası Olarak Kendisi,** s.153
[1087] Dallas, **a.g.e**., s.150
[1088] Korkmaz, **a.g.e**., s.117
[1089] Ricoeur, **Başkası Olarak Kendisi,** s.155

olan "bir tek ve aynı" söylevi, kahraman/ yolcunun başladığı yolculukta belirtilen en son gerçekliği temsil etmektedir.

Yenidünyanın gerçekliğine varmak için oluşturulan "metaforik bir sınav alanı" olan yolda, kahraman için önemli olan diğer bir konu da; kahramanın bu özdeşliği ne şekilde kurmaya çalıştığı üzerinedir. Ricoeur'a göre bu durum, kişinin kimliğini üzerinde öncelikle "kendi özdeşliği" ile "aynının özdeşliği" arasındaki farkı idrak ile mümkündür. "Bu yolda yürümeye başlamadan önce, 'kendi'nin 'kendilik'ini 'aynı'nın desteğinden yoksun bırakıp adeta çıplaklaştıracak şekilde, özdeşlik nosyonunu iki özdeşlik türünün birbirinden bütünüyle kopma noktasına varıncaya dek kaplaşmaktan kesildiği bağlamlarda kullanımımızdan hareketle, argümanı kendinin özdeşliği ile aynının özdeşliği arasındaki ayrımdan yana taşımak önemlidir."[1090] Yani Hüsn ü Aşk'taki bedenin "fenafillâh"a varışının unutturduğu bir kimlik nosyonu ile kişinin karşısındakinin bedenini/ varlığını vurgulayarak kurguladığı kişisel özdeşlik, bu farkı en bariz bir şekilde temsil etmektedir.

Yolculuk anlatılarında kahramanın ulaşmaya çalıştığı gerçeklik veya yenidünya hayatın anlatısal olarak tamamlanmamışlığından hareketle kurgulanır. Mesela Dante'nin İlahi Komedya'da yapmış olduğu yolculuk da bu bağlamda düşünülebilir. Çünkü kişinin kendi ölümü üzerinden telakki ettiği "tamamlanmış hayat" mefhumuna karşı hayatın bitmediğine dair "tamamlanmamış hayat" mefhumuyla metafizik bir söylev oluşturur. Ricoeur'a göre bu durum anlatılarda yazar tarafından terk edilecek bir plan olarak gözükmemektedir. Hatta Don Kişot ve Madam Bovary gibi iç içe geçmiş kurmacalar dâhil; bu diyalektiği kendi yasalarına uygun olarak kullanmayı bilir. "Bu argümanların tümü tamamen kabul edilebilir: yazar (auteur/author} nosyonunun eşsesliliği; hayatın "anlatısal" tamamlanmamışlığı; hayat hikâyelerinde birilerinin başkalarıyla içice geçmişliği; hayat gayelerinin bir yeniden-hatırlama ve öngörme dialektiği içine sorulması. Ama yine de bunlar, bana, kurmacanın hayata uygulanması nosyonunun kendisini oyundışı bırakacak gibi görünmüyor. Bu itirazlar, ancak naiv bir mimesis kavrayışına karşı, yani ilk Don Quixote veya Madam Bovary gibi tam da kurmacanın içinde belli kurmacalar sahneleyen bir kavrayışa karşı değer taşır."[1091] Ricoeur'un da eserinde sürekli olarak bahsettiği "argüman"lara dayalı kurgulanan kimliksel özdeşleşme sonucunda, kişi nihai olarak kendi özdeşliğine, yani düşlediği yenidünya/ yeni hayat formuna ulaşmış olmaktadır. Ricoeur'un

[1090] Ricoeur, **Başkası Olarak Kendisi,** s.165
[1091] Ricoeur, **Başkası Olarak Kendisi,** s.119-120

“İyi Hayat” olarak tanımladığı bu durum, yolculuk anlatılarında kahraman için planlanmış olan yolun sonunu veya bu sona bağlı bir devamın düşsel olarak son durağını oluşturur. Yine Ricoeur’un ifadeleriyle bu hayat; içinde kişi adına birçok düşünsel tabakayı da ihtiva eder. “İçeriği bakımından, "iyi hayat", her bir kimse için, kendileri bakımından bir hayatın az ya da çok kemale ermiş ya da ermemiş sayıldığı muvaffakiyet idealleri ve düşleri bulutudur. Kaybedilmiş zaman ve tekrar bulunmuş zaman düzlemidir. Bu anlamda "iyi hayat", her şeye rağmen amaçlarını kendilerinde taşıdıklarını söylediğimiz eylemlerin "kendisine doğru yöneldiği şey"dir. Bununla birlikte, bu amaçlılık içinde amaçlılık, amaçlan zaten evvelden koyulmuş olduğu ve koyulmuş kaldığı sürece pratiklerin kendine-yeterliğini ortadan kaldırmaz. Hayatımızın istikametlenişi hakkında kuşku girdabına kapıldığımızda, aksi takdirde kendi içlerine kapanmış olduklarına hükmedilecek pratikleri delip geçen bu açılış, praksis'in bütünsel yapısı içerisinde kapalı olan ile açık olan arasında çoğu kez ketum ve sessiz bir gerilimi barındırır. Burada düşünmek durumunda olduğumuz şey, insan eylemine içsel olmaktan hiç kesilmeyen bir üst amaçlılık idesidir.”[1092] O halde yolculukta olan kişi için hedeften sapmamak “ide”nin iç bütünlüğüyle alakalıdır demektir.

Kahramanın, muvaffakiyet idealleri ve düşleri ile çıktığı yolculuk; iyi hayat/yenidünya adına, her şeye rağmen kendisine dönük bir yapıdır. Dolayısıyla kahramanın ulaşmak istediği hayat ne olursa olsun, yeni hayat yine kahramanın kendi kimliğine bağlı bir değerler sitemini kurar. Kısacası yenidünya, bu temel diyalektikten hareketle, kişinin “tikel” olarak başlatmış olduğu “kimlik arayışıyla” hermeneutik bir temsil haline gelir. (Özellikle Campbell’in eserinde “Kahramanın Dönüşümleri” başlığı altındaki tasnifi, kahramanın idealleri ve muvaffakiyetlerini, dolaylayarak; yenidünyayı açıkça ortaya koyan bir görüntü sistemi çizer.)

3.1.8. Kahraman ve Ölüm

Ölüm teolojiden felsefeye ve edebiyata kadar birçok farklı alanın ve disiplinin incelemiş olduğu bir mefhumdur. Tartışma alanı ise insanoğlunun tarihi kadar eskidir. “Daha çok dünya hayatı, bir yolculuk olarak ifadede üstünlüğe sahipse de, ölen kişinin alınıp götürülüşü ve insanların onu bir yere bırakıp dönüşü, ölenin kendi başına bir yolculuğa çıkması olarak düşünülmüş, hayatımızda böyle bir benzerlik içinde yer

[1092] Ricoeur, **Başkası Olarak Kendisi,** s.245

kazanmıştır."[1093] Ucu açık örnekler bertaraf edilerek düşünüldüğünde; "Kahramanın biyografisindeki son eylem, ölüm ya da ayrılık"[1094] şeklinde tarif edilir. "Burada yaşamın tüm alanı kusursuzca örneklenir."[1095] Çünkü insanın "ölüm" haline yüklediği tüm düşünsel gönderiler o zamana kadar insanın yaşadıkları (ayrıca ontolojik varlığı ile alakalı) ile alakalı genel bir muhasebeyi de ön görmektedir. Hatta kişi hayatı ile alakalı pişmanlıkları dahi bu ana saklar. ("*Seni de kendim gibi deliye döndürdüğüm, benim düştüğüm hataya, dünyada gezgin şövalyelerin geçmişte de, şimdi de varolduğu yanılgısına seni de düşürdüğüm için affet beni dostum.*"[1096]) "Söylemeye gerek yok ki, kahraman eğer ölüm onu korkutmasa kahraman olmazdı; ilk koşul mezarla barıştır"[1097] diyen Campbell'in ifade ettiği bu son cümle ise; insanın "ölüm" karşısındaki düşüncesini (dönüştürülemeyen "insan olma" düşüncesi) ortaya koymaktadır. Don Kişot'un son bölümünde bu düşünce açıkça itiraf edilir.

> "*İnsana ait hiçbir şey, özellikle de insan hayatı, ebedî olmadığından, başlangıcından itibaren düşüşe geçerek nihaî sona kadar hep düşmeye devam ettiğinden ve Don Quijote'ye de Tanrı tarafından düşüşünü geciktirebilirle ayrıcalığı tanınmamış olduğu için, hiç beklemediği bir anda hayatı sona erdi. Belki mağlûbiyetin verdiği üzüntüyle, belki de böyle olmasını emreden Tanrı istediği için, bir hummaya yakalandı; altı gün yattı; bu süre içinde dostları, rahip, bakalorya sahibi ve berber, kendisini sık sık ziyaret ettiler; vefalı silâhtarı Sancho Panza başucum dan hiç ayrılmadı."*[1098]

Akabinde de Don Kişot'un ağzından yaşamının tüm alanı kusursuzca örneklenir. Yıllarca peşinden gittiği şövalyeliğin terk edilişi, yolculuğunun kendisine kazandırdığı tecrübe sayesindedir.

> "*Beni tebrik edin, sevgili dostlarım; ben artık La Mancha'lı Don Quijote değil, Alonso Quijano'yum; ahlâklı yaşayışım yüzünden İyi Yürekli lâkabıyla anılırım. Artık Galyalı Amadis'in ve bütün sülâlesinin düşmanıyım; artık küfürle dolu bütün o gezgin şövalye hikâyelerinden nefret ediyorum; artık ne büyük aptallık ettiğimi, onları okumakla ne büyük bir tehlikeye düşmüş olduğumu anlıyorum; artık, Tanrı'nm merhameti sayesinde, kendi tecrübemden ders alarak onları lânetliyorum.*"[1099]

[1093] Mehmet Törenek, Yol ve Yolculuk Benzetmeleri Bağlamında Şiirimizde Ölüm, **A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,** 28, (2005), s.130
[1094] Campbell, **a.g.e**., s.388
[1095] Campbell, **a.g.e**., s.388
[1096] Cervantes, **a.g.e**., s.883
[1097] Campbell, **a.g.e**., s.388
[1098] Cervantes, **a.g.e**., s.880
[1099] Cervantes, **a.g.e**., s..881

Campbell' den hareketle; "kahramanın kendisini ölüm ile barışık bir halde addedişini, yine kendisi adına salt bir "kadercilik" ile ilişkilendirmek mümkündür. Ölüm düşüncesini "kadercilik" mefhumu ile birlikte telakki edilmesinin nedeni, yolculuk anlatısının ilk örneğini teşkil eden Gılgamış Destanı'ndan günümüz postmodern metinlere kadar bu konunun işleniş biçimiyle alakalıdır. Metinlerde görülecek şudur ki; ölüm, Tanrı ya da tanrılar tarafından insana çizilen yolun sonudur. Nihai olarak yüz yüze geleceği ve kaçamayacağı bu son ise, insanın tüm fikri tecessüslerini ve ameliyelerini de ortaya koyar. "Hatta iddia edilebilir ki, ölüm düşüncesi ya da ölüm korkusu, insanın varoluşunu şekillendiren ve onun ölümünü-aşan düzen ve düzenekler kurmasına neden olan en önemli tahrik mekanizmasıdır."[1100] Gılgamış'ın ölümsüzlüğün sırrına erişmek için yapmış olduğu "yolculuk" tahrik mekanizmasının en açık örneklerinden biridir. Hatta ölümsüzlük için hem maddi hem de manevi düzlemde iki olay zikredilebilir. İlki maddi olarak Gılgamış'ın sedirler ülkesinde ismine bir taş diktirme gayretiyle -sonraki nesillere ismini duyurmak/iktidar olmak içindir.-, ikincisi ise ölümsüzlük otunu bulmak adına tanrıların mekânlarına yapmış olduğu yolculukla izah olunur. Nitekim Don Kişot'un ölümü ardından kendisi adına yazılan kitabeyle Gılgamış'ın Sedirler Ülkesine diktireceği "taş"ın mantığı aynıdır.

> "*Sancho'nun, yeğenin ve kâhya kadının ağıtları, Don Quijote'nin mezarının yeni kitabeleri buraya alınmamıştır; ama Sansón Carrasco şu kitabeyi yazmıştır:*
>
> *Burada yatan*
> *güçlü asilzade, öyle yiğit,*
> *öyle fevkalâde,*
> *yenemedi bu yüzden*
> *hayatını ölümle.*
> *Değer vermedi kimseye,*
> *dünyanın korkuluğu,*
> *hayatın öcüsü o,*
> *öyle ki,*
> *ona lâyık gördü talihi*
> *bilgece ölüp*
> *çılgınca yaşamayı.*
>
> *Ve akıllı Seyyid Hâmid kalemine dedi ki:*
> *"Ey benim, iyi mi, kötü mü yontulmuş olduğunu bilmediğim tüy kalemim, seni bu telin ucunda, bu askıya asacağım, burada kalacaksın; kibirli ve*

[1100] Kaan H. Ökten, **Ölüm Kitabı** (Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri), İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları, 2010, s.2

düzenbaz tarihçiler seni kirletmek için bu askıdan indirmedikçe, çağlar boyunca yaşayacaksın."[1101]

Gılgamış'ın yahut diğer kahramanların yapmış oldukları yolculuklara dikkat edilirse, ölüm, "kahramanın dönüşünden" öncedir. Çünkü ölüm sonrası hayatın resminin çizildiği yer, mekânsal olarak kahramanın sınandığı bir alandır ve erginleşme mertebesinin tekâmülü burada gerçekleşir. "Issız ve karanlık bir mekân olarak tanımlanabilen ölüm diyarı, arama yolculuğuna, diğer ifadeyle hades/ölüm yolculuğuna çıkan kişi açısından cesaretin ölçüldüğü ölüme karşı meydan okuma yeridir. Çünkü bu yolculuk esnasında kişi, kimsenin yaşamadığı ıssız mekânlardan geçerek adeta ölümle burun buruna gelmektedir. Hades ülkesinde olduğu gibi, masal kahramanının bu ölüm diyarında karşılaştığı muhtemel 'canlılar', tuhaf görünümlü korkunç yaratıklardan oluşan doğaüstü varlıklardır… Bu yaratıklarla karşılaşan masal kahramanı, onların öğüdünü aldığı ve onların vereceği sihirli vasıtalara kavuştuğu takdirde, ölüm yolundan sağ olarak çıkabilmektedir. Engelleri bu şekilde aşabilen masal kahramanı aynı zamanda sınavını başarıyla tamamlamakta ve hedefine ulaşmaktadır."[1102] Yani ölüm soyut/ metafizik bir mefhum olarak değerlendirilmektedir. Öncelikli amaç da soyut bir kavram olan "ölüm"ü somutlaştırarak fiziksel dünyanın dışına taşımayı gerektirir.

Yolculuk anlatılarının sembolizminde genellikle sınavlar ve belirli aşamalarla çeşitli kılıklara sokulup tahkiye edilen inisiyatik serüven içerisinde ölüm temi vardır. "Bütün öykülerin merkezinde, ölümle yüzleşme yatmaktadır. Şayet Kahraman gerçek ölümle karşı karşıya değilse, başarabileceği (hayatta kalabileceği) ya da başarısızlığa uğrayabileceği (ölebileceği) yüksek riskli bir oyun, bir aşk ilişkisi veya bir macera biçiminde, sembolik de olsa bir ölüm söz konusudur. Kahramanlar bize ölümle nasıl başa çıkılacağını gösterirler. Ölümü yenmenin çok güç olmadığını kanıtlayarak hayatta kalabilirler. Ölebilir (belki yalnızca sembolik olarak) ve yeniden doğarak, ölümün üstesinden gelinebildiğini ispat edebilirler. Bir dava, bir ideal ya da bir grup uğruna bir Kahraman gibi ölerek, aslında ölümü yenerler."[1103] Don Kişot'un aşk üzerinden sembolik de olsa bir ölüm düşüncesini dile getirişi; erginleştiğinin/ inisiyatik dönüşüme uğradığının kanıtıdır.

"*Ah aşk, ölüme koşuyorum*

[1101] Cervantes, **a.g.e**., s.884-885
[1102] Meral Ozan, Geçiş Ritüelleri ve Halk Masalları, **Millî Folklor,** 91, (2011), s.77
[1103] Vogler, **a.g.e**., s.75

sonsuz derdime son vermek için,
bu korkunç, bu güçlü acıyı
bir an önce dindirmek için,
ama ne zaman geçide varsam,
öyle seviniyorum ki oraya vardığıma,
yeniden hayat buluyorum,
erişemiyorum işkence denizinin limanına
Yaşamak beni öldürüyor,
ölümse can veriyor.
Ne duyulmamış şeydir bu!
Hayat ölümle var oluyor."[1104]

Orhan Pamuk'un Yeni Hayat'ta ölüm üzerinden düşlediği yolculuk da; (Gılgamış'ın ölümsüzlüğü arayışında dile getirildiği gibi) yine ölüm-sonrası insan yaşamının devam haline karşı –İlahi Komedya'da olduğu gibi- bir düşsel mekanizmayı ortaya çıkarır.

