

43. *A’mâk-ı Hayâl* romanında “*Mise En Abyrne*”¹**Esengül SAĞLAM CAN²****Nihayet ARSLAN³****APA:** Sağlam Can, E. & Arslan, N. (2022). *A’mâk-ı Hayâl* romanında “*Mise En Abyrne*”. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (31), 722-734. DOI: 10.29000/rumelide.1222105.**Öz**

Arma biliminde, büyük bir kalkanın içindeki aynı nişanı taşıyan daha küçük kalkanı tarif etmek için kullanılan “*mise en abyme*”in kelime anlamı “sonsuz bir uçuruma koymak”tır. *Mise en abyme*’i, hanedan armalarının görsel düzenlenişindeki yansıma ve derinlik etkisinden ilham alarak edebiyata kazandıran André Gide, kavramın çerçevesini “resim içinde resim” ve “oyun içinde oyun” gibi farklı bağlamlarla genişletmiş, *Kalpazanlar* romanında edebî bir teknik olarak *mise en abyme*’e örnekler sunmuştur. Roman sanatına yeni açılımlar kazandırmak isteyen Gide’in bütünü temsil eden/yansıtan daha küçük birimleri anlatıya yerleştirmesi ve romanın yazılış sürecini bir tema olarak kurguya dâhil etmesi Yeni Romancılar ile postmodernist yazarların edebî görüşlerini de etkilemiştir. Claude-Edmonde Magny, Lucien Dällenbach ve Marcus Snow gibi pek çok araştırmacının çalışmaları ise *mise en abyme*’in farklı karakteristik özelliklerinin ortaya çıkmasını ve kavramsal çerçevesinin genişlemesini beraberinde getirmiştir. Bu çalışmada, Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi’nin *A’mâk-ı Hayâl* romanında, edebî bir terim olarak *mise en abyme*’in izi sürülmüş, yapısı ve muhtevası itibariyle helezonik bir düzene sahip olan romandaki mikro yapıların makro yapıyla bağlantısı incelenmiştir. İç huzurunu arayan Râci’nin içine düştüğü inanç buhranından kurtulmak üzere çıktığı hakikat yolculuğunu anlatan roman; yansıma, tekrarlama, benzeme ve parça-bütün ilişkisi kurma gibi *mise en abyme*’in farklı özellikleri göz önünde bulundurularak ele alınmış, Ahmed Hilmi’nin, *A’mâk-ı Hayâl*’in merkezine/kalbine yerleştirdiği yapılar çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: *Mise en abyme*, André Gide, *Kalpazanlar*, Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi, *A’mâk-ı Hayâl*

“*Mise En Abyrne*” in *A’mâk-ı Hayâl***Abstract**

In heraldry “*mise en abyme*” is described as a smaller shield bearing the same ensign inside the big one, and it literally means “to put in the infinite abyss”. André Gide introduced *mise en abyme* to literature inspired by the effect of reflection and depth in the visual arrangement of heraldic. He expanded the framework of the concept with different contexts of “picture within a picture” and “play within a play” and provided examples of *mise en abyme* as a literary technique in his novel *The Counterfeiters*. Gide’s placement of smaller units representing/reflecting the whole in the narrative and his inclusion of the process of writing the novel as a theme in the fiction also influenced the

¹ Bu çalışma, Esengül Sağlam Can’ın Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde Prof. Dr. Nihayet Arslan’ın danışmanlığında hazırlanmış olduğu “Türk Romanında Başlangıçlar ve Sonlar” başlıklı doktora tezinden yararlanılarak kaleme alınmıştır.

² Arş. Gör., Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (İstanbul, Türkiye), esengulsaglam@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-3614-0219 [Araştırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 23.09.2022-kabul tarihi: 20.12.2022; DOI: 10.29000/rumelide.1222105]

³ Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (İstanbul, Türkiye), nihayet.arslan@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-2459-2891

literary views of the New Novelists and postmodernist writers. The works of many researchers such as Claude-Edmonde Magny, Lucien Dällenbach and Marcus Snow have brought about the emergence of different characteristics of *mise en abyme* and the expansion of its conceptual framework. In this study, the traces of the term *mise en abyme* in Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi's novel *A'mâk-ı Hayâl*, are followed. The connection between microstructures and macrostructure in the novel, showing a helispherical organisation in terms of its form and content, has been analyzed. The novel, telling the story of Râci's journey to the truth to get rid of the crisis of faith into which he falls, is analyzed by considering the different features of *mise en abyme* such as reflection, repetition, resemblance and a part-whole relationship. The structures setting by Ahmed Hilmi in the centre/heart of *A'mâk-ı Hayâl* are analyzed.