"*Ne bekliyordum? Belki bir rüzgâr, belki bir zaman, belki bir yolcu. Yarı karanlık aralanıyordu, koltuklarda benim gibi ölü ya da diri bir iki can daha olduğunu hissettim; kâbuslarındaki güzellerle ve cennet düşlerindeki ölümle hırıltıyla tartışıyor olmalıydılar, bilinmeyen bir ruhla konuşur gibi seslendiklerini işittim. Sonra daha derin bir şey hissetti benim dikkatli ruhum: Radyosu dışında her şeyi eriyip gitmiş şoför mahalline baktım ve işittim ki haykırışlar, hırıltılar, dışarıdaki ağlayışlar ve iç çekmelerle tatlı ve nefis rüzgâr içinde bir müzik çalıyordu. Bir an bir sessizlik oldu, ışığın arttığını gördüm. Bir toz bulutu içinde mutlu hayaletler gördüm. Ölenler ve ölüler. Gidebildiğin kadar gittin yolcu, ama düşündüm ki, daha da gidebilirsin. Çünkü tam o anın eşiğinde misin, yoksa vardığın kapının arkasında bir bahçe, sonra başka bir kapı ve daha arkada ölümle hayatın, anlamla hareketin, zamanla rastlantının, ışık ile mutluluğun birbirine karıştığı bir başka gizli bahçe daha mı var bilemiyor, bir beklentinin içinde tatlı tatlı salınıyorsun. Birden daha derinden, bütün gövdemi gene o sabırsız istek sardı, hem burada, hem orada olmak isteği. Birkaç kelime duyar gibi oldum, üşüdüm ve o zaman kapıdan sen girdin güzelim, Canan'ım, üzerinde seni Taşkışla'nın koridorunda gördüğümde giydiğin o beyaz elbise ve yüzün kanlar içinde. Bana ağır ağır yaklaştın.*"[1105]

Kaan H. Ökten'in ölüm ile alakalı aktardıkları, Orhan Pamuk'un Yeni Hayat'ından yapılmış olunan bu alıntıdaki düşünce ile alakalı açık bir izahat oluşturur. "Ölüm düşüncesiyle kıyaslandığında diğer her şey soluk almakta, yavaş yavaş siyaha dönüp kararmakta, parlaklık ve ışık ise ölüm düşüncesinden hareketle insanın hem birey hem de topluluk olarak kendisinin yarattığı solukluk ve karanlığa nur ve ziya getiren bir hamlesi

[1104] Cervantes, **a.g.e**., s.854
[1105] Pamuk, **Yeni Hayat,** s.61

olarak karşımıza çıkmaktadır"[1106] diyen Ökten'in ölümden hariç düşündüğü hareketlilik hali, ışık vb. amiller, Pamuk'un "Bir an bir sessizlik oldu, ışığın arttığını gördüm. Bir toz bulutu içinde mutlu hayaletler gördüm, ölenler ve ölüler" sözcesiyle karşılık bulmaktadır. Orhan Pamuk'un eserindeki alıntıya benzer, "ölüm" düşüncesiyle meydana gelmiş diğer metinlerde de aslen; nazar-ı itibar edilmesi gereken amiliyet, öncelikle bu düşüncenin kökeni daha sonra ise işleniş biçimiyle alakalıdır. Dolayısıyla bu aşamadan sonra ilk olarak belirlenmesi gereken husus, metinlerde yer alan "ölüm" düşüncesiyle alakalı materyalin kökenine ait olmalıdır.

Edebi eserlerde yer alan, "ölüm" düşüncesi ile alakalı metinlerin menşei Ökten'e göre "belirtik argümanlara ve örtük sembolizmalara dayalıdır."[1107] Ve bu argümanlar ilksel türlerden günümüze, "logos"tan beslenen bir geleneğin ürünü olma özelliği taşımaktadırlar. Yolculuk anlatılarında yer alan ölüm düşüncesi de yine aynı paralel ölçütlerle değerlendirilebilir. Yolculuk anlatılarında kahraman "ölüme direnebilir ya da belli bir süre için kaderini etkileyebilir."[1108] Fakat bu başta da belirtildiği gibi, kendisi adına kaçınılamaz bir "son"u engellemek için kesin bir çözüm değildir. "Son"a doğru ilerleyen kahraman; hem "logos"çu bir geleneğin icrasını, hem de kendisi için kaçınılmaz olan sonun düşünsel yönünü yolculuğun "tartışma zeminine" yayarak ortaya koyabilir. Gılgamış, Odysseia vb. destanlarda olduğu şekliyle "ölüler ülkesine" yolculuk ederek veya İlahi Komedya örneğinde olduğu gibi sadece "ölüm-sonrası" dünyayı düşselleştirerek tartışma zemininde bu düşünce ihya edilebilmektedir.

Logosçu geleneğin menşeine bakıldığında; insanların "ölüm" mefhumunu "Tanrı"ya gidilen bir "yol"un başlangıcı olarak addettikleri görülür. Bu kökensel düşüncede varlık/ yaşam, Tanrı tarafından insana bahşedilen yolculuğun ilk aşamasını oluşturmakta, ölüm ise insan için yolculuğun ilk aşamasının bitişini işaret etmektedir. Ölümden sonraki ikinci aşamada gerçekleşen yolculuk; insanın Tanrı'ya veya yeni bir hayata doğru hareketiyle başlar. Yolculuğun bu aşamasında -kahramana ait hayatının genel muhasebesi içerisinde- Tanrı mefhumu, edebi olarak düşündüğümüzde de; yine Tanrı'nın kendisine giden "yol"un metaforik çerçevesini ortaya koyar. Dolayısıyla varılacak son nokta; kahramanın, başlangıçtan ölüme ve sonrasına ait" yol" düşüncesini "Tanrı" ekseninde nasıl kurgulayacağı ve bu mefhuma hangi düşünceleri yükleyeceğiyle alakalıdır.

[1106] Ökten, **a.g.e**., s.2
[1107] Ökten, **a.g.e**., s.2
[1108] Campbell, **a.g.e**., s.393

İlk(s)el anlatılardan günümüz anlatılarına kadar kahramanın "ölüm" ile barışık bir halde oluşunu, kişinin mensubu olduğu inanç ekseniyle ifade etmek mümkündür. Yani kişinin/toplumun inanç dairesi, Tanrı hakkındaki tüm düşünsel bağları organize ederek; yine kişinin/toplumun "ölüm" ile alakalı bir mutabakat oluşturması adına açık ve nedensel bütünlük oluşturur. Ölüm düşüncesi ile alakalı temel metinleri bir araya getiren Ökten'in, eserinin önsözünde teolojisini oluşturduğu bu düşünceyi Mısır metinleriyle başlatmasının sebebi de budur. Ökten'in inanç ve felsefe dairelerinden tespit ettiği ve panaromik bir şekilde özetlediği "ölüm", yaratılış mitolojisinin nihai noktasında Tanrı ile insan arasında en keskin çizgiyi ortaya koyar. Fakat belirtilmesi gereken husus; materyalist metinlerin (metinler mit-metafor-imge v.b. ögelerle birlikte düşünülmelidir), bu metinlerden ayrı düşünülmesi gerektiğiyle ilgilidir. Çünkü materyalist izmlerde telakki edilen ölüm, tanrısal eksende gelişen ölüm telakkiyatından farklıdır. Örnek vermek gerekirse; kişinin ölüm sonrasında yaşatılması, görünür kıldığı bir eserin diğer hayatlar üzerinden tatbiki ve icrasıyla mümkündür. Yolculuk anlatıların genel içtimaiyatı materyalist bir düzlemde değerlendirilse de; bazen bu metinlerde yer alan tanrısal (metafizik) düşüncelerin sadece sembolik olduğunu söylemek gerekir. Sanatçının, "ölüm"ü, kahramanın yolculuğu adına bir sonun değil nihayeten ikinci bir aşamanın başlangıcı olarak kabul edişini; Tanrı'nın, *kişinin ölüm öncesi hayatını, "logos"a bağlı geçici bir "söz" gibi yarattığı* düşüncesinden hareketle izah edilir. İnsan ise bu töze bağlı olarak, varlığıyla alakalı birçok varsayımda bulunabilir. Mısırlıların Şabaka Taşı'nda ifade olunanlardan hareketle; kahraman adına icra edilen yolculuğa ait formlarla alakalı çıkarımlarda bulunulabilir. "Çoğu kere Memphis Teolojisi olarak da anılan bu anlatıda, Tanrı Ptah, ağzından çıkan bir söz=logos ile Tanrıları ve onlar aracılığıyla her şeyi yaratır. Sonra Atum'un suretinde kalp olarak vücuda geldi ve dil olarak vücuda geldi… Sahiden de tanrısal düzenin tamamı [Tanrı'nın her sözü], kalbin düşündüğü ve dilin emrettiği surette vücuda geldi."[1109] Dolayısıyla kahramanın ilk aşamadaki yolculuğu, ister sembolik bir "hayat", ister ise reel bir "yol" üzerinden kurgulanmış (Don Kişot/ Cervantes, Yeni Hayat/Orhan Pamuk örneklerinde olduğu gibi) olsun; Tanrı'nın "söz"üyle başlayıp (kadercilik) yine Tanrı'nın "söz"üyle bitirilir gibidir. Orhan Pamuk'un "varlık" ile hasbıhal oluşu, tabiri caizse "kitaptan yüzüne fışkıran ışık" ile kendisi adına yeniden bir doğumdur. Ve kitabın yeniden okunması ile "ölüm" üzerine tayin edilen tüm amiliyetin söze ait olduğu da, bu sayede vurgulanmış olur. Çünkü kitabın her okunuşuyla yolculukta kahramanın yaşamı adına herhangi bir form

[1109] Ökten, **a.g.e**., s.3

değişebilmekte ve formlarda "ölüm" yolculuğun sonu ya da devamı ile alakalı yeni bir "söz/ logos" oluşturabilmektedir. Sözün varlığa taşınması Pamuk'un Yeni Hayat'ında kitabın yeniden okunmasıyla vuku bulur. Böylece Yeni Hayat'ta yolculuğu anlatılan kahramanın üzerinden, ister normatif ister sembolik olsun, "ölüm" düşüncesinin, aynı forma yakın bir görüntü çizdiği söylenebilir. Kısacası teoriye göre sanatçı, tanrısal "söz"e ilişkin oluşturduğu sembolik (yasa) tasarısıyla birlikte (kitap), kahramana ait olan yolculuktaki ani değişiklikleri yönetebilmektedir. Ayrıca kahramanın yolculuğu, "ölüm" düşüncesiyle oluşturulan keskin kırılımla, üstü kapalı veya açık bir şekilde sonlandırabilmekte ya da devam ettirebilmektedir.

Ölüm düşüncesinin, günümüz anlatılarına kadar "logosçu" gelenekte nasıl icra edildiğini, dini/felsefi inanç daireleri çerçevesinde göstermeye çalışarak; bu metinlerin kahraman adına hangi şekillerde "yolculuğa" dönüşebileceği üzerinde durulabilir.

Gılgamış'ın "eksistensiyal kaygılarla ve ölüm korkusuyla" vücuda gelen bir destan oluşu, metin içinde Utnapiştim'in ağzından ifade olunur. Utnapiştim'e göre "ölüm", kahramanın yolculuğundaki –Ki bu Gılgamış adına bir özgürlük/ölümsüzlük isteğidir- şeklini çizemediği, yönünü belirleyemediği ve tutsağı olmaktan kurtulamadığı (başta da ifade ettiğimiz gibi: insan olma halini dönüştürememe) en son halidir. "Oldum olası süreklilik yoktur. Uyuyan ile ölü, birbirlerinin benzeridir. Kör talihin oyuncağı olmaktan kurtulamadıklarına göre, efendi ile uşak arasında ne fark var? Yargıçlar, bir araya gelince, insanların akıbeti belirlenmiş olur. Ölümü ve dirimi de dağıtır onlar; ama ölüm gününü açığa vurmazlar."[1110] Destanda Gılgamış'ın, arkadaşı Enkidu'nun ölümü üzerine "ölümsüzlük" sırrını aramaya çıkışı da, bu sürecin en keskin hareketi olarak addedilir. Böylelikle yolculuk esnasında, sırrına erişilmek istenen şeyin ölüm olduğu (Nasıl bir şeydir seni alıkoyan şu uyku acaba)[1111] açıkça belirtilir.

Hint ve Ortadoğu kutsal metinlerinde "ölüm" düşüncesi ile ilgili çeşitli tema farklılıkları göze çarpmaktadır. Ölüm düşüncesi ile alakalı bu tema farklılıklarının genel içtimaiyatını ise, anlam göndermeleri ile birlikte, kahramanın yolculuğuyla alakalı belirli bir karşıtlık içinde düşünmek mümkündür. Avesta'da ölüm ve sonrasında "Hakikatsizliğin yoldaşları ve kötü insanlar en kötü akıl huzursuzluğunu yaşayacaklar, fakat hakikatin yoldaşları ve iyi insanlar en iyi akıl huzuruna kavuşacaklardır. Bu halleri ilelebet

[1110] Duralı, **a.g.e**., s.60
[1111] Duralı, **a.g.e**., s.49

sürecektir."[1112] Upanişad'larda telakki edilen ölüm ise Avesta'dan farklıdır. Upanişadlarda ölüm "kurtuluşa ermemiş olan kişinin ruhu için yeniden bedenlenmenin bir geçiş kapısı, kurtuluşa ermiş bir ruh içinse mutlak bir'in içinde hemhal oluşun imkânıdır."[1113] Aynı düzlemde düşünüldüğünde, "inisiyatik" serüvenin yer aldığı sembolik anlatıların da ortak bir dili kullandığı görülecektir. Çünkü o dönemin dili ile üretilen mitolojilerde bu düşüncenin birçok varyasyonu bulunmaktadır.

İsrailoğullarının kutsal metinlerinde –Tanakh'ta- "ölüm" duygusu Eyüp peygamberin çektiği "çile"nin anlamsal yüklemi olan "yolculuk" bağlamında şu şekilde anlatılır: "Denizin kaynaklarına vardın mı, gezdin mi enginin diplerinde? Ölüm kapıları sana gösterildi mi? Gördün mü ölüm gölgesinin kapılarını? Dünyanın genişliğini kavradın mı? Anlat bana, bütün bunları biliyorsan. Işığın bulunduğu yerin yolu nerede? Ya karanlığın yeri neresi? Onları yerlerine götürebilir misin? Evlerinin yolunu biliyor musun?"[1114] İnisiyatik serüvenin söz konusu olduğu sembolik yolculuk anlatılarında, genellikle kayıp bir şeyin aranması söz konusudur. "Ölüme karşı-Ölümden kurtulmak vb." nedenlerle farklı ve bilinmeyen mekânlara doğru seyahate çıkılır.

Hıristiyanlık'a ait Yeni Ahit'te yer alan "ölüm" düşüncesi ise, insanın hayat yolculuğunda kişinin sadece ontolojik olarak bedensel bir değişimini ön görür. "Hepimiz ölmeyeceğiz; son borazan çalınca hepimiz bir anda, göz açıp kapayana dek değiştirileceğiz."[1115] İslamiyet'tin kutsal kitabı olan Kuran-ı Kerim'de de ölüm düşüncesi ile alakalı birçok ayet yer almaktadır. Kuran'da bu ayetlerde "ölüm" düşüncesi, "insanlar için bir "sınavlar yolu" olan dünya hayatının bitişi" olarak tarif edilmektedir. Ölünün varıp eğleştiği yer yani mezarlık, dünyaya ait olan bedenin gideceği son noktadır. "İnancımızın bir gereği olarak kabullendiğimiz ahiret, ruhun bu ölümle birlikte yeni bir yolculuğa başladığı düşüncesini de beraberinde getirmektedir. Bunun sonrasında varılacak en güzel yer, cennettir ve ölene gösterilen saygıda, onun güzel hâlleri ve davranışları anılarak bu makamı elde etmesi düşüncesi yatmaktadır."[1116] O halde geçici olan hayat yolu aslolan ahiret dünyası için sağlam yürünmelidir.

[1112] Ökten, **a.g.e**., s.4
[1113] Ökten, **a.g.e**., s.4
[1114] Ökten, **a.g.e**., s.4-5
[1115] Ökten, **a.g.e**., s.5
[1116] Törenek, **a.g.m**., s. 130

Eskiçağ Yunan düşüncesinde, kimi zaman uykunun kardeşliği olarak izah edilen ölümle alakalı en dikkat çekici görüşlerden biri Parmenides'e aittir. "Nasıl yok olabilir var-olan öyleyse? Nasıl doğabilir? Doğduysa var değildir, ileride doğacaksa da öyle. Bu doğuş sönmüştür ve ölüm yok olmuştur."[1117] Nitekim bu tür öykülerin birçoğunda kahraman kayıp bir nesnenin peşinden gider. (kayıp cennet, kayıp ülke, sevgili, hazine, ab-ı hayat, sihirli asa vb.) öykünün kahramanı sonunda şunu algılar: aradığı şey kendindedir. Fethettiği kendisindedir. Kahraman idrak anında bir de bakar ki sevgiliyi ya da hazineyi ararken kendisini bulmuştur. Felsefe tarihinde ölümle alakalı en önemli düşüncelerden biri olan bu görüş aynı zamanda insanın bitmeyen yolculuğuyla alakalı da açık bir varsayım olarak okunabilir. Eski Yunan'da ölümle alakalı tek görüş bu değildir. Fakat genel itibariyle temel bir hareket noktası oluşturduğu ve peşinden gelen birçok filozofun da bu konu hakkında görüş bildirmesine neden olmuştur.

Herakleitos, ölümü dönüşümün ve zıtlıkların birliği anlamında kullanır ki; bu ölüm düşüncesi birçok yolculuk anlatılarının temsili bir istiaresi gibidir. "Biri diğerinin ölümünü yaşar diğeri de ötekinin yaşamını ölür."[1118] Empedokles ve Pythagoras'ın, ölümün bir kimyasal gibi ayrıştığı ve farklı bir bedenin inşasında yeniden kullanıldığı yönündeki düşünceleri, yine birçok yolculuk anlatılarında kaderi birbirine benzeyen ya da kaderi farklı kişiler üzerine tayin olan kahramanların yolculuğunda temel bir izlek olarak belirir. Epikuros ölümü tamamıyla "yokluk" olarak tanımlar. "yaşayanlar için ölüm yoktur, ölüler ise zaten yoktur"[1119] diyen Epikuros, insanın olmama hali ile hayat macerasını/yolculuğunu noktalamış sayılır. Eski Yunan'ın en önemli düşünürlerinden biri olan Platon, ölümü yeniden bedenlenme (reenkarnasyonel yolculuk) şeklinde tarif eder. Dolayısıyla da ölümü, Upanişadlar ve Eski Mısırlıların düşündüğü çizgiye yakın bir şekilde tarif etmiş olur. Aristo ise hocası Platon'un aksine ölümü fizyolojik –bilimsel- olarak ele alır. Fizyolojik olarak bedendeki sıcaklığın boğulması, insanın ölümü demektir. Aristo nihai olarak da, ölüm karşısında insanı mutlu edebilecek kaynakların üzerinde durur. Bu kaynaklar, "erdemli bir hayat sürmek" ve ölüm karşısında "cesaretli davranmak" şeklinde belirlenir. Nitekim bu son görüş kahramanın macerasında, normatif değerler üzerinde cereyan eden reel bir yolculuğun tanımı olabilir.

[1117] Ökten, **a.g.e**., s.6
[1118] Ökten, **a.g.e**., s.6
[1119] Ökten, **a.g.e**., s.6

Lucretius'un Empedokles, Demokritos ve özelikle de Epikuros'un felsefi temayülleri ile harmanladığı "atomist" görüşe göre; ölüm sonrası ruh ile beden birbirinden ayrılır ve her ikisinin de varlığı sona erer. Öte yandan Seneca'nın ("stoacı" felsefede dile getirdiği düşünce) ölüm ile alakalı ifade ettikleri "kahramanın" yolculuğunda ölüm ile iç içe oluşunu temsil eder. "Sanıyoruz ki ölüm önümüzdedir; oysa ölümün büyük bir kısmı şimdiden geçip gitmiştir. Hayatımızın geri kalan kısmını ölüm geçirmiştir eline. Başka bir yerde ölüm var olmamaktır."[1120] Romalı düşünür Cicero da bu düşünceye yakın bir görüş ileri sürer.

Ortaçağ Hıristiyan ve Müslüman düşünürler ölüm hususunda farklı görüşler beyan etmekle birlikte; birçok görüşlerinde de birbirine yakın teamüller içerisinde bulunurlar. Augustinus'a göre ölüm, "gerçek yaşama açılan bir kapı"[1121] olarak tanımlanır. Fakat gerçek yaşama ulaşmak için "İsa Mesih'te" ölmek gerekir. Yani Dante'nin de Yeni Hayat ve İlahi Komedya'da işlediği gibi, Hıristiyanlık için gerçeğe ulaşmak adına yapılan yolculuğun felsefi muvazenesi "Elanor" (İslam Tasavvufu'nda da kesret-vahdet ilişkisi vahdet-i Vücud nazariyesi de bu temsile [Elanor] yakın ifade edilir.) olarak İsa Mesih'te ölüm hadisesini ifade eder. Bunun haricinde insanın ölümü ise kendisi adına bir cezadır.

Kindi ve Farabi ise; ortak bir lisanla, hâlihazırda bilinenlerin yanlışlığından dolayı insanların ölüm hakkında yanlış zanların içine düştüklerini söylerler. Oysa insanın ölümü, kendisi adına mutlak bir sonun değil; varlığını sürdüreceği yeni hayatın başlaması adına malum olan geçişin bir adıdır. İbn-i Sina'nın ölüm hakkında bilinmeyenlerle alakalı yazmış olduğu eserinde (Ölüm Korkusundan Kurtuluş) yine benzer bir şekilde insanların bilgisizliğinden bahsetmektedir. Yunus Emre, Mevlana vb. tasavvufi İslam şairleri de İbnü'l Arabî de olduğu gibi, ölümü gerçeğe geçiş adına bir mertebe olarak görmüşlerdir. Dikkat edilecek şu ki; en eski İslam düşünürlerinden bugüne ölüm hakkında ifade edilenler, İslami inanç dairesi içerisinde Kuran'ın bildirdiklerinden hareketle izah olunabilir. Başta da ifade edildiği gibi; Kuran-ı Kerim'de de "ölüm" düşüncesi ile alakalı birçok ayetin bulunması, İslami tecessüsle vücut bulmuş yolculuk anlatılarında bu konunun işlenmesi demektir. Bu sayede de "insanın/ kahramanın ölümü" yolculuğu esnasında işlenmiş sorgusuz bir imanın göstergesi haline gelir. Hüsn ü Aşk, Leyla ü Mecnun, Mantıku't-Tayr (ölmek ve küllerden yeniden doğmak hadisesi) vb. birçok tasavvufi eserin

[1120] Ökten, **a.g.e**., s.8
[1121] Ökten, **a.g.e**., s.9

de, aslen bu doğrultuda, varlık esasına ilişkin düşüncelerle vücuda geldiği su götürmez bir gerçektir. İmam Gazali Kuran'dan hareketle meseleyi şu şekilde yorumlar: "Vücud (varlık) da ikiye ayrılır: 1) Varlığı kendi zatından olan 2) Varlığı başkasından olan. Varlığı başkasından olanın varlığı ödünçtür, kendi nefsiyle kaim değildir. Bu varlığın zatı, bizzat zatı haysiyetinden nazar-ı itibara alınırsa mutlak yokluktan ibarettir. Bu varlık, ancak başkasına olan nispetinden dolayı mevcuttur. Fakat zengin bir kişiden ödünç elbise almak örneğinden anladığın gibi bunun hakiki bir varlığı yoktur. Şu halde hakiki nur Allah Teâlâ olduğu gibi hakiki mevcud da Allah Teâlâ'dır."[1122] Yani ölüm ile ulaşılan mutlak varlık olan Allah'ın nurundan bir parça olan insan, öldüğünde yine mutlak varlıkta yok olmaktadır.

Ortaçağ sonrası ölüm düşüncesinde ölümü yorumlamada batı dünyasında kökten bir değişim göze çarpar. Pica della Mirandola "evrende hiçbir şey ölmez ve helak olmaz" diyerek bir yönüyle bilimsel diğer yönüyle de gizlemli (ezoterik) bir tez ortaya koyar. Martin Luther'in (Hermetizm) "her birimiz ölüme çağrılmışız ve hiç kimse birbirinin yerine ölmeyecek" sözü de yirminci yüzyıl felsefesinde –Daha sonra da Heidegger'in Varlık ve Zaman'da üzerinde durduğu ölüm düşüncesi- önemli teyakkuzlar oluşturur. Yine bu dönemde Giordano "her şeyin sonsuz uzay içinde akıp gittiğini ve sadece görünümünün değiştiğini" ifade eder.

Ortaçağ sonrasında yolculuk anlatılarının genel içeriği takip edildiğinde, ölüm düşüncesinin işlendiği metinlerin genel itibariyle mistikçilerin elinden çıkmış olduğu görülür. Temel amil ise; yazım ve matbuatın genel itibariyle kiliseye dayalı olmasıdır. Şövalye romansları/romanesklerinde yer alan yolculuklarda işlenen ölüm yine bu yönüyle nazar-ı itibar edilir. Jakob Böhme'ün "İsa Mesih'in ölümünü ortadan kaldırması" ile oluşturduğu motif birçok eserde işlenir. Johannes Scheffler de "Kherubinik Seyyah"ta Böhme'ün düşüncesini esas alır.

Ortaçağ sonrası varoluşçu felsefede işlenen ölüm düşüncesi Montaigne'e göre (Montaigne varoluşçu felsefenin kurucusudur.), insan, hayatın içindeyken aynı zamanda ölümün içindedir. Rousseau'ya göre ölüm insanın idrak etmesi gerektiği bir mefhumdur ve insan bu doğallığı esas almalıdır. "İnsan doğal olarak sürekli acı çekmeyi bilir ve huzur içinde ölür. İnsanı alçaltan ve ağız tadıyla ölmesine engel olanlar reçeteleriyle hekimler,

[1122] İmam Gazali, **Yol-Bilgi ve Varlık** (Eyyühe'l Veled Ledünni İlim Risalesi Mişkatü'l-Envar), Çev., A. Cüneyt Köksal, İstanbul: Sufi Kitap Yayınları, 2007, s.84

öğütleriyle filozoflar, teşvikleriyle papazlardır."[1123] Rousseau'nun bu fikrinden hareketle insan için mevcut olan tüm düşsel ve bedensel yolculukları "doğal" bir çevre ile ilişkilendirmek mümkündür. (Rousseau'nun "Yalnız Gezenin Düşleri" adlı eserinin, yazarın kır gezileri sayesinde kendisiyle ve geçmişiyle yüzleştiği bir eseri olması da bu durumun açık bir göstergesidir.)

Felsefenin ve düşünsel ihtiyatların en yoğun olduğu 19. yy.da Kant, Hegel, Feuerbach, Kiegard, Fichte, vd. düşünürlerin Alman romantizmi ile "çağdaş ölüm" temini geliştirirler. İnsanın zihinsel olarak gerçekleştirdiği eylemler sadece ikincil bir görüngü(fenomen)dür. Asıl olan bilinçle kurulan formlardır. Bu sebepten ölüm de bu bilinç halinin kaybolmasından –Kant'ın ifade ettiği gibi- başka bir şey değildir. Dikkat edilirse çağdaş felsefede insanın macerası "yaşam-ölüm" arasında çoğunlukla bu şekildedir. "Bizler aslında birer maceraperestiz: düşünsel dünyanın maceraperestleri… maceraya atılmak için yerimizi yurdumuzu terk edip, vahşi ormanlarda mücadele etmemize gerek yok elbette. Belki de en büyük macera, düşünce âleminin uçsuz bucaksız genişliğinde yol almaya çalışmak, belirli bir menzil olmasa bile maceradan maceraya atılmaktır… Ölümünüz, insana ve yeryüzüne bir hareket olmamalı dostlarım. Ben bunu istiyorum ruhumuzun balından. Ölümünüzde tininizin ve erdeminizin korları parlamalı hala, tıpkı yeryüzünü saran akşamın kızıllığı gibi. Aksi takdirde sizinkisi yanlış bir ölümdür. "[1124] Dolayısıyla yolculuk anlatılarında kahramanın macerasındaki son eyle olan "ölüm" ile "yol" bitmiş sayılır. Sonrasına ait olan "görüngüler sistemi" Schrödinger'in Kedisi" (Alev Alatlı'nın Rüya-Kâbus ikilisinde yer alan yolculuğun nihai sonucudur.) misali bir muammayı işaret eder. Friedrich Nietzsche, insanın çağdaş macerasında ölümün de yeryüzüne ve insanlara doğru bir hareket içerisinde gerçekleşmemesi gerektiğini söyler. Aksi takdirde gelişecek bir ölüm ise; maceranın yani insanın yolculuğunun yanlış bir şekilde sonuçlanması demektir.

Çağdaş ölüm düşüncesi üzerine görüş beyan edenlerden biri de Simmel'dir. Simmel'in ölüm ile alakalı beyanları "kahramanın yolculuğunda" en tecrit edici düşünsel aksülamellerden biridir. Düşünce şu şekilde ifade olunur: "Ölüme yaklaşmak için tüketerdurduğumuz yaşamımız aslında ondan kaçmak üzere harcanan bir yaşamdır. Bizler bir geminin üzerindeyken seyir istikametinin tersine doğru yürüyenlere benziyoruz.

[1123] Ökten, **a.g.e**., s. 12
[1124] Ökten, **a.g.e**., s.14-15

Güneye doğru yürürken, ayaklarımızın bastığı zemin bizimle birlikte kuzeye doğru taşınıyor… Ölüm, yaşam sürecini durdurup iptal ediyorsa da içeriklerinin anlam ve önemine dokunamamaktadır."[1125] Heidegger, Sartre ve Levinas gibi düşünürlerin "fundamental ontolojik bir bakış açısıyla eksistensiyal bir ölüm anlayışına" varmalarından hareketle oluşturulacak muhasebede; "yolculuk" anlatılarında yer alan, ölenin macerasını takip eden ikinci bir kahramanın görüntüsü vardır. Düşünce birincil ya da ikincil bir kahramanın iç-benliğindeki kaybolmuşluktan beslenmektedir. Heidegger'in ölümle alakalı belirttiği hususlar da bu savla genel bir paralelliktedir. Heidegger'in ifadesi şu şekildedir: "herkes-benliğindeki kaybolmuşluğunu açığa çıkararak onu, ilgilenici itina-göstermekliğe birincil olarak dayanmaksızın kendi olma imkânlarıyla karşı karşıya gelir ki; bu, tutkulu, herkesin vehimlerinden sıyrılmış, fiili, kendinden emin kendini havfeden ölüme yönelik hürriyet demektir."[1126] Heidegger'in mevcut ifadeleri dolaylı olarak da benliği arayan kahramanın nezdinde "özgürlük" bağlamında –ki Nietzsche de aynı görüştedir- değerlendirilir.

İnsanoğlunun farklı disiplinler içerisinde ölüm üzerinden ürettikleri düşüncelerde genel itibariyle ontolojik bir muhasebeyi görmek mümkündür. "Nitekim ölüler diyarı arketipal bakımdan yerin altını işaret etmektedir. Yerin altı, tıpkı ölü bedenlerin istiflendiği bir mahzen gibi, hareketin kendisini çepeçevre kuşatmakta ve devingenliği felce uğratmaktadır. Bu bakımdan arketip olan gökyüzü, yaşamın ebediliğini, tanrısallığı simgelerken; yer altı ölümü, durağanlığı sufli olanı imlemektedir. Mitolojik yüce tanrılar gökyüzünde zirvelerde yaşarken kötücül ruhlar yeraltında ve dehlizlerde hüküm sürmektedir. Bu ontolojik vaka mitolojiden dinlere, felsefi düşünüşten kültüre uzanan geniş bir yelpazede görülmektedir."[1127] Temellendirilmeye çalışılan ölüm düşüncesini tüm felsefi-dini düşünceler ekseninde genişletmek mümkündür. Çünkü bu başlık altındaki temel amaç "insanın "ölüm" haline yüklediği tüm düşünsel gönderileri ve o zamana kadar insanın yaşadıkları (ayrıca ontolojik varlığı ile alakalı) ile alakalı genel bir muhasebe"yi göstermektir.

[1125] Ökten, **a.g.e**., s.15
[1126] Ökten, **a.g.e**., s.16
[1127] Ömer Alanka, **Mutlak Hareketsizliğin Ontolojisi: Ölüm Fügü**, Flanör Düşünce, Der.: Hüseyin Köse, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012, s.92

SONUÇ

Edebi eserde, yol ve yolculuk kavramlarının neyi işaret ettiğini anlayabilmek için öncelikle mantıksal bir okumaya ihtiyaç vardır. Çünkü kişi, yol ve yolculuk kavramlarını mecaza dönük bir şekilde kullansa dahi, bu kavramların birincil anlamlarını göz ardı edememektedir. Öyleyse edebi bir eserde yolun ve yolculuğun "ne" olduğu "neye" işaret" ettiğini algılamak için kuramsal bir izahat gereklidir. Dolayısıyla edebi eserde yol ve yolculuğu incelerken kuramsal açıdan şu sorular sorulmalıdır:

1) Yol/cu/luk nedir?
2) Yol/cu/luk üzerinden ne düşünülür yahut yol/cu/luk neyi düşündürür?
3) Yol/cu/luk amaç mı yoksa araç mıdır?
4) Yol/cu/luk hikâyeye nasıl dönüşür yahut yol/cu/luk başlı başına bir öykü oluşturabilir mi?
5) Yol/cu/luk neler taşır yahut 'yol/cu/luk'a neler taşınır?
6) Yol/cu/luk anlatısının oluşumundaki temel etkenler nelerdir?
7) Yol/cu/luk anlatısında hangi kavramlar ön plana çıkmaktadır?
8) Yol/cu/luk ortak bir dili nasıl oluşturur?
9) Yol/cu/luk geleneğin yeniden inşası mıdır yoksa geleneğin yıkılışı mıdır?

İnsanoğlunun tarih sahnesine çıktığı ilk günden itibaren (bilinmeyen zamanlarda), harekete bağlı olarak gerçekleştirdiği en önemli eylemi; hiç şüphesiz "yürümek"tir. Yürümek, ihtiyari veya gayrı-ihtiyari olarak, insanoğlu için, bir mekândan diğer bir mekâna geçişin adıdır. Yürümek fiilinin insana ve insanı çepeçevre saran tabiata mahsus hali düşünüldüğünde de görülecek odur ki; insanın yaşamını idame ettirebilmesi tabiat içindeki hareket yeteneğine, yani "yürüme"sine bağlıdır.

İnsanoğlunun bir mekândan diğer mekâna geçişi olan "yürüme" eylemi de gidilen iki nokta arası "mekânı" yol haline getirir. Yani her gün geçilen bir sokak, ilk bakışta bir yol olarak addedilmese de aslında "yol"dan başka bir şey değildir. Yol kelimesinin "yo"

(yürümek) eyleminden türediği de düşünüldüğünde; sözcüklerin reel dünyayı nasıl sergilediği aynı suretle görülür.

İnsanoğlunun "yol" mefhumuna bağlı olarak "yolculuk" diye tanımladığı "yürüme" eylemi ile kurmuş olduğu rabıta birçok dilde "düzlük-doğruluk" gibi çizgisel bir bütünlüktedir. Oysaki iki nokta arasında hareket esasına dayanan "yolculuk" hadisesi, reel dünyadaki gerçek mekâna uygun olarak birçok açıdan yeniden tanımlanabilir. Bu durumda insanın reel düzlemde kurgulamış olduğu "yol" düşüncesinin, irreel düzlemde de yargısal bir tanım aracına dönüşmesi (dilin –mecazi- değişmeceli olma durumuna istinaden) mümkündür.