Keywords: Mise en abyme, André Gide, *The Counterfeiters*, Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi, *A'mâk-ı Hayâl*

Giriş

II. Meşrutiyet Devrinin önemli fikir adamlarından biri olan Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi, *A'mâk-ı Hayâl* romanını Osmanlı toplumunda yeni yeni görülmeye başlanan materyalist dünya görüşüne karşı bir cevap olarak kaleme almıştır. Yaratılışın gayesi, ruh ve kâinatın sırrı gibi felsefi meseleleri araştırarak maddeci görüşün sığığını ve insanı mutluluğa ulaştırmaktaki yetersizliğini ortaya koymayı amaçlayan Ahmed Hilmi, kâinatta olup bitenlerin anlamlandırılabilmesi için "vahdet-i vücûd" fikrinin iyi bilinmesi gerektiğini düşünmektedir. *A'mâk-ı Hayâl*, yazarın muhayyile zenginliğinin yanında felsefe ve tasavvuf hakkındaki bilgi birikimini göstermesi ve fikirlerini yansıtmaya bakımından da Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir. (Birinci 1989: 555-556)

Eserin kahramanları, hakikat arayışındaki Râci ve ona hakikati bulma yolunda kılavuzluk eden Aynalı Baba'dır. Dindar bir aileye mensup olan Râci, mükemmel derecede iyi bir eğitim görmüştür. Ancak devre hâkim olan Batı tesiri nedeniyle tüm değer ve inançlarından kopmuş genç bir aydın olarak hayatını sürdürmektedir. Bildiği her şeyi hakiki anlamda bilmediğini fark etmesi üzerine şüpheye düşerek büyük bir buhranın içine girmiştir. Hakikati bulmak için çeşitli arayışlarda bulunan Râci, tatmin edici cevaplar bulamayarak bir sonuca ulaşamadığı için kendisini sefahat âlemine teslim etmiştir. Günün birinde şehrin mezarlığında küçük bir kulübede yaşayan ve kendini meczup kıyafetleriyle gizleyen bir mürşitle, Aynalı Baba ile tanışır. Bu tanışmanın ardından Aynalı Baba; ruh ve madde âlemleri hakkındaki şüphelerinden bahseden Râci'nin hakikati bulma gayesiyle çıktığı manevi yolculukların kılavuzu olur. Çerçeve yapının bu şekilde teşekkül ettiği eser Birinci Kitap ve İkinci Kitap başlıklı iki bölüme ayrılmaktadır. Râci'nin, hayalin derinliklerine doğru yaptığı yolculukları anlatan sembolik ve alegorik mahiyetteki hikâyeler ise dış yapının çevrelediği iç anlatıları oluşturmaktadır.

Ahmed Hilmi, romanın yapı taşlarını başlangıçtan sona kadar büyük bir titizlikle örmüş, gerçek ile hayalin, varlık ile yokluğun, "çerçeve ile iç"in birbirini bütünlendiği çok katmanlı bir anlatı zemini oluşturmuştur. Romanın başlangıç bölümünde büyük bir umutsuzluk içindeki Râci'nin önce Buda ile daha sonra iki meczupla karşılaştığı sahneler sembolik açılımlarıyla romanın kurgu ve muhtevasını mikro ölçekte bir ayna gibi yansıtmaya görevini üstlenmiştir. Aynalı Baba'nın kıyafetine yapıştırdığı ayna parçalarının, yüzünü ona dönen Râci'yi ve beraberinde okuru yansıttığı gibi çerçeve hikâyede yer alan bu sahneler de Aynalı Baba ve Râci arasındaki münasebeti tekrar eden kalıplar olarak öne çıkmaktadır. Öte yandan Râci'nin hayallerinin sıralanışındaki helezonik yapı bir sonsuzluk yanılması oluşturarak hayalin derinliklerine doğru yapılan yolculuğun yinelenebilirliğini vurgulamaktadır. Bahsi geçen tüm bu

unsurların romanın bütünü içerisindeki önemi üzerine düşünüldüğünde ise *mise en abyme* tekniği uygun bir anahtar olarak ortaya çıkmaktadır.