Dilin mecazi olma vasfı, aynı zamanda yolculuk anlatılarının tüm farklı versiyonlarının çözümünde mihenk noktasıdır. Yani yol anlatılarının tamamen fiziki bir planda tasarlanabileceği gibi, tamamen mana düzleminde de (Şekil-8-9-10) ilerleyebilir. (İlahi Komedya ve Hüsn ü Aşk'ta olduğu gibi mana düzleminde, Don Kişot'ta, Yeni Hayat'ta olduğu gibi hem fiziksel hem de mana düzleminde yolculuklar söz konusudur.) Yol ve yolculuk anlatılarının fiziksel yahut mana düzleminde vücuda gelmesinin diğer bir sebebi; değişen kahraman formlarıdır. İlk(s)el türlerden çağcıl türlere kadar yolculuğu anlatılan her kahraman kendi döneminin –dolayısıyla da farklı edebi akımların- dolayımlayıcısı durumundadır. (nasıl ki Odysseus döneminin dolayımlayıcısı –flanörü- ise Don Kişot da kendi döneminin dolayımlayıcısıdır.)

Edebi eserde "yol" ve "yolculuk" konusunu anlayabilmek içinde öncelikle; dilin insan hayatındaki kullanımına bakmak icap eder. Çünkü dilin insan hayatındaki somut ve soyut birçok alanda, duygu ve düşüncelere karşılık oluşturduğu genel yapıda görülen manzara; insanoğlunun dünyaya vermiş olduğu "ses"ten başka bir şey değildir. Meseleye bu açıdan bakıldığında da edebi eserlerde incelemeye tabi olunacak "yol" ve "yolculuğun" insanoğlunun hayata karşı vermiş olduğu sesten hariç tutulamayacağı gerçeği yine salt bir zemine oturmuş olur.

Yol ve yolculuk anlatısı "insan" unsurunun merkezde olduğu bir yapı arz eder. Odak noktası insan ve insana bağlı hallerden oluşan yol ve yolculuk anlatılarını incelerken de temel diyalektik insan/ yazar/ yolcu üzerinden hareketle ifade edilir. İnsanoğlunun kurguladığı yazınsal ve sanatsal eserler incelendiğinde görülecek odur ki; insan odaklı her bir yapıtın temelinde mücerret yahut müşahhas bir yolculuk gizlidir. Diğer bir deyişle

yolculuk, poetik açıdan edebi bir eserin yazma düzenini etkilemekte ve kendine ait özgül bir söylev ortaya koymaktadır.

İnsanoğlunun çağlardan buyana getirdiği ve sürekli olarak geliştirdiği "dil" dünyasının bize gösterdiği şey (ses), kişinin yol ve yolculuğu bütün hareketi ve paradokslarıyla ortaya koyduğu ve kendi düşünce sistemiyle izole bir hale getirdiğidir. Fakat yolculuğun oluşturduğu paradigma (dinamik düşünsel sistem), insanı izole halden çıkarır. Einstein'ın da dediği gibi; her birey olasılıklar labirentinde kendini kaybetmek istemiyorsa, kendi düşünce şeklini korumak zorundadır. Ancak doğru yolu seçtiğinden kimse emin olamaz. Dolayısıyla yolculuğun ilk merhalesinde kişinin kendi evreniyle çizdiği "yol" ve "yolculuk" ikinci merhalede değişime uğrar ve gelişir. Diğer bir deyişle; yol ve yolculuk anlatıları insan faktörüyle (belirli bir gözlem ve seyirle) geliştiğinden, ihtiyari yahut gayrı-ihtiyari olarak, ortak bir tasarımı da bünyelerinde barındırırlar. Mamafih bu ortak kurgu ilk(s)el türlerden günümüze dikkat çekici bir süreklilik gösterir. Gılgamış'ın Odysseus'un maceralarında yer alan yolculuk fiilinin benzer normlarda, Don Kişot'ta yahut Yeni Hayat'ta (Pamuk) yer alması da bu sürekliliğin açık bir göstergesidir.

İlk(s)el toplumdan günümüz toplumuna kadar tarihsel süreç incelendiğinde de toplumların edebiyat diye adlandırdığı bir olgunun var olduğu su götürmez bir gerçektir. "Edebiyat nedir?" diye sorulduğunda verilebilecek en mantıksal yargı da anlatımın yani "ileti"nin aktarılış biçiminden hareketle yapılır. Yani edebi eserlerin ilk(s)el normlarından başlamak suretiyle incelendiğinde; türlerdeki çeşitliliğin anlatış biçiminden kaynaklandığı açıkça görülür.

Edebiyat olgusunun, düşünce, duygu ve hayallerin sözlü ya da yazılı olarak güzel ve tesirli bir biçimde anlatılması sanatı olduğu düşünüldüğünde "ileti"nin yani anlamlandırma aracının –ve buna bağlı olarak oluşan faaliyetlerin- önemi açıkça görülür. Dolayısıyla da ileti, hem anlamın hem de biçimsel açıdan türlerin oluşumunun odak noktasında yer alır. Yani yol ve yolculuk kavramlarının birer "ileti" olarak hangi anlamlara geldiği ve biçimsel açıdan türlerin oluşumunda hangi noktalarda yer aldığı önemlidir. Çünkü yol ve yolculuk anlamsal birer ileti olarak edebi eseri oluşturan biçimsel ögelerin içerisinde yer alır. Mamafih birbirinden bağımsız birimlerin içinde kaynaşarak metaforlaşır. Kendi içerisinde bir anlam bütünlüğüne sahip olan bir edebi eseri

çözümlerken yararlanılan kavramsal yöntemler ise edebi metnin kurgusunun belirlenmesine olanak sağlar.

Örneğin ölüm temi de yolculuk üzerinden metaforlaşan bir yapı olarak edebi metne girer. Ölüm mefhumu kahramanın yolculuğu açısından değerlendirildiğinde mutlak bir hareketsizliği ön görür. Hatta eski Yunan mitolojisinde yeraltına inişle metaforlaşan ölüm, Medusa'nın bakışıyla mutlak bir hareketsizliğe dönüşür. Kahramanın yolculuğunun en önemli noktası da aslında ölümle yüz yüze gelmektir. Ölüme yakın oluşan girdabın başında yaşamın tüm alanı kusursuzca özetlenir.

Ölüm meselesi edebi eserlerde birçok farklı temsillerle işlenir. Değişmeyen kural ise ölüm hadisesinin soyut/ metafizik bir hal olduğudur. Ölüme ilişkin farklı alan/ disiplinler, anlam dünyasını kendi kavram dileriyle oluşturur. Edebi eserde, dolaylı olarak da yol ve yolculuk anlatılarında ölüme ilişkin her tasavvurun arkasında, başta dini olmak üzere birçok disiplini görmek mümkündür. Yolcu/ yazar/ kahraman etiğinde ölüm öncelikle somutlaştırılır ve akabinde de fiziksel dünyanın dışında ayrı bir uzama taşınır.

Yolculuk üzerinden tasarlanan her yapı sanatsal açıdan metaforlara dönüşür. Yolculuklarla farklı mekanlara hareket eden yolcu/ yazarın dünyaya açılım felsefesi de aynı surette metaforik bir olgudur. Yolcu uğradığı her durakta farklı bir mana evreni kurar. Bununla birlikte yolculuk kök bir metafor olarak sürekli farklı anlamlar kazanmaya müsaittir. (Şekil-8-9-10) edebi eserde de aynı suretle gelişen/ değişen yolculuk metaforu metnin bütün yapı unsurlarını üzerinde taşır. (Şekil-11) Dolayısıyla yolculuk, metaforik açıdan derin bir yapı ihtiva eder. (Şekil-12)

Birbirinden bağımsız edebiyat sahalarında oluşan edebi eserlerin "yol" kurgusuna benzer normlarda sahip oluşu birçok araştırmacının dikkatini çeker. Başta Campbell, Eliade olmak üzere Vogler gibi önemli saha uzmanlarının da görüş birliğine vardığı noktada benzerliğin asıl nedeni olarak "arketipler" zikredilir. Mitolojinin imgeleminde, metafizik hallerin tercümesinde etkili olan arketiplerin, felsefi ve psikolojik alanın söyleminde de azımsanmayacak derecede bir yer işgal ettiği aşikârdır. Diğer yandan edebi bir eserin formaliter yapısının çözümlenebilmesi adına kullanılan bilgi alanlarının üzerinde durduğu en önemli konuların başında da arketipler vardır. Konu üzerinde yapılan mülahazaların nihayetinde varılan sonuç, genel itibarıyla yol ve yolculuk anlatılarının yeni üretilen bir yöntem olmadığı üzerinedir. Fakat her eser arketipsel söylemi baştan sona

kadar aynı şekilde kullanmamaktadır. Nitekim on iki aşamalı yolculuğun (Şekil-1) birimlerinin –özellikle de son dönem eserlerinde- olayın akışına göre belirlenememesinin sebebi de budur. Çünkü sanatın dolayısıyla da edebiyatın kuralları değişken bir yapı arz etmektedir.

Sanatın, sistematik düşüncenin/ kalıplaşmış söylemlerin tahakkümünden kaçan ve sürekli değişkenliklerle yeniden üretimi sağlayan yapısı "yol" anlatılarını gelenek içerisinde farklı ilişkilerle, farklı alanlara taşır. Yol ve yolculuğu bir araç yahut amaç olarak benimseyen telakkiyatın ortak bir dil kullandığı da böylece anlaşılmış olur. Temel diyalektik "yola çıkış, yolu yaşayış ve geri dönüş" (Şekil-1) şeklindedir. Gidilen yolun araç yahut amaç oluşu bu prensibi değiştirmemektedir. Her ne sebeple olursa olsun belirli bir mekânı terk etmekle vuku bulan "yolculuk" destanlardan halk hikâyelerine, romanlara, şiirlere vb. birçok edebi türde mevcuttur. Ayrıca ilk(s)el mitolojilerden semavi dinlere kadar "ilahi" kıssaların büyük bir bölümünde hikâyesi anlatılan kahramanların/ peygamberlerin vb. yolculuklarının da benzer özellikler taşıdığı görülür. Aynı paralellikte değerlendirildiğinde "mitolojik, dini" hikâyelerin yolculuk anlatılarına esin kaynağı olduğu görülür.

Destanlar döneminden günümüze kadar milletlerin oluşturmuş olduğu edebi eserlerin büyük bir bölümünde dini terminolojinin etkisi yadsınamaz derecededir. Özellikle arkaik toplumların içerisinde ortaya çıkan mitlerde, destanlarda yer alan yolculukların karşılığının dini temsiller olduğu görülür. (özellikle Gılgamış ve Odysseia'da kahramanların yolculukları tamamıyla dinsel bir bütünlük ihtiva eder.) Diğer yandan üretilen birçok çağcıl eserin tematik yapısının dini kıssalardan hareketle kurgulandığı su götürmez bir gerçektir. Örneğin Dante'nin İlahi Komedya'sı tamamıyla dini argümanların tesiriyle üst bilince aktarılmış bir yolculuktur. Türk edebiyatının önemli yapı taşlarından olan Ş. Galib'in Hüsn ü Aşk adlı mesnevisindeki yolculuk da dini-tasavvufi bir telakkiyatla şekillenir.

Mitolojilerin yol ve yolculuk anlatıları içerisinde ayrı bir önemi vardır. Çünkü mitlerin kategorizasyonu (eskatolojik, kozmogonik, teogonik, antropogonik) içerisinde farklı alanlarda yer alabilen mitler her türlü yapının arketipsel izahatını sağlamaktadır. Nitekim dini terminoloji içerisindeki kavramların ve metafizik düşünce ile oluşmuş tüm formların temelinde "mitoloji" farklı bir alan işgal eder. Dolayısıyla sözlü gelenekten yazılı

kültür ortamına gelene kadar toplumların ürettikleri her türlü sanatsal eserde mitleri görmek mümkündür. Akabinde fiziksel yahut mana âleminde cereyan eden yol anlatılarının zengin bir içeriğe dönüşümünde de etkin bir rol üstlenmektedirler.

Metafizik düşünce kelime manası ile fiziksel olanın ötesinde aklın her türlü gücünü aşan bir alan olarak tarif edilir. Metafiziğin sanattaki uygulama alanı da tanımına benzer bir şekilde işlevsellik kazanır. Sanatçı edebi eserde okuyucuya saf akıl yoluyla ifade edemeyeceği ögeleri sanal bir kurgu ile aktarır. Böylece bütün zihinsel aktiviteler devreye girer. Nitekim kurgudaki bu yapay aktarım yol anlatılarını fantastik bir hüviyete kavuşturur. Metafiziğin yol anlatıları için önemli olan diğer bir yanı da "kahraman formu" üzerinden tarif olunur. Yolculuk anlatılarındaki asıl gayenin kahramanın erginleşmesi hadisesi olduğu düşünüldüğünde "metafiziğin" uygulama alanı yeniden devreye girer. Metafizik, kahraman için bir sorgulama alanına dönüşür. İnsan varlığı ile arkasında görünmeyen nedenleri irdeler. Nihai olarak; insanın/ kahramanın varlığıyla kurduğu düşünsel ilişki sebebiyle, yolda olmanın anlamı belirginleşir. Sonunda da "yolda" karşılaşılan varlığa ilişkin tüm metafizik olgular, özün gelişimine dönük bir yapı oluşturur.

Çalışmaya genel itibarıyla bakıldığında da insan/ kahramana ait faktörlerin; başlıklar altında detaylandırılan konuyla ilintileri yönüyle konvansiyonel bir bütünlüğü vardır. Çünkü yol ve yolculuk anlatıları gerek konu gerekse biçim yönünden birbirini tamamlayıcı nosyonlara sahiptir. Sanatçı/ yazarın kurguladığı yapıda yolda bulunan/ yolculukta olan kahraman, zamandan uzama, hayalden gerçeğe, mücerretten müşahhasa, tanımda, tahlilde vb. birçok alanda sürekli gezinir. Sanatçı/ yazar, edebi eserdeki kahramanın, kendi kendisine bir çözüm yolu bulamayışını, yaşadığı paradokslarını ve bunun akabinde gelen bedensel-ruhsal değişimini konu ve biçim ile girift bir hale getirir. Dolayısıyla da kahramana ait bir dönüşüm, dini, metafizik, veya mitolojik bir konu taslağında yer alır. Örneğin dini terminolojiyi kullanan bir sanatçı/ yazarın eserine dini argümanları yerleştirmesi ya da bu argümanlardan dolaylı olarak yararlanması kaçınılmazdır. İlk(s)el eserler (Gılgamış Odysseia) için düşündüğümüzde; aklın alamadığı alanları ifade eden mitlerin yahut çağdaş anlatı yazarlarının (Dante) özümseme ya da dışlama alanı olarak tecrübe ettikleri metafizik alanın yol ve yolculuk anlatılarının temelinde mevcut olduğu görülür.

Kahraman/yolcunun odakta olduğu yol ve yolculuk anlatılarında, serüven, genel itibariyle "değişim"i esas alır. Yolun ve yolculuğun başaktörü olarak "kahraman" da öncelikli olarak bahis mevzu olan değişimin odağındaki kimsedir. Odak noktada bulunması hasebiyle de kahramanın yolculuğu hem güncel hayatta hem de edebi eserde önemli bir yere sahiptir. Mesele etraflıca düşünüldüğünde de; insanın hayatını yönlendiren ve sürekli iç içe bulunduğu unsurlar bu yolculuğun bir parçası haline gelir.

Don Kişot'ta (Cervantes), Gariplerin Kitabı'nda (Ian Dallas), Simyacı'da (Paulo Coelho), İlahi Komedya'da, Yeni Hayat'ta (Dante), Tutunamayanlar'da (Oğuz Atay), Yeni Hayat'ta (Orhan Pamuk), Hüsn ü Aşk'ta (Şeyh Galip), Sümer destanı olan Gılgamış'ta yolculuğu/ serüveni anlatılan kahramanların ortak kaderi yaşamış oldukları "değişim"dir. Ayrıca edebi metinde ortak dilin anlaşılması bu değişimin yasalarını bilmekle mümkündür.

Yol ve yolculuk anlatılarının kahramana bağlı yönü –ortak dil muhasebesine binaen- yola çıkış/ başlangıç içerisinde saklıdır. Propp'un temellendirdiği kahraman modeli olan arayıcı kahraman tecridi olarak Doğu mistisizmi ve felsefesini ortaya koyarken, Batınınki daha çok "kaçış" içerisindeki kahramanın felsefesini ortaya koyar. Buna rağmen Doğu-Batı ekseninde oluşmuş yol ve yolculuk anlatılarının katı bir çizgiyle birbirinden ayrıldığı söylenemez.

Yol ve yolculuk anlatılarının karakteristiğinin ortaya çıkardığı Doğu-Batı ayrımı, şüphesiz hal-i hazırda olan bir öncelik-sonralık ilişkisinin, yani tarih algısının sonucudur. Yol ve yolculuk anlatıları için "ortak dil" bahsine binaen bu algının Doğu-Batı ekseninde nasıl ayırt edileceğini de seyahatnameler belirler. Seyyahların öznel bir tarih algısıyla seyre sunduğu mekânların anlatımı ile eserler arasında nedensel bir bağ kurmak yeterlidir. Öncelikle şu ayrımı yapmak gerekir: seyahatnameler "yol ve yolculuk" anlatılarının oluşmasında/ ortak dil bahsinde önemli bir yere sahip olsa da; yapısı itibariyle "kahramanın yolculuğu" formuna sahip olmadığından, yol anlatılarıyla seyahatnameleri aynı arkta değerlendirmek mümkün değildir.

Diğer yandan seyahatlerin "kahramanın yolculuğu" için ortak bir dil oluşturduğu aşikârdır. Seyahatler hangi sebeple olursa olsun, insanoğlunun dünyayı anlamlandırmadaki en önemli eylemidir. İnsanlar seyahatler sayesinde birçok alanda bilgi, görgü vb. yüklemler ağına sahip olur. Yani seyahat, yolcunun üst bir bilince sahip oluşundaki en başat faktördür denilebilir. Ayrıca seyahatle birlikte kişinin melankolik bir duygulanıma kapıldığı da

doğrudur. Seyahatlerin insan üzerinde oluşturduğu algı sistematiğini, edebi eserde yolculuğu anlatılan kahramanın şahsında görmek mümkündür. Mütekamiliyet aşamalarını icra eden kahramanın seyahat halindeyken seyrettirdikleri:

1) Salt bir bilgi aktarımı değildir. Masalsı, destansı vb. üslup her zaman zihinsel alanı işgal etmeye devam eder.
2) Gerçeklik ve farazi boyut iç içedir.
3) Her çağın farklı bir seyahat şuuru vardır. Edebi eserde yolculuğu anlatılan kahraman için farklı bir çağın şuuru rol model olabilir.

Giriş kısmında ele alınan kahraman, birçok edebi eserdeki yol ve yolculuk anlatılarının oluşturmuş olduğu ortak dilin görülmesi açısından önemlidir. Çünkü ortak dil denilen şey insan (subje/özne) faktörüyle alakalı bir rabıtanın etraflıca analizidir. Bu ilişkide düzenlenmiş her şey, sistemsel bir şekilde, edebi eserdeki kahramanın yolculuğunun aşamalarından başka bir şey değildir. Ortak dil/ kahramanın yolculuğunun aşamalarını şu şekildedir:

1. Sıradan dünya,
2. Maceraya çağrı,
3. Çağrının reddi,
4. Rehberle karşılaşma,
5. İlk eşiği geçiş,
6. Sınavlar, müttefikler, düşmanlar,
7. Mağaranın derinliklerine yaklaşmak,
8. Çile,
9. Ödül,
10. Dönüş yolu,
11. Diriliş,
12. İksirle dönüş.

Bu on iki aşamalı yolculuk, ilk(s)el türlerden günümüze, edebi eserde karşılaşılan kahramanın standardını ve dolaylı olarak da "yol ve yolculuk anlatılarının" ortak dilini oluşturur. Ortak dilin bize sunmuş olduğu göstergeler sistemini daha iyi kavramak için ise; ilk olarak metnin kuruluşunda aktif rol üstlenen olgulara yaklaşmak gerekir. Ayrıca içermiş

olduğu her bir aşamanın yolculuk anlatısını şekillendiren formlar (Şekil-3-4-5-) olduğu açıktır.

Yol ve yolculuk anlatılarının oluşturduğu ortak dil, edebi eserin yapısıyla doğrudan ilintilidir. Fakat çağdan çağa, aynı çağ içerisinde yazardan yazara ve edebi türün nevine göre değişkenlikler gösterebilir. Kök bir metafor olarak karşılaşılan "yolculuk" anlatısının değişkenleri bertaraf edilerek düşünüldüğünde, bu metaforun sanatçıda yaklaşık aynı değerler paradigmasını oluşturduğu da yadsınamaz bir gerçektir. Yani yol ve yolculuğun karakteri, kişiler üzerinde oluşturduğu nedensel bağlar sebebiyle birbirine benzemektedir. Nitekim arketipsel bağlar bu yüzden önem arz eder. Diğer bir yandan mitoloji-din-metafizik üçgenindeki geçişkenliklerin yol ve yolculuk anlatısıyla oluşmuş bir eserin içerisinde bulunması ise sanatçının "gelenekçi" tavrıyla alakalıdır. Sanatçının yol boyunca elinde tuttuğu aynası da bu geleneğin farklı izdüşümlerini esere yansıtarak yolculuğun zenginleşmesi sağlar. Meselenin nihayetinde, değişkenlikler üzerinden hareketle; "geleneğin" asgari ve azami boyutu, yolcu/ yazarın, kök bir metafor olarak yol ve yolculuğun organik bağından/ ortak dilinden ne kadar uzaklaştığını veya bu dile ne kadar yaklaştığını gözler önüne serer. Sanatçı açısından değerlendirildiğinde; ilk(s)el normlara bağlı kalmak (ortak dilden uzaklaşmamak) bir ritüel oluşturmak demektir. Nasıl ki, mitolojide "ritüeller" sorunun özüne inmek için kullanılıyorsa, sanatçı/ yazar da kök bir metafor olan yolculuğun temel dinamiğini ortak dile yaslanarak oluşturmaktadır.

Yol ve yolculuk anlatılarında kahramanın geçirdiği aşamalar, onun değişiminin birer göstergesidir. Fakat değişime vesile olan şey (maddeden substraya) harekete geçirici ilk güçtür. Bu güç yol ve yolculuk anlatılarında (özellikle yukarıda zikredilen eserlerde) felsefi bir görüntü ihtiva eder. Özellikle Kant sonrası felsefede Cogito'nun değişik formlarını ele alan felsefeciler (Alman romantiklerinden Ficthe, Schelling, Hegel) felsefi teamülün –varlığın anlamını tinde arama teamülünün- ve hareket ettirici gücün anlaşılması açısından önemli görüşler ortaya koyarlar.

Yol ve yolculuk anlatılarını felsefi ve psikolojik açıdan değerlendirmek için öncelikle metnin kuruluşundaki indirgeyici pratiğe bakmak gerekir. Psikoloji, insanın zihin süreçlerini inceler ve kişinin ruhu (geist) hakkında spekülatif açıklamalar içerisine girmez. Felsefe ise tüm alanlarda olduğu gibi insanın doğasına ait bütün açıklamalarda tamamen sübjektif bir tutum içerisindedir. Öyleyse indirgeyici pratikte "yola" çıkan kahraman/

yazar/ yolcu için psikoloji doğal bir süreç olarak değerlendirilmekte, felsefe ise duyuşsal alanın izahatı için büyük bir sorgu safhası oluşturmaktadır.

Felsefi ve psikolojik açıdan değerlendirilen "yolculuk" fiili "yol anlatılarının sadece fiziksel planda icra edilmediğinin de kanıtıdır. Maddeden manaya tüm sorgulama alanlarını kat eden yolcu/ yazar için "nomadlık" yolun başlangıcında dar bir çerçeve oluştururken, ilerleyen bölümlerinde sorgulamalarla genişlemeye uğrar. Yolcu için varılan nokta fiziksel planda aynı fakat tinsel alanda değişir/ farklılaşır. Yani kahramanın on iki aşamalı (Şekil-2) yolculuğunda başladığı noktaya geri dönüşünün felsefi ve psikolojik açıdan nihayeti de birbirleriyle paralellik arz eder.

Hareket ettirici gücün, yolculuk anlatıları adına öneminin anlaşılabilmesi için öncelikle felsefenin ve psikolojinin edebiyatla olan organik bağının tanımlanması gerekir. Descartes'ın (cogito ergo sum) "düşünüyorum o halde varım" sözü kişinin kendi öz varlığının bilincine varmasının bilgiye giden yolda ilk basamak olması gerektiğinin bir açılımı olarak; yolculuğa çıkan kahramanın ilk bilinç halini temsil eder. Genel itibariye kahramanın bilincinin, düşünce evreninin, görüldüğü bu ilk aşamayla birlikte kahraman, "ben ve öteki" praksisine uzam ve zamanda, farklı "x" bir kişi ile özdeşleşerek ulaşır. Orhan Pamuk'un Yeni Hayat'ında "kahraman-kitap-arzulanan yeni hayat" üçlemesiyle ortaya çıkar. Aynı durum Don Kişot'ta Don Kişot-Sancho Panza ve hayali ada üçlemesiyle, ilk(s)el türlerden biri olan Gılgamış Destanı'nda ise Gılgamış, Enkidu ve ölümsüzlüğü arayış üçlemesiyle sağlanır.

Kahraman düşüncelerin karmaşıklığı içinde bulunduğu mekândan ayrılmaya karar verir ve farklı bir mekâna doğru hareket eder. Değişim süreci içinde odak noktası yine kendisidir. Böylesine bir dönüşüm içerisinde uzama, zamana doğru hareket halindeyken kendi varlığını yitirir; kendi varlığına döndüğü anda ise uzam ve zaman yok olur. Yolculuğa çıkışı ve yolculuğu tamamlayarak geri dönüşü iki farklı düzey oluşturur. Yani yapıtın başında X için olumlu Y için olumsuzu düşünen bir kahraman aynı noktaya döndüğünde X için olumsuz Y için olumlu düşünür. Nitekim algıdaki değişim çoğu zaman kahramanın/ değişim/ erginleşme aşamasına bağlı olarak başlangıç ve son arasında ülkü ve karşıt değer sistematiğini kurar. Aksi takdirde kahraman için bir yolculuk anlatısı kurgulamaya gerek yoktur.

Yolculuğun başaktörü olarak kahraman; öncelikle kendisini gerçekleştirmek için her şeyi göze alan kimse olarak tarif edilir. Nitekim kahraman için söylenenler, yolculuk anlatılarında kahramanın şahsında gerçekleştirilen eylemlerden hareketledir. Kahramanın hem fiziki evrende hem de mana evreninde yolculuk ettiği düşünüldüğünde; ilk(s)el türlerle günümüz anlatıları arasında kahraman formunun benzerlikler taşıdığı söylenebilir. Örneğin Odysseia ile Ulysses'in veya Faust'un kahraman formu "arketipsel" olarak açık benzerlikler gösterir. " Odysseus için Truva savaşından sonra İthaka'ya geri dönüşü müjdeleyecek on yıllık çileli dönem; Faust içinse Mephistopheles'in Tanrıyla akit yapmasıyla birlikte içine düştüğü şeytan tarafından ayartılma süresi gökyüzünde halıyla seyahat, çileli ve üzücü yolculuklar dönemi iki metinde de ortak bir motif olarak görülebilir. Odysseus, İthaka'ya döndüğünde, artık içsel yolculuğunu da tamamlamıştır. Faust da ömrünü erdemli bir kişi olarak geçirdikten sonra, günahla, yasakla, aşkla, cinayetle karşılaşarak, içinde hiç bilmediği ve ömrü boyunca kendinden uzak eğilmediği duygularla ruhunun karanlık yanlarının keşfini tamamlamıştır."[1128] Olgunlaşmanın seyri tekil manada kahramanın dönüşümleriyle spesifik bir hale gelir. (Şekil-14) çünkü kahraman kendisini çevreleyen bu kişilerle birebir etkileşim içerisindedir. Diğer bir okumayla söylemek gerekirse; değişim tek taraflı değildir. Arayışın temelinde karşılaştığı her karakter (Şekil-14), kendisini dengeli bir kişiliğe dönüştürür.

İnsanoğlu sosyal hayatın çabalarına veya bireysel tercihlerine göre, birbirinden farklı onlarca yolculuk içerisinde bulunabilir. Kişinin psikolojik evreni de yolculuğun mahiyetiyle şekillenen bir bilinç akışı oluşturur. Edebi eserde erginleşme yolculuğu anlatılan kahraman açısından düşünüldüğünde; kahramanın yolculuğu her şeyden önce dengeli bir kişiliğe sahip olma sürecidir. Dolayısıyla da erginleşme sürecinin oluşması için kahramanın psikolojik açıdan kuvvetli bir bilince sahip olması gerekir.

Edebi eserde yolculuğu anlatılan kahraman erginleşme sürecinden önce kompleks ve tutarsız davranışlar sergiler. Çünkü kişinin mutlak bilinç öncesi psikolojisi nevrotik haller başta olmak üzere sezgisel davranışlar sergilemesine neden olur. Kişi büyüyüp geliştikçe daha çok karar alma sorumluluğu içine girer. Karar verme alanları genişler ve eğer bir etken tarafından yönlendirilmiyorsa tercihlerinde sıkıntıya düşebilir. Kahramanı fiziksel ve ruhsal açıdan yolculuğa iten de psikolojik olarak içine düştüğü monadik hallerdir. Kahraman öncelikle kendi içine kapanarak, burada bilmediği hususlarla alakalı

[1128] Cemile Akyıldız Ercan, Odysseus ve Yolculuk Mitosu, **Flanör Düşünce,** s.334

pozitif anlamlar çıkarmaya çalışır. Dolayısıyla kahramanın psikolojisi yolculuğun her safhasında genişleyen ve daralan bir bilinç akışı oluşturur. Kısacası yazar/ yolcu/ kahramanın güdüsel materyali arttıkça, eş-süremli olarak eserin iletmek istediği mesajın derinliği de artar. Kahramanın psikolojik devinimleriyle uzam ve zaman değişir, yolun tartışma zemini genişler, arketipler anlam kazanır vb.

İstek ve merak insanoğlunun günlük tecrübelerinin oluşmasındaki en önemli iki unsurdur. Bilinmeyene ulaşma isteği ve merakı bu anlamda yolcu/ yazar/ kahramanı yol boyunca sürekli tetikler. Kurgusal anlamda da yolculuk anlatılarının bel kemiğidir. 5n 1k düsturuyla da yola çıkanın şahsında zihinsel uyanışın mihenk noktasıdır.

Yolculuk anlatılarında kahramanı yönlendiren dışsal etkenler içerisinde kehanet ve rüya görülür. Kahraman gördüğü bir rüyadan yahut kendisine bildirilen bir kehanetten hareketle yolculuğa başlamakta ya da yolculuğu esnasında farklı maceralara yönlendirilmektedir. Yolculuğa çıkanın şahsında bilinçaltının nüfuz ettiği birçok alanın temsili de kehanet ve rüya mefhumlarıyla oluşturulur. Fakat bu alanların tercüme edilmesi çok zor bir iştir. Bu sebepten kahramana yardımcı "bilge" kişi devreye girer.

Birçok yolculuk anlatısında kahramanı harekete geçiren ve onu yolculuğunda yönlendiren iki önemli mefhum ışık ve çağrıdır. Işık ve çağrı iki farklı kavram olarak ifade edilse de aslında, birbirlerine nedensel bir rabıta ile bağlıdır. Bu rabıta ışığın çağrıya dönüşümü ya da her çağının kişi adına bir ışık olarak addedilmesinden kaynaklanmaktadır.

Kahramanın kullandığı araçların ehemmiyeti hiç şüphesiz kat edilen yolun nevine göre değişir. Örneğin öfkeli tanrılarla, büyücülerle, canavarlarla mücadele eden Odysseus'un yolculuğunda kullandığı aracı gemisidir. Çünkü "o zamanlarda karada değil de denizlerde yolculuk edildiğinden"[1129] destanın da bu alanlarda geçen maceraları konu edinmesi normaldir.

İster mitolojik ister modern anlatılarda olsun, kahramanların yapmış oldukları yolculuklar aslında benliğin parçalanışlarından ibaret bir süreci içerisinde barındırır. Kahramanı bu parçalanmışlığın üstüne bir de zorlu bir yol hali bekler. Aynı zamanda çileli bir yolculuk içerisinde bulunan kahramanın tek başına ilerlemesi çok zordur. Çetin ve çileli

[1129] Ercan, **a.g.e**., s.324

yolculuğun kesintiye uğramaması için maceranın kahramana iade edilmesi gerekmektedir. Tam bu noktada kahramanı kurtarmak adına birçok yardımcı anlatıya dâhil olur.

Yolculuk merkezli anlatıların ilk(s)el formlarından günümüze değişmeyen karakteristiği, kahramana yardımcı unsurlardır. Çünkü temel hayat pratiği olan kişinin çevresine olan bağımlılığı, kahraman/ yolcu/ yazarın perspektifinde dönüştürülmeyen insan olma vasfının bir karşılığı olarak her zaman mevcuttur. Dolayısıyla kahramana yardımcı her unsur başta rehber olmak üzere –rehber kahramanın dönüşmüş halidir- kahramanın kendisini gerçekleştirmesi adına değerlendirilir.

Yolculuğun temel diyalektiğinde değişim varsa karşılığında şu soru sorulabilir: yolculuk kahraman için bir amaç mı yoksa bir araç mıdır? Sorunun karşılığı açıktır: değişim bir amaç, değişime giden yol/ yolculuk ise bir araçtır. Fakat kahraman yolu icra ettikten sonra gerçek manada denge sahibi olabilmektedir. Çünkü sadece "bilmek" gerçek anlamda kişiyi bilge/ ergin kılamamaktadır. Dengeyi yakalayan insan, denge taksonomisinin tüm basamaklarını birebir uygulayabilen kişidir. Diğer bir deyişle "tecrübeye" uygulamayla sahip olan kişi demektir. Uygulamaya aykırı düşmek ise gerçek anlamda dengeyi alt üst eder. Örneğin Hüsn ü Aşk mesnevisinde Aşk, yolun tüm hususiyetlerini bildiği halde yine türlü belaları yaşamaktan kurtulamamıştır. Cefayı görmüş ve hatalarından ders alarak mütekamiliyet derecesine ulaşmıştır. Yine benzer bir şekilde Don Kişot da gerçek macerasını yaşayarak öğrenmiştir. Öyleyse yolculuk anlatılarındaki kahramanın gerçek değişimi bilgi-algı-uygulama ile mümkündür.

Kahramanın değişimi uzamı ve zamanı da birbirinden ayırır. Yolculuk esnasında yer ve nesneler, mekânın birliğini değiştirir ve iki uzam arasındaki bağ gittikçe kopar. Yolculuğun kaçış psikozuyla olan rabıtasına bakıldığında da aynı şey görülür. Ülkü Eliuz'un Orhan Kemal'in "Kaçak" adlı romanında başkişisinin kaçış serüveniyle alakalı söyledikleri de iki uzam arasındaki zıtlığın ne olduğunu tanımlar. "Kaçak konumundaki başkişi, mekânın koruyuculuğu içinde onunla bütünleşiyor. Geride bıraktığı kişiler ve olaylar ile geleceğine doğru koşan kaçak, yol değiştirme ve yol güzergâhları arasında güvenli bir mekân arayan vahşi bir hayvan tedirginliği içindedir."[1130] Tedirginlikten kurtuluş ise yine farklı bir mekâna hareket/ yolculuk ile mümkündür.