Bir terim olarak edebiyat eleştirisine André Gide'in kazandırdığı *mise en abyme*, “bir yapıtın içine aldığı, yapıtın tümüyle benzerlik ilişkisi kuran bölüm” şeklinde tanımlanmaktadır. Anlatı içinde anlatı, gerçeklikle kurmaca arasındaki ilişkiyi ayna yansımaları biçiminde değiştirerek birincil derecede önemli olayların özel bir şekilde okunmasını sağlamakta, mikro anlatılar ile makro anlatılar arasındaki ilişkinin çözümlenmesi için yeni açılımlar yaratmaktadır. (Kıran & Kıran 2011: 349-350) Bir romanda *mise en abyme* tekniğinin varlığını tespit etmek, parça ile bütün arasındaki organik bağı somutlaştırarak anlatıyı oluşturan farklı katmanların anlamlandırılmasına olanak tanımaktadır. Bu çalışmanın amacı, Ahmed Hilmi'nin *A'mâk-ı Hayâl* romanını *mise en abyme* perspektifiyle okumak ve romanı zenginleştirerek anlam alanının genişlemesini sağlayan mikro yapıları çözümlenektir.

***A'mâk-ı Hayâl* üzerine**

Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi (1862/3-1914), II. Meşrutiyet Döneminin önde gelen fikir adamlarından biridir. Siyasetin yanı sıra felsefe, tasavvuf ve tarih ile de iştiğal eden Ahmed Hilmi, şiir, tiyatro ve roman türündeki kalem faaliyetleriyle edebiyat sahasında da adından söz ettirmiştir. Yazılarında Batı taklitçiliğine karşı çıkmış, bilhassa Tanzimat Döneminde başlayan modernleşme hareketi ile Osmanlı-İslam kültür ve kurumları arasındaki uyumsuzluğa dikkat çekmiştir. (Uçman 2010: 424) Yazarın, temel yapısı varlık ile yokluk, diğeri bir ifadeyle ilahi olan ile beşerî olanın çatışması üzerine kurulu olan *A'mâk-ı Hayâl* adlı eseri (1908), dinî ve metafizik konuların farklı ve olumlu bir şekilde ele alınıp işlendiği ilk roman olma özelliğine sahiptir. (Koçak 2021) *A'mâk-ı Hayâl*; Buda, Zerdüş, Aristo gibi önemli şahsiyetleri, din ile tasavvufu, hak ile batıl dinleri, Doğu felsefesi ile Batı felsefesini, peygamberler ile filozofları İslamiyet'e uygun bir zeminde bir araya getiren/uzlaştıran Ahmed Hilmi'nin eklektik ve sentezci görüşünün edebî bir tezahürü olarak ortaya çıkmıştır:

“*A'mâk-ı Hayâl*, felsefi, dinî-tasavvufi içeriği ve sembolik anlatımıyla Meşrutiyet dönemi romanlarının oldukça dışındadır. Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi, romanda, diğeri fikrî ve ilmî eserlerindeki konuları kurmaca düzeyinde ele almış, dönemin pozitivism, materyalizm gibi akımlarına karşılık tevhid/vahdet-i vücûdu savunmuştur. Ahmed Hilmi, romanda Hinduizm, Budizm, Zerdüşçilik ve tasavvufun vahdet-i vücûd, fenâ/ölmeden evvel ölmek, aşk gibi konularına yer vermiş, böylelikle tevhid esaslı doğu dinlerinin ortak özelliklerine dikkat çekmiştir.” (Noyan 2019: 208)

A'mâk-ı Hayâl'e “Birkaç Söz” başlıklı ön sözle başlayan Ahmed Hilmi, hakikat endişesi taşıyan ve metafizik sorunlarla meşgul olan kimselerin bu eseri zevkle okuyacaklarını belirtir. Romanın kahramanı, bu milletin bir asırdır yetiştirdiği pek çok insandan yalnızca biridir: “Bu kitabı, endişe-i hakikatle me'lûf vicdanlar, mebâhis-i nihâiyyeyi seven insanlar, zevkle okuyabilirler. Bir asırdır, bu muhit ve bu millet hayli Râciler yetiştirdi ve daha birçokları yetişecektir.” (Ahmed Hilmi 2014: 23) Yazar, romanın muhtevasını oluşturan hikâyeler için “Acaba hikâyeye mi?” sorusunu sorarak eserin otobiyografik yönüne ya da okura bir hikâyeden daha fazlasını sunan hakikat arayışı temasına dikkat çekmek istemiştir. Bu esere rağbetin, aynı zamanda ciddi konulara rağbet etmek anlamına geldiğini ve *Hikmet* gazetesi okurlarının zaten bu ayrıcalığı taşıyan kimseler olduğunu belirten Ahmed Hilmi'ye göre *Hikmet*'in yayın hayatının devamını sağlayan tüm okurlar, hakikat endişesiyle müteessir olan binlerce hassas yüreğin varlığını millete ispat etmiştir. (Ahmed Hilmi 2014: 23)