[1130] Ülkü Eliuz, **Orhan Kemal ve Romancılığı,** Ankara: MEB Yayınları, 2009, s.137

Eserin başkişisi karşıtlıklardan, karmaşadan kurtulmak için kendi serüvenini yazmaya karar verir. Değişimi yaşanan kahramanın düşüncelerine bir çözüm getirecek yazma eğilimi ile kahramana ait yeni bir kitap oluşur. Değişim kahramanın serüveni ile algılanırken, yazılan yeni kitap kahramanın değişimine "müşahit" bir anlatı haline dönüşür. Don Kişot örneğinde olduğu gibi kitap birebir tatbik edilir fakat tatbik edilen kitaptan aktarıcı olan üçüncü bir şahıs farklı bir kitap daha oluşturabilir. Yani "tatbik edilen kitap > yaşanan macera > Seyid Hamid'in aktarımı > Hamid'in aktarımından alınarak Cervantes'in eliyle kurgulanan diğer kitap" şeklinde girift bir yapı ortaya çıkar. Daha sonraki bir zamanda yazılması mümkün olan kitap, asli olarak kahramanın değişimindeki gerçeklerin yeniden düzenlenmesiyle yazılır. Dolayısıyla serüven içinde yer alan kitap ile değişim kahraman odaklı daha vazıh bir görüntü ile izlenir. Kahramanın "değişim" sürecinin oluşturduğu döngüsel dairede "kitap" kurgunun takibi adına simgesel bir düzey oluşturur. Yolculuğun dairesel aşamaları (Şekil 1) "değişimin" başlangıç noktasına dönüldüğü anda gerçekleşebileceğini gösterir. Deniz yolculuklarında olduğu gibi – mücerret ya da müşahhas olarak, uzun bir zaman-uzam aşıldıktan sonra- hareket edilen nokta aynıdır fakat dönüldükten sonra, yeni bir nokta haline gelir.

Kahramanın elinde taşıdığı kitabı, yolculuğun her durağında okumayı bırakır, yolculuğa devam ettiği andan itibaren tekrar okumaya başlar. Okuma süreci diğer bir şekilde ifade edilmek gerekirse; kahramanın biçimini oluşturmaya çalıştığı –daha doğrusu zorunlu olarak yazmaya çalıştığı- kitabı yazma sürecidir. Kitabın yazıldığı her aşamada, değişimin safhaları da açıkça görülür. Kahraman okuduğu kitabın kahramanı ile aynı serüvene koyulur ya da kahraman kendi serüvenini/ kitabını yazacak ve serüveni baştan yaşayacaktır.

Edebi eserde işlenen yol ve yolculuk izleksel açıdan sadece yazma düzenini etkiler. Anlatının içeriğiyle alakalı olan unsurlar ise kahramanın seyri ve aktarımıyla zenginleşir. Kahramanın uğradığı her durak, içerisinde teorik bir alanı barındırır. Dolayısıyla edebi türleri ilk(s)el normlarından başlamak suretiyle değerlendirdiğimizde; değişen kahraman görüntülerinin altında anlatının oluştuğu dönemin özelliklerinin de göz önünde bulundurulması gerekir.

Edebi eserin iç ve dış unsurlarının oluşturduğu kümülatif toplam, -muhteva bertaraf edilerek düşünüldüğünde- kahramanın değişimi/ yolculuğun yazılışı sonucudur. Hüsn ü

Aşk, Gılgamış, Don Kişot gibi üç farklı uç eserin de giriş gelişme ve sonuç bölümleri, yolculuğun gidişatına göre düzenlenir. Yani "değişimin" aşamalarına bağlı olarak biçimsel yapı da farklılık göstermektedir.

Kahramanın gerçekleştirmiş olduğu yolculuk, şimdiki zamanın algısıyla, belirli bir zaman-uzam birliği içinde gerçekleşir. Çünkü kahramanın fiziksel anlamdaki seyri/ seyahati, psikolojik /felsefi alanda gerçekleşen yolculukları ortaya çıkarıcı etkenlere sahiptir. Anlatının kahramanı öncelikli olarak gerçeklerin anlatıldığı mekânda ve zamanda yaşamaktadır. Bir yolculuk süresince iç mekânda (iç mekân kahramanın seyahate çıktığı bir tren vagonu, otobüs, gemi, at… olmaktadır.) seyre dayalı olarak gözlemlenen doğaya ait unsurlar, kahramanın düşsel dünyasında/ imgeleminde çağrışımlar oluşturarak, kendisini geçmişe, geleceğe yahut şimdiki zamanda farklı bir uzama taşır. Bu geçişle seyir, bulunan mekândan dış uzama doğru bir geçişenlik oluşturur.

Edebi bir eserin sanatsal açıdan yoğunluk ihtiva eden bölümleri hiç şüphesiz imgelerle inşa edilir. Sanatçı/ yolcu/ yazarın fiziki yahut zihni olarak farklı uzamlara taşındığı da bu şekilde anlaşılır. Çünkü imge, zihni bir tasarının göstergesidir. Özlenen, olması istenilen tasarılar halinde kişinin tinsel evrenini zenginleştirir. Nesneler, olaylar, olgular imgesel anlatım yoluyla, bilince yansıyan benzeri, olası durumlarla yeniden canlandırılır. Yolculuğa çıkanın şahsında düşünüldüğünde imge; görünür dünya devinimsel dünyanın ortaklığını taşıyan bir nesne/ olay/ olgunun kurucusu sayılır. İmgeler sayesinde:

1) Zaman-uzam, görme-algılama-düşleme üçgeninde değişir.
2) Tüm nesneler indirgenir ve psikolojik bir okuma alanı oluşur.
3) Tarihsel gerçeklikler olası durumlara dönüştürülebilir.
4) Muhayyel olan yine muhayyeldir fakat somutlaşır/ görünür kılınır.
5) Yazar/ yolcunun halet-i ruhiyesi canlanır.
6) Yazar/ yolcunun –ilk(s)el formlarıyla birlikte düşünüldüğünde- kişisel mitleri/ rüyaları dönüşüme uğrar.
7) Yazar/ yolcunun fantazyaları gelişir.
8) Edebi metin çift katmanlı bir hale gelir. (Şekil-13)

Değişim, iki uzam arası gözlemlenen nesne ve olgularla, kahramanın kendisini anlamasına bilinçlenmesine yardımcı olan düşünsel etkinliklerle gerçekleşir. Kahraman

anlatıcı tarafından aktarılan öz yaşamına hem de yalnızlığını simgeleyen uzamla birlikte seyahatte bulunduğu kişilerin her türlü etkinliklerine müşahit olarak, başkalaşım sürecine girer. Kendisine yeni bir hayat ereklemeye çalışır. Kahramanın kimlik arayışı olarak da tanımlanan bu aşama; kişinin kendi nosyonundan hareketle oluşturduğu, fiziki ve içsel yolculuklarının tümünü kapsayan bir hareketidir. Aranan kimliğin asıl mahiyeti ise kahramanın dönüşümü/ erginliği içerisinde saklıdır. Yani kahramanın ulaşmış olduğu kimlik gidilen bütün uzamı farklı kılmaya muktedirdir.

Kahramanın yolculuğu, insanoğlunun, dünyada varlığını hissettridiği günden beri süre gelen bir fiiliyattıdır. Bu yol/ cu/ luk çeşitli şekillerde tanımlanmaya çalışılır: inisyasyon süreci, kişisel gelişim/ dönüşüm/ olgunlaşma süreci gibi… Mevcut süreçler, hangi şekilde tanımlanırsa tanımlansın, aslında birincil anlamdan hareketle genişlemeye uğramış olan ikincil anlamları, yani benzer anlam praksislerini ortaya koyar. Örneğin Campbell' e göre yol: mitik bir serüven, Jung'a göre: arketipsel aşamalar, Tasavvufa göre: vahdaniyet yolu, Budizm'e göre Sevgi yolu gibi tanımlamalar mevcuttur. Genel itibarıyla bakıldığında tanımlamaların hepsi de insanoğlunun hayata karşı vermiş olduğu sesten ibaret olduğu görülür. Yol/ cu/ luk'a ilişkin tanımlamalarla insanlar hayata katlanabilme dünyayı daha yaşanabilir kılma arayışlarına paralel olarak da sürekli bir gelişim çizgisi sürdürmüştür. Edebi esere yansıyan yönüyle değerlendirmek gerekirse: "…her türlü kurmaca, uzamımıza bir yolculuk olarak girer ve bu açıdan romanların -İlk(s)el anlatılardan günümüze diğer türlerin de- temel izleğinin (temasının) yolculuk olduğu söylenebilir. Dolayısıyla bize bir yolculuğu anlatan her roman, okuma yeri ile anlatının bizi sürüklediği yer arasındaki uzaklığı eğretilemeli biçimde açıklamayı başaramayan romandan daha açık seçik, daha kolay anlaşılandır."[1131] Sonuç itibariyle değişimin göstergesi olan yolculuk anlatılarında, kahramanın macerası da maceranın edebi metindeki kurgusu da yine yol ve yolculuktur.

[1131] Michel Buttor, Roman Üstüne Denemeler, Aktr.: Mehmet Rifat, **Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme,** İstanbul: YKY, 2012, s.7

YARARLANILAN KAYNAKLAR

Akay, Ali (1997), **Postmodern Görüntü**, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Akdeniz, Sıla (2008), Hikâyeden Romana "Soylu" Bir Dönüşüm, **Milli Folklor,** 79, 94-99

Akın, Mahmut Hakkı (2011), Seyahat ve Değişim, **Hece Dergisi**, 174-175-176, 122-126.

Aktaş, Hasan (2003), **Çağdaş Türk Şiirinde Coğrafya**, Edirne: Yurt Savul Yayınları.

Aktaş, Şerif (2000), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Aktulum, Kubilay (2004), **Parçacılık Metinlerarasılık**, Ankara: Öteki Yayınları.

Alanka, Ömer (2012), Mutlak Hareketsizliğin Ontolojisi: Ölüm Fügü, **Flanör Düşünce,** 1. Baskı *içinde* (79-93) Derleyen: Hüseyin Köse, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Alighieri, Dante (2009), **Yeni Hayat**, Çeviren: Işıl Saatçıoğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

——————— (2007), **İlahi Komedya**, Çeviren: Rekin Teksoy, İstanbul: Oğak Yayınları.

Alkan, Turan (2004), **Yol Türküleri**, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Almond, Ian (2003), Buda Masalları-Arabistan Rüyaları, Joyce ve Doğu Tasvirleri, Çeviren: Bilal Genç, **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,** 15, 249-260.

Alptekin, Ali Berat (2009), **Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Altuniş, Belkıs (2006), Türk Modernleşmesinde Sefir ve Sefaretnamelerin Rolü, **Bilig,** 36, 139-165.

Alver, Köksal (2011), Tebdil-i Mekân: Seyahatin Anlamı Üzerine, **Hece Dergisi,** 174-175-176, 74-77.

Amirou, Rachid (2000)**,** Kültür Turizminin İmgesel Boyutları, Çeviri: Zafer Oter, **Seyahat ve Otel İsletmeciliği Dergisi,** 1, 31-41.

Andı, M. Fatih (2000), **Edebiyat Araştırmaları 1**, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Arabî, İbn-i (2009), **Marifet Kitabı,** Çeviren: Hüseyin Şemsi Ergüneş, İstanbul: İz Yayınları.

Araz, Rıfat (2008), Âşık Veysel'in Şiirinde Dinî ve Tasavvufî Temayüller, **Berceste Aylık Kültür Sanat Edebiyat Dergisi,** 68, 28-33.

Aristoteles (2007), **Fikir Mimarları-13**, Derleyip Yayına Hazırlayan: Kaan H. Ökten, İstanbul: Say Yayınları.

Asiltürk, Baki (2009), Edebiyatın Kaynağı Olarak Seyahatnameler, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,** 4(1-1), 912-995.

Atay, Oğuz (2004), **Tutunamayanlar,** İstanbul: İletişim Yayınları.

Attar, Feridüddin (2009), **Mantıku't-Tayr**, Çeviren: Sedat Baran, İstanbul: Antik Şark Klasikleri Yayınları.

Aydın, Ertuğrul (2010), Kaos ve Karmaşanın Türk Romanında İşleniş Biçimleri, **Journal of İstanbul Kültür University,** 3, 57-65.

Aydın, İbrahim Hakkı (2006), Bir Felsefî Metafor "Yolda Olmak", **Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi,** 4, 10-22.

Aytaç, Gürsel (2003), **Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi**, İstanbul: Say Yayınları.

Bachelard, Gaston (1999), **Ateşin Tinçözümlemesi**, Çeviren: Nail Bezel, Ankara: Öteki Yayınları.

——————— (2012), **Düşlemenin Poetikası**, Çeviren: Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları.

——————— (2006), **Su ve Düşler** (Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme), Çeviren: Olcay Kunal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

——————— (2008), **Uzamın Poetikası**, Çeviren: Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları.

Bakhtın, Mihail (2001), **Karnavaldan Romana** (Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar), Çeviren: Sibel Irzık, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Banarlı, Nihat Sami (2004), **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, Cilt 2, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Barthes, Roland (2006), **Yazının Sıfır Derecesi**, Çeviren: Tahsin Yücel, İstanbul: Metis Eleştiri Yayınları.

Bataille, Georges (2004), **Edebiyat ve Kötülük**, Çeviren: Ayşegül Sönmezsoy, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Batislam, H. Dilek (2002), Divan Şiirinin Mitolojik Kuşları, Hüma- Anka- Simurg, **Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi,** l, 185-208.

Baudelaıre, Charles (2005), **Elem Çiçekleri**, Çeviren: Alişanzade İsmail Hakkı, Hazırlayan: Ali İhsan Kolcu, Ankara: Salkım Söğüt Yayınevi.

Bayat, Fuzuli (2007), **Türk Mitoloji Sistemi-Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi 1**, İstanbul: Ötüken Yayınları.

——————— (2007), **Türk Mitoloji Sistemi-Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi 2**, İstanbul: Ötüken Yayınları.

——————— (2008), Ezoterik Bilgi Kaynağında Yasak Meyve, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,** 3(5), 615-625.

Bayraktar, Osman (2011), Yolun Öğrettikleri, **Hece Dergisi,** 174-175-176, 85-88.

Bayram, Yavuz (2007), Bildungsroman Örneği Olarak Hüsn ü Ask, **İlmî Araştırmalar,** 23, 7-28.

Bengi, Yiğit Değer (2005), **1002 Gece Masalları**, İstanbul: Metis Yayınları.

Beyatlı, Yahya Kemal (2001), **Kendi Gök Kubbemiz,** İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları.

BIÇAK, Ayhan (2004), **Tarih Düşüncesinin Oluşumu 1**, Ankara: Dergâh Yayınları.

——————— (2010), **Tarih Düşüncesi 1** (Kökenler), İstanbul: Dergâh Yayınları.

Bilgin, Azmi (2007), Osmanlı Şiirinde "Ölmeden Önce Ölme" Temi, **Kubbealtı Akademi Mecmuası,** 36(2), 42-53.

Bingül, İlyaz (2005), Türk Romanı Resimsel mi?, **Kitaplık,** 89, 56-59.

Bolay, Süleyman Hayri (2005), **Aristo Metafiziği İle Gazali Metafiziğinin Karşılaştırılması,** Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Boratav, Pertev Naili (2002), **Halk Hikâyeleri ve Hikâyeciliği**, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Botton, Alain (2005), **Seyahat Sanatı**, Çeviren: Ahu Sıla Bayer, İstanbul: Sel Yayınları.

Booth, Wayne C. (2012), **Kurmacanın Retoriği**, Çeviren: Bülent O. Doğan, İstanbul: Metis Yayınları.

Bourdieu, Pierre (1999), **Sanatın Kuralları**, Çeviren: Necmettin Kamil Sevil, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Boym, Svetlana (2010), **Tırnak İçinde Ölüm** (Modern Şairle İlgili Kültürel Mitler), Çeviren: Emine Ayhan, İstanbul: Metis Yayınları.

Bozca, Mehmet (2008), **Eski Doğu ve Batı Kavimlerinde Felsefi Düşünce (Sümer Babil, Asur, Hurri, Hitit, Grek),** Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi (1986), Türkiye, 24, (12584-12586).

Campbell, Joseph (2000), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, Çeviri: Sabri Gürses, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Can, Şefik (2003), **Klasik Yunan Mitolojisi**, İstanbul: İnkılâp Yayınları.

Carroll, Lewis (2008), Alice Harikalar Diyarında, Çeviren: Sinan Ezber, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Cassirer, Ernst (2005), **Sembolik Formlar Felsefesi 1** (Dil), Çeviren: Milay Köktürk, Ankara: Hece Yayınları.

——————— (2005), **Sembolik Formlar Meselesi 2** (Mitik Düşünme), Çeviren: MilayKöktürk, Ankara: Hece Yayınları.

——————— (2005)**, Sembolik Formlar Felsefesi 3** (Bilginin Fenomenolojisi), Çeviren: Milay Köktürk, Ankara: Hece Yayınları.

Coelho, Paulo (2002), **Simyacı**, Çeviren: Özdemir İnce, İstanbul: Can Yayınları.

Conrad, Joseph (2003), **Karanlığın Yüreği**, Çeviren: Sinan Fişek, İstanbul: İletişim Yayınları.

Çelik, S.Dilek Yalçın (2005), **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Çelikel, Mehmet Ali (2011), **Sömürgecilik Sonrası İngiliz Romanında Kültür ve Kimlik**, Bilge İstanbul: Kültür Sanat Yayınları.

Çetin, Burcu (2009), Modern İnsanın "Ölümü Öldürme" Çabası: Uzun İnce Bir Yol, **Milli Folklor,** 83, 48-53.

Çetin, Nurullah (2005), Necip Fazıl Kısakürek'in Sakarya Türküsü Şiirini Tahlil, **Eğitim Dergisi,** 63, 96-102.

Çetişli, İsmail (2003), **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Çıblak (2005), Nilgün, Vladimir Propp'un Masal Çözümleme Metodu, **Türk Dili,** 638, 127-140.

Çıkla, Selçuk (2002), Romanda Kurmaca ve Gerçeklik, **Hece,** 65-66-67, 111-129.

Çıraklı, Mustafa Zeki (2011), İngiliz Edebiyatında Seyyahlar ve Seyahat, **Hece Dergisi,** 174-175-176, 225-235.

Dallas, Ian (1998), **Gariplerin Kitabı**, Çeviren: İsmet Özel, İstanbul: Mavi Yayıncılık.

Davıd, Morley-Kevın, Robins (2011), **Kimlik Mekânları**, Çeviren: Emrehan Zeybekoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Demircan, Abdurrahman (2010), **Arap Edebiyatında Seyahatname Türü ve Seyahatnameler,** Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Derdiyok, Çetin (1993), Dede Korkut Hikâyelerindeki Olağanüstü Motifler ve Kaynakları, **İçel Kültürü Dergisi,** 27, 1-9.

Develi, Yunus (2011), Medeniyetimizde Seyahat Duyarlılığı Ve Anlamı, **Hece Dergisi,** 174-175-176, 81-85.

Devellioğlu, Ferit (1993), **Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Hazırlayan: Aydın Sami Güneyçal, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Doğan, Ahmet (2006), Bireyleşim / Kemalat Sürecinde Kapalı ve Dar Mekânlar, **Bilig,** 37, 115-128.

——————— (2008), **Dönüşüm Sürecindeki İnsanın Sembolik Seyahati ve Hüsn ü Aşk Örneği,** Yayımlanmamış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

——————— (2005), Hüsn ü Aşk'ta Kuyu Sembolü, **Milli Folklor,** 68, 180-189.

Doğan, Ahmet (1999), **Osmanlıca Sözlük**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Doğan, Muhammet Nur (2006), Yolculuk Metaforu Bağlamında Klasik Şiiri Anlamak, **Eğitim Dergisi,** 77-78, 47-57.

Duman, Cengiz (22.08.2009), Kuran-ı Kerime göre Zülkarneyn Peygamber midir?, **Haksöz Haber.**

Duman, Seyfettin (2011), Seyahati Tercüme-i Hakikat Olarak Algılamak Yahut Tanzimat ve Servet-i Fünun Edebiyatında Seyahat, **Hece Dergisi,** 174-175-176, 151-177.

Duralı, Teoman (1992), **Gılgamış Destanı** (Giriş ile Tercüme), İstanbul: Çantay Kitabevi Yayınları.

Durand, Gilbert (1998), **Sembolik İmgelem**, Çeviren: Ayşe Meral, İstanbul: İnsan Yayınları.

Eagleton, Terry (2004), **Edebiyat Kuramı**, Çeviren: Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ecevit, Yıldız (2004), **Orhan Pamuk'u Okumak** (Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman), İstanbul: İletişim Yayınları.

———————— (2001), **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul 2001.

Eliade, Mircea (2003)**, Dinsel İnançlar Ve Düşünceler Tarihi 1** (Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına), Çeviren: Ali Berktay, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

———————— (2003), **Dinsel İnançlar Ve Düşünceler Tarihi 2** (Gothama Budha'dan Hıristiyanlığın Doğuşuna), Çeviren: Ali Berktay, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

———————— (2003), **Dinsel İnançlar Ve Düşünceler Tarihi 3** (Muhammed'den Reform Çağına), Çeviren: Ali Berktay, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

———————— (1993), **Ebedi Dönüş Mitosu**, Çeviren: Ümit Altuğ, İstanbul: İmge Yayınları.

———————— (1991) **Kutsal ve Dindışı,** Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Gece Yayınları.

———————— (2001), **Mitlerin Özellikleri**, Çeviren: Sema Rifat, İstanbul: Om Kuram Yayınları.

Eliot, T.S. (2007), **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu, İstanbul: Paradigma Yayınları.

Eliuz, Ülkü (2009), **Orhan Kemal ve Romancılığı,** Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Ellul, Jacques (2004), **Sözün Düşüşü**, Çeviren: Hüsamettin Arslan, İstanbul: Paradigma Yayınları.

Erbay, Erdoğan (2001), **Doğumunun Yüzüncü Yılında Tanpınar'ın Huzurunda** (Musikinin Büyülü Dünyası), Erzurum: Aktif Yayınları.

Erdem, Servet (2011), Halk Hikâyelerinden Tanzimat Romanlarına Gerçekçiliğin Boyutları, **Millî Folklor,** 92, 19-26.

Ergin, Muharrem (2003), **Orhun Abideleri**, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

———————— (2001), **Oğuz Kağan Destanı** (Tercüme, Metin, Sözlük), İstanbul: Hulbe Yayınları.

Ertuğrul, Aykut (2011), Yola Düşen Öykü, **Hece Dergisi,** 174-175-176, 203-209.

Esirgen, Bilge (2007), **Türk Destanlarında Bilge Adam Tipi Üzerine Bir İnceleme,** Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Eyigün, Sabri (2003), Kitle Yazını İçinde Karl May'ın Roman Kahramanları Veya Modern Çağın Don Kişotları, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,** 2, 115-127.

Fabian, Johannes (1999), **Zaman ve Öteki** (Antropoloji Nesnesi Nasıl Kurar?), Çeviren: Selçuk Budak, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Ferraris, Maurizio (2008), **İmgelem**, Çeviren: Fuat Genç, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Filizok, Rıza (1991), **Yunus Emre'nin Şiirlerinde Mekân ve Yol İstiaresi,** IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri.

France, Anatole (2011), **Thais**, Çeviren: Cevdet Perin, İstanbul: Tema Yayınları.

Fromm, Erich (1992), **Rüyalar Masallar Mitoslar** (Sembol Dilinin Çözümlemesi), Çevirenler: Aydın Arıtan- Kaan H. Ökten, İstanbul: Arıtan Yayınları.

Gadamer, Hans Georg – Kuhn, Helmut – Nietzsche, Friedrich Wilhelm (2002), **Edebiyat Nedir?,** Çeviren: Şahbender Çoraklı- Ahmet Sarı, Erzurum: Babil Yayınları.

Galib, Şeyh (2005), **Hüsn ü Aşk**, Hazırlayanlar: Orhan Okay-Hüseyin Ayan, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Galilei, Galileo (2009), **Dante'nin Cehennemi Üzerine Dersler**, Çeviren: Murat Sirkecioğlu, İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Gasset, Ortega (2011), **İnsan ve Herkes**, Çeviren: Neyire Gül Işık, İstanbul: Metis Eleştiri Yayınları.

Gaster, Theodor H. (2006), Hikâye ve Mit, Çeviren: Aysun İmirgi, **Milli Folklor,** 69, 90-109.

Gazali, İmam (2007), **Yol-Bilgi ve Varlık** (Eyyühe'l Veled Ledünni İlim Risalesi Mişkatü'l-Envar), Çeviren: A. Cüneyt Köksal, İstanbul: Sufi Kitap Yayınları.

Gırard, René (2001), **Romantik Yalan ve Romansan Hakikat** (Edebi Yapıda Ben ve Öteki) Çeviren: Arzu Etensel İldem, İstanbul: Metis Eleştiri Yayınları.

Goethe, Johann Wolfrang won (2000), **Doğu-Batı Divanı**, Çeviren: Bayram Yılmaz, İstanbul: İyi Adam Yayınları.

Goldman, Lucien (2005), **Roman Sosyolojisi**, Derleme ve Çeviri: Ayberk Erkay, Ankara: BirleşikYayınevi.

Gombrich, E. H. (1992), **Sanat ve Yanılsama** (Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi) Çeviren: Ahmet Cemal, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Gowins, Philip (2009), **Sufizm** (Ruhani Yoldaki Bilgelerin Uygulama Teknikleri), İstanbul: Şira Yayınları.

Göçer, Ali (2011), Dağla Fısıldaşmalar Kentle Konuşmalar, **Hece Dergisi,** 174-175-176, 97-102.

Göğebakan, Turgut (2004), **Tarihsel Roman Üzerine**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Göka, Erol- Topuoğlu, Abdullah- Aktay, Yasin (1999), **Önce Söz Vardı (**Yorumsamacılık Üzerine Bir Deneme), Ankara: Vadi Yayınları.

Gökalp, Gonca (1997), Masaldan Romana Uzanan Çizgi: Masal ile Roman Arasındaki Ortaklıklar Üzerine Kuramsal Bir Deneme, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,** 14, 119-129.

Gökeri, A., İ. (1979), **Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi SosyalBilimler Enstitüsü.

Gülensoy, Tuncer (2002), **Manas Destanı**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2004), **Kör Ayna Kayıp Şark** (Edebiyat ve Endişe), İstanbul: Metis Yayınları.

Gürses, İbrahim (2007), Jung'cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufî Öykülerin Değerlendirilmesi: Sîmurg Örneği, **Uludağ Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi,** 1, 77-96.

Haldun, İbn-i (2004), **Mukaddime 1**, Hazırlayan: Süleyman Uludağ, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Hazard, Paul (1996), **Batı Düşüncesindeki Büyük Değişme**, Çeviren: Erol Güngör, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Heidegger, Martin (2004), **Varlık ve Zaman**, Çeviren: Kaan H. Ökten, İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.

Hocaoğlu, Durmuş (02.12.2005), **Türklerin Tarihi Yolculuğu**, Yeniçağ Gazetesi, 12.

Homeros (2005), **Odysseia**, Çeviren: Azra Erat, A. Kadir, İstanbul: Can Yayınları.

Hume, David (2005), **Beethoven ve Ruhsal Yol**, Çeviren: Rengin Ekiz, İzmir: Ege Meta Yayınları.

İçli, Ahmet (2008), Yusuf u Züleyha Mesnevisinde Mekân, **Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,** 13(2), 340-351.

İleri, Cem (2007), **Yazının da Yırtılıverdiği Yer** (Bir Bilge Karasu Okuması), İstanbul: Metis Yayınları.

Jameson, Fredric (2008), **Modernizmin İdeolojisi**, Çevirenler: Orhan Koçak-Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Eleştiri Yayınları.

Jay, Martin (2005), **Diyalektik İmgelem** (Frankfurt Okulu ve Toplumsal Araştırmalar Enstitüsünün Tarihi), Çeviren: Ünsal Oskay, İstanbul: Belge Yayınları.

John, Dorrit (2005), **Şeffaf Zihinler** (Kurmaca Eserde Bilincin Sorunu), Çeviren: Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Eleştiri Yayınları.

Jung, Carl Gustav (2011), **Dört Arketip**, Çeviren: Bilgin Saydam, İstanbul: Metis Yayınları.

Kaçan, Metin (2003), **Fındık Sekiz**, İstanbul: Can Yayınları.

Kahraman, Mehmet (1997), Fuzuli'nin Leyla ile Mecnun Romanı, **Türkiyat Araştırmaları Dergisi,** 3, 181-186.

Kalafat, Yaşar (2010), Türk Kültürlü Halklarda Yarış-Pir-Ruhî İlahî Mitolojik Bağlantısına Dair, **Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi,** 2(1), 190-198.

Kandinsky, Vassily (2009), **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, Çeviren: Tevfik Turan, İstanbul: Hayalbaz Yayınları.

Kant, Immanuel (2008), **Fikir Mimarları-2**, Çeviri Önsöz ve Açıklamalar: Nejat Bozkurt, İstanbul: Say Yayınları.

Kantarcıoğlu, Sevim (2004), **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Kaplan, Mehmet (2004), **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3-Tip Tahlilleri,** İstanbul: Dergâh Yayınları.

Karadeniz, Abdurrahim (2011), Seyyahın Dili; Gerçekçiliği ve İmkânları, **Hece Dergisi,** 174-175-176, 137-141.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1998), **Yaban**, İstanbul: İletişim Yayınları

Kaya, Muharrem (2004), **Türk Romanında Destan Etkisi**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Mitolojiden Romana Anlatıma Dayalı Türlere Genel Bakış (2004), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kefeli, Emel (2000), **Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri**, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Kern, Stephan (2008), **Nedenselliğin Kültürel Tarihi Bilim Cinayet Romanları ve Düşünce Sistemleri**, Çeviren: Emine Ayhan, İstanbul: Metis Yayınları.

Khemır, Nacer (2005), **Bab'ı Aziz**, Tunus: Hannibal Films.

Kılıç, Yeşim Tükel (2006), Aynılığın Mekânından Farklılığın Merkezine Seyahat: Batı'da Seyahatin Kültür Tarihine Genel Bakış, **Bellek Mekan İmge** (Prof. Dr. Nilüfer Kuruyazıcı'ya Armağan, Hazırlayanlar: Mahmut Karakuş-Meral Oraliş), İstanbul: Multilingual Yayınları.

Kırcı, Mustafa (2007), Fantastik, Postmodern Bir Hâbnâme Yahut Nazlı Eray'ın "Yoldan Geçen Öykü"sü, **The Jurnal Of International Social Research,** 1(1), 150-155.

Kısakürek, Necip Fazıl (2004), **Çile**, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.

Kolcu, Ali İhsan (2002), **Albatrosun Gölgesi** (Baudelaire'in Türk Şiirine Tesiri Üzerine Bir İnceleme), Ankara: Akçağ Yayınları.

——————— (2003), **Batı Edebiyatı**, Ankara: Akçağ Yayınları.

——————— (2010), **Edebiyat Kuramları** (Tanım-Tenkit-Tahlil), Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.

——————— (2003), **Yusuf Atılgan'ın Roman Dünyası,** Toroslu Kitaplığı İstanbul: Yayınevi.

Korkmaz, Ramazan (2004), **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Ankara: Türksoy Yayınları.

——————— (2008), Aytmatov Anlatılarında Aşkın Eriştirici ve Dönüştürücü Gücü, **Bilig,** 46, 177-190.

Korucu, Ayşe Arzu (2006), **Rider Haggard'ın Romanlarına Arketipsel bir Yaklaşım: She, Ayesha: The Return of She, Wısdom's Daughter ve She and Allan,** Yayımlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Koşar, Emel (2009), Faruk Nafizin Şiirinde "Yol" Motifiyle İlgili Kaynaklar, **The Journal of Academic Social Science Studies,** 2(1), 55-62.

Köksal, Duygu (1999), Türk Edebiyatında İki Kurtuluş Anlatısı ve Milli Kimlik: Devlet Ana ve Osmancık, **Toplum ve Bilim,** 81, 44-59.

Köktürk, Şahin (2011), Halk Edebiyatında Seyahat, **Hece Dergisi,** 174-175-176, 145-151.

Kur'an-ı Kerim (2010), Hazırlayanlar: Ali Özek, Kâfi Dönmez- Mustafa Çağırıcı- Sadrettin Gümüş- Ali Turgut, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Kuran, Şeyma Büyükkavas (2006), Mesneviden Romana Uzanan Sebeb-i Telif Yolu Üst Kurmacaya mı Çıkar?, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,** 1(2),173-201.

Kundera, Milan (2009), **Roman Sanatı**, Çeviren: Aysel Bora, İstanbul: Can Yayınları.

Kurnaz, Cemal (2010), Vuslat Yolculuğu, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 5(3), 449-461.

Lakoff, George–Johnson, Mark (2010), **Metaforlar, Hayat, Anlam ve Dil**, Çeviren: Gökhan Yavuz Demir, İstanbul: Paradigma Yayınları.

Levınas, Emmanuel (2005), **Zaman ve Başka,** Çeviren: Özkan Gözel, İstanbul: Metis Eleştiri Yayınları.

Lukacs, Georg (2007), **Roman Kuramı,** Çeviren: Cem Soydemir, İstanbul: Metis Eleştiri Yayınları.

Maden, Sedat (2008), Türk Edebiyatında Seyahatnameler ve Gezi Yazıları, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,** 37, 147-157.

Merhan, Aziz (2007), Gülşehri'nin Mantıku't-tayr (kuş dili) Mesnevisinde Mevlâna Etkisi, **Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sanatında Mevlana ve Mevlevilik**, 1, 101-110.

Mert, Necati (2011), Edebiyatta Anlatım Tekniği Olarak Gezi/Seyahat, **Hece Dergisi,** 174-175-176, 129-137.

Metin, Ali K. (2011), Hikâyenin Ötesi/özü, Hakikatin Tecrübesi, **Hece Dergisi,** 174-175-176, 52-56.

Moran, Berna (2001), **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Morss, Susan Buck (2010), **Görmenin Diyalektiği** (Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi), (Çeviren: Burak Aydar), İstanbul: Metis Yayınları.

Naci, Fethi (1990), **Gücünü Yitiren Edebiyat** (Eleştiri Günlüğü-İkinci Kitap 1986-1990), İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Namlı, Taner (2007), Arketipsel Sembolizm Açısından Elif Şafak'ın"Pinhan" Romanının İncelenmesi, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,** 2(4), 1210-1230.

Narlı, Mehmet (2007), **Şiir ve Mekân**, Ankara: Hece Yayınları.

——————— (t.y.), Romanda Zaman ve Mekân Kavramları, **Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,** 92-105.

Nebi, Özdemir (2009), Turizm ve Edebiyat, **Milli Folklor,** 82, 32-49.