“Râci'nin Hatırâtı” başlıklı Birinci Kitap'ın ilk bölümü olan “Aynalı Baba ile Mülâkat”ta Râci'nin yaşadığı ve yetiştiği çevre ile içine düştüğü buhran anlatılmaktadır. Bu bölümün sonunda kahramanın, Aynalı

Baba ile tanışmasının ardından kahve ve musiki eşliğinde hayallere daldığı dokuz gün, dokuz ayrı hayal, hakikat yolunda dokuz aşama olarak tertip edilmiştir. Bu hayallerde Râci, hem kendi bilincine hem de kisvesine büründüğü kişinin bilincine sahiptir. "Aynalı Baba ile Mülâkat" hayallere açılan çerçeve metnin ilk basamağını oluşturmakta ve ben-öyküsel anlatıcının geriye dönüşlerle anlattığı hatıraların kapısını aralamaktadır.

Birinci Kitap'ta, "Zirve-i Hîçî" başlıklı birinci gün, Nirvana'ya ulaşmak isteyen Râci, kendisini Buda'nın sarayında bulur, ancak arzularını yok edemediği için zirveye ulaşamaz. İkinci gün, Zerdüşt'ün sarayında Ehrimen'le Hüzmüz'ün arasındaki iyi-kötü savaşının sonsuza dek devam edeceğini idrak eder. "Devr-i Dâim" başlıklı üçüncü gün, Râci, insanın yaratılış anına yolculuk yapar ve nihayetinde her şeyin başladığı noktaya döneceğini öğrenir. "Meydân-ı İmtihân, Mecma'-ı Ârifân" başlıklı dördüncü gün, arifler arasında yapılan bir imtihan sayesinde hakikati görmenin ne kadar zor olduğunu idrak eder. "Saha-i Azamet" başlıklı beşinci gün, âlemlerin sonsuzluğunun Allah'ın yüceliği karşısında bir hiç olduğunu öğrenir. "Kaf u Ankâ" başlıklı altıncı gün, bütün yaratılanların eşsiz bir sırta, aşk nuruna doğru gittiğini, bu devranın öncesiz ve sonrasız olduğunu anlar. "Ummân-ı Azamet ve Girdâb-ı Kibriyâ" başlıklı yedinci gün, ne kadar güzel olursa olsun dünyanın hep eksik olduğuna kanaat eder. "Muammâ-yı Ebedî" başlıklı sekizinci gün, yoklukla varlığın aynı manaya sahip olduğu gerçeğini kabul eder. "Mahfel-i E'âzım" başlıklı dokuzuncu gün ise, Hz. Muhammed'in başkanlık ettiği bir mecliste hakiki saadetin, hayatı olduğu gibi kabul etmekten geçtiğini anlar. Tüm bu manevi seyahatlerden sonra Râci için her şey yeni bir mana kazanır.

İkinci Kitap'ta, "Manisa Tımarhanesi" başlığı altında yer alan "Sâmi'den Râci'ye Mektup", arkadaşı Sâmi'nin Râci'den haber almak için yazdığı mektuptan oluşur. "Râci'den Sâmi'ye Mektup" ise Sâmi'nin mektubuna Râci'nin yazdığı cevabı içerir. Râci'nin tımarhanede geçirdiği günler, olgunlaşma süreci, hâlihazırdaki ruh durumu ve Aynalı Baba ile tekrar karşılaşmaları anlatıldıktan sonra kahramanın tımarhane gözlemlerini naklettiği "Hırs-ı Câh Delisi", "Çifte Hâfızlar" ve "Deliliği Akıllılığından Daha Ma'kûl Bir Deli" başlıklı bölümlere sıra gelir. İkinci Kitap, Râci'nin hayal âlemine yaptığı sekiz yolculukla devam eder. "Âb-ı Hayat"ta ölümsüzlük suyunun peşine düşen Râci, dünyanın fani olduğunu idrakle arayışının boş yere olduğunu anlar. "Hüsn ü Hayâl"de Hızır'ın rehberliğinde varlık ve yokluk âlemini seyrederek. "Ebedî Hayâlet"te Olympos dağında mitolojik şahsiyetlerin konuşmalarına şahit olur ve insanın ulaşabileceği en yüksek mertebenin Nirvana, yani hiçlik olduğunu kabul eder. "Sa'y ü Ceza"da rızkın nasibe göre belli olduğunu öğrenir. "