Nehamas, Alexander (1999), **Edebiyat Olarak Hayat**, Çeviren: Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Nietzsche, Friedrich (2004), **Kaplan Sırtında Felsefe**, Çeviren: Senail Özkan, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Nurdağ, Salih (2011), Gezinin Cumhuriyeti ve Cumhuriyetin Gezisi-Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Gezi, **Hece Dergisi,** 174-175-176, 177-186.

Odacı, Serdar (2009), Ulysses ve Tutunamayanlarda Bilinç Akışı Tekniği, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,** 4(1-1), 605-684.

Oğuz, Betül Bülbül (2005), **Türk Dilinde 'Yol' Kavramının Toplumsal Dilbilim Açısından İncelenmesi,** Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Oğuz, M. Öcal (2004), Araştırmaların Tarihi, **Halk Edebiyatı El Kitabı** Editör: M. Öcal Oğuz, 2. Baskı *içinde* (31-68), Ankara: Grafiker Yayınları.

Ong, Walter (1997), **Yazılı ve Sözlü Kültür** (Sözün Teknolojileşmesi), Çeviren: Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul: Metis Yayınları.

Oktay, Ahmet (2010), **Emperyalizm Roman ve Eleştiri**, İstanbul: İthaki Yayınları.

Oktuğ, Melis (2005), Kayıkçı: Aşk Bağlamında Ben ve Öteki Kavramları, **Journal of İstanbul Kültür University,** 1, 119-128.

Ozan, Meral (2011), Geçiş Ritüelleri ve Halk Masalları, **Millî Folklor,** 91, 72-84.

Özcan, Tarık (2003), Oğuz Kağan Destanının Kahramanlık Mitosu Bakımından Çözümlenmesi, **Millî Folklor,** 57, 76–81.

Ökten, Kaan H. (2010), **Ölüm Kitabı** (Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri), İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.

Önder, Özlem (2006), **Hüsn ü Aşk'taki Yolculuk Sürecinin İnsanın Olgunlaşmasına Etkisi,** Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özdemir, Emin (1994), **Türk ve Dünya Edebiyatı** (Kavram-Dönemler-Yönelimler), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özdemir, Zafer (2008), **Servet-i Fünun Dergisinde Seyahat Yazıları (1891-1901),** Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özel, İsmet (2005), **Erbain**, İstanbul: Şule Yayınları.

——————— (2006), **Henry Sen Neden Buradasın 1** (Tahrir Vazifeleri), İstanbul: Şule Yayınları.

Özelsel, Michela Mihriban (2003), **Halvette Kırk Gün** (Psikolog Dervişenin Halvet Günlüğü ve Bilimsel Çözümlemesi), Çeviren: Petek Budanur Ateş, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Özgül, M. Kayahan (2011), Demir Asa Demir Çarık, **Hece Dergisi,** 174-175-176, 6-29.

Özgül, Nalân Yıldız (2011), Kalem Süvarisinin Metafizik Seyahati, **Hece Dergisi,** 174-175-176, 42-52.

Özkan, Ömer (2009), Tasavvufi Mesnevilerde Sıklıkla İşlenen Bir Motif: Sefer/Seyahat, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,** 4(3), 1755-1778.

Özkan, Senail (2007), Goethe ve Yolculuk Felsefesi, **Türk Edebiyatı Dergisi,** 406, 32-34.

Özkan, Tuba Saltık (2010), Bamsı Beyrek ve Bey Böyrek Anlatılarında Arketipik İmgeler, **Millî Folklor,** 85, 81-90.

——————— (2009), Kahramanın Yolculuğu Bağlamında Bamsı Beyrek ve Erginlenme Süreci, **Millî Folklor,** 81, 27-33.

Özön, Mustafa Nihat (2010), **Türkçede Roman**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Öztekin, Ayşe (2011), İbn Arabî'nin "Âyân-ı Sâbite"si ile Jung'un "Arketipler"i Üzerine Bir Değerlendirme, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,** 52(1), 293-303.

Pala, İskender (2003), **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, İstanbul: Leyla İle Mecnun Yayınları.

Palacıos, Miguel Asin (2010), **Dante ve İslam**, Çeviren: Güneş Ayas, İstanbul: Okuyan Us Yayınları.

Pamuk, Orhan (2004), **Beyaz Kale,** İstanbul: İletişim Yayınları.

——————— (1998), **Yeni Hayat,** İstanbul: İletişim Yayınları.

——————— (2006) **İstanbul Hatıralar ve Şehir,** İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, Jale (2003), **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Pehlivan, Gürol (2009), Dini Şahsiyetler Hakkında Oluşan Anlatılar, **Millî Folklor,** 81, 88-96.

Ponty, Maurice Merleau (2006), **Göz ve Tin**, Çeviren: Ahmet Soysal, İstanbul: Metis Yayınları.

Pospelov, Gennadiy (2005), **Edebiyat Bilimi** Çeviren: Yılmaz Onay, İstanbul: Evrensel Basım Yayınları.

Propp, Vladimir-Meletınskı, E.M. (2008), **Masalın Biçimbilimi ve Olağanüstü Masalların Dönüşümleri & Masalın Yapısal ve Tipolojik Açıdan İncelenmesi**, Çevirenler: Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Ran, Nazım Hikmet (2008), **Bütün Şiirleri,** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Reyhanî, Nebil (2001), Şifre Kavramı Işığında Karl Jaspers'de Felsefi İnanç, **Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,** 6, 7-31.

Ricoeur, Paul (2010), **Başkası Olarak Kendisi**, Çeviren: Hakkı Hünler, İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

———— (2005), **Tarih ve Anlatı 2**, Çeviren: Mehmet Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

———— (2010), **Zaman ve Anlatı 1**, Çevirenler: Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, Mehmet (2005), **20. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1** (Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

———— (2009), **Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme,** (Michel Buttor'un Değişim'i) Yapı Kredi Bankası Yayınları.

Rousseau, J.J. (2003), **Emile Ya Da Çocuk Gelişimi Üzerine**, Çevirenler: Mehmet Baştürk-Yavuz Kızılçim, Erzurum: Babil Yayınları.

Saavedra, Miguel de Cervantes (2011), **Don Quijote**, Çeviren: Roza Hakmen, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sağlık, Şaban (2011), Gezi Tekniği ve Edebiyat, **Hece Dergisi:** 174-175-176, 243-250.

Said, Edward W. (2003), **Şarkiyatçılık** Çeviren: Berna Ülner, İstanbul: Metis Eleştiri Yayınları.

Sami, Şemsettin (2006), **Kâmûs-ı Türkî**, Hazırlayan: Şaban Kurt, İstanbul: Çağrı Yayınları.

Sarıçiçek, Mümtaz (2009), Gerçekle Mecazın Kesiştiği Noktada Türk Romanında Yolculuk, **Türk Dili Dergisi,** 687, 237-249.

——————— (2009), Ulysses ve Tutunamayanlar'ın Mukayeseli İncelenmesi, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,** 4(1-1), 530-560.

Schıller, Friedrich (2003), **Felsefe ve Şiir,** Çeviren: Burhanettin Batıman, İstanbul: Yaba Yayınları.

Sert, İsmail (2011), Yolculuğun İşaretleri, **Hece Dergisi,** 174-175-176, 77-81.

Sartre, Jean Paul (2006), **İmgelem**, Çeviren: Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları.

Seyidoğlu, Bilge (2006), **Mitoloji Üzerine Araştırmalar**, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Sezer, Engin (2003), Dilde ve Folklorda Yol Metaforu, **Kitaplık Dergisi,** 65, 88-92.

Sezgin, Erkut (2002), **Wittgenstein'ın Ardından Beden ve Zihin Hareketleri**, İstanbul: Cem Yayınevi.

Sıkala, Anna Leena (2008), Şamanik Bilgi ve Mitsel İmgeler, Çeviren: İskender Yıldırım, **Millî Folklor,** 77, 118-138.

Silverman, Kaja (2006), **Görünür Dünyanın Eşiği**, Çeviren: Aylin Onacak, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Solmaz, Yusuf (2003), **Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları Romanında Anlam Arayışı-Psikolojik Bağlamda İçerik Çözümlemesi**, İstanbul: Phoenix Yayınları.

Soykan, Ömer Naci (2006), **Felsefe ve Dil** (Wittgenstein Üstüne Bir Araştırma), İstanbul: MVT Yayınları.

Strauss, Claude Levi (2010), **Yaban Düşünce**, Çeviren: Tahsin Yücel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sulti, Rustem (1998), **Edigey Destanı**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Şahin, Veysel (2007), Roman Tekniği Bakımından Yaban, **e-Journal of New World Sciences Academy,** 2(3), 180-196.

Şengül, Mehmet Bakır (2009), Romanda Mekân Kavramı, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,** 3(11), 528-538.

——————————— (2007), Boğaç Han Hikâyesinin Anlatı Düzlemindeki Görüntüsü, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,** 4(8), 2100-2128.

Şimşek, Esma-Şenocak, Ebru (2009), İbn Sinâ Hikâyelerinin Arketipsel Tahlili, **Millî Folklor,** 82, 110-121.

Şirin, Mustafa Ruhi (2007), **Hayal ile Gerçek Arasında Yolculuk/Masal Atlası** (Masal Edebiyatı Kültürü Üzerine Yazılar), Ankara: Kök Yayınları.

Şişman, Bekir (2008), "Defter-i Çingiznâme" ve Türk Destanlarındaki Kahraman Tipolojisi Açısından "Cengiz Han", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,** 1(2), 435-470.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2001), **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

——————————— (2002), **Edebiyat Üzerine Makaleler** Hazırlayan: Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları.

——————————— (1999), **Hikâyeler**, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tarancı, Cahit Sıtkı (2010), **Otuz Beş Yaş,** İstanbul: Can Yayınları.

Tarde, Gabriel (2004)**, Monadoloji ve Sosyoloji**, Çeviren: Özcan Doğan, İstanbul: Öteki Yayınevi.

Taşdelen, Vefa (2011), Felsefe: Döne Dolaşa, **Hece Dergisi,** 174-175-176, 29-42.

Tatcı, Mustafa (2007), Bu Yolda Acâib Çok: -Yûnus Emre'nin Bir Şiirinin Yorumu-, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,** 2(4), 741-749.

——————— (2005), **Yûnus Emre Divânı C.II**, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Teber, Serol (2002), **Aşiyandaki Kâhin** (Tevfik Fikret'in Melankolik Dünyası), İstanbul: Okuyan Us Yayınları.

Tekin, Mehmet (2002), **Roman Sanatı**, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Tepebaşlı, Fatih (2005), **Edebiyat Yazıları,** Ankara: Hece Yayınları.

Tevfik, Rıza (2011), Evvel Benem Ahır Benem, **Rıza Tevfik'in Tekke ve Halk Edebiyatı ile İlgili Makaleleri**, Derleyen: Abdullah Uçman, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Thompson, Paul (1999), **Geçmişin Sesi,** Çeviren: Şehnaz Layıkel, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Todorov, Tzvetan (2004), **Fantastik**, Çeviren: Nedret Öztokat, İstanbul: Metis Yayınları.

——————— (2008), **Poetikaya Giriş,** Çeviren: Kaya Şahin, İstanbul: Metis Eleştiri Yayınları.

——————— (2010), **Yazın Kuramı** (Rus Biçimcilerinin Metinleri), Çeviri: Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Togan, Zeki Velidi (1982), **Oğuz Destanı** (Reşideddin Oğuznamesi), İstanbul: Enderun Kitabevi.

Topçu, Nurettin (2004), **Kültür ve Medeniyet**, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tosun, Necip (2005), Yaralı Bilinç'te Müzik, Zaman ve Rüya Estetiği: Ahmet Hamdi Tanpınar Öykücülüğü, **Hece Öykü Dergisi,** 10, 65-73.

Törenek, Mehmet (2005), Yol ve Yolculuk Benzetmeleri Bağlamında Şiirimizde Ölüm, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,** 28, 129-143.

Tufeyl, İbn (2010), **Hay Bin Yakzan,** Çeviren: M.Ş. Yaltkaya-B.Reşid, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,

Tuğluk, Abdülhakim (2010), Mustafa Kutlu'nun Mavi Kuş'unda Mekânın Poetiği, **Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi,** 28, 235-248.

Tunalı, İsmail (2006), **Estetik**, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Tural, Sadık (1997), Estetik Duyarlılık Konusunda Kavramlaştırma Denemesi, **Erdem Dergisi** (Aydın Sayılı Özel Sayısı), 27, 1255-1267.

Tural, Secaattin (2010), İsmet Özel'in Şiirinde Şehir Algısı, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,** 5(1), 1347-1362.

Türe, İskender (2004), **Zülkarneyn,** İstanbul: Timaş Yayınları.

Turinay, Necmettin (2006), Klasik Hikâye ve Hüsn ü Aşk, **Eğitim,** 77-78, 91-92.

Türkdoğan, Melike (2007), Rasim Özdenören'in "Kuyu" Öyküsünde Metinlerarası İlişkiler, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,** 35, 167-189.

——————— (2008)**,** Klâsik Türk Edebiyatında Kur'an Kıssalarını Konu Alan Mesneviler, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi** (Klâsik Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı -Prof. Dr. Turgut Karabey Armağanı-), 3, 64-92.

Türk Dil Kurumu (1998), **Türkçe Sözlük**, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tüzer, İbrahim (2006), Korkuyu Beklerken' Çıkılan Yolculuk: Eve/Kendine Dönüş, **Yazgı,** 1, 17-20.

Üçüncü, Kemal (2005), Dede Korkut Hikâyelerinden "Uşun/·Koca Oğlu Segrek Boyu Üzerine Bir Yorum, **Türk Dünyası Araştırmaları,** 159, 155-164.

Ünal, Serdar (2001), Xavıer de Maıstre'in "Odamda Gece Seferi" Anlatısına Bir Yaklaşım, **Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,** 1(25), 143-150

Varışoğlu, Mehmet Celal (2007), "Öl ve Ol" Fikri Çerçevesinde Hüsn ü Aşk Kahramanı Aşk'ın Kendisini Bulma ve Tanıma Süreci, **Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,** 6(2), 24-35.

Vogler, Cristopher (2011), **Yazarın Yolculuğu-Senaryo ve Öykü Yazımının Sırları,** Çeviren: Kenan Şahin, İstanbul: Okuyan Us Yayınları.

Watt, İan (2007), **Romanın Yükselişi** (Defoe-Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler), Çeviren: Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları.

Whıte, Hayden (2008), **Metatarih** (Ondokuzuncu Yüzyıl Avrupası'nda Tarihsel İmgelem), Çeviren: Mehmet Küçük, Ankara: Dost Yayınları.

Yalçın, Alemdar (2002), **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1946-2000),** Ankara: Akçağ Yayınları.

Yalçınkaya, Şerife (2008), Yol Metaforu ve Klasik Türk Edebiyatında Arayış Yolculukları, **Varlık Dergisi,** 1209, 4-9.

Yalsızuçarlar, Sadık (2011), Bir İletişim Dili Olarak Seyahatname, **Hece Dergisi,** 174-175-176, 56-62.

——————— (2007), Kalbi Uyaran Işık, **Kelile ve Dimne**, İstanbul: Antik Şark Klasikleri Yayınları.

Yaşar, Hüseyin (2007), Sessiz Gemi"nin Sembol ve Fransız Tesiri Açısından İncelenmesi, **Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi,** 8, 52-60.

Yavuz, Hilmi (2002), **Çöl Şiirleri,** İstanbul: Varlık Yayınları.

Yener, Ali Galip (2011)**,** Flaneur'den Turiste Doğru: Aylak Adam Şimdi Nerede?, **Hece Dergisi,** 174-175-176, 70-74.

Yılmaz, Durali (1996), **Roman Sanatı ve Toplum**, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Yılmaz, Ebru Burcu (2011), Hikâye ve Romanlarda Sembol Dilinin Görüntüleri Üzerine Bir Değerlendirme, **Bilig,** 56, 45-53.

Yılmaz, İbrahim (2007), Amin Maalouf'un Tarihi Romanları, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,** 34, 79-97.

Yolculuklar İçinde Bir Yolculuk (20.05.2008), **Transhaber**, 38, 16-17.

Yonar, Gönül (2012), **Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri,** İstanbul: Ötüken Yayınları.

Yöntem, Ali Canip (2010), **Prof. Dr. Ali Canip Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri,** Hazırlayan: Ahmet Sevgi-Mustafa Özcan, İstanbul: Tablet Yayınları.

Yusoğlu, Nebahat (2008), **Türk Romanında Yol ve Yolculuk Teması (1870-1970),** Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yüce, Sefa (2008), Yürümek Romanı Üzerine, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,** 1(3), 486-493.

Yüksel, Berk (2010), **Kendini Bilmek Yolculuğu ve Ezoterik Bakış**, Ankara: Arkadaş Yayınları.

Zebidi, Abdi'l Latifi'z (2008), **Sahih-i Buhari Muhtasarı Tecrid-i Sarih**, Çeviri, Tahric ve Notlar: Abdullah Fevzi Kocaer, Konya: Hüner Yayınları.

Zweig Stefan (2004), **Üç Büyük Usta (Balzac, Dickens, Dostoyevski)**, Çeviren: Nafer Ermiş, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Okan YILMAZ 18.09.1984 tarihinde Trabzon'da doğdu. İlk ve ortaöğrenimini Trabzon'da tamamladıktan sonra 2002 yılında Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde yüksek öğrenimine başladı. 2007 yılında bu bölümden derece ile mezun oldu. 2008-2009 eğitim öğretim döneminde KTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilin Dalı'nda lisansüstü eğitimine başladı. Okuduğu yıllar boyunca birçok özel kurum ve kuruluşlarda çalışan Okan YILMAZ, şuan lisede Türk Dili ve Edebiyatı öğretmenliği görevine devam etmektedir.

Okan YILMAZ evli olup, bir çocuk babasıdır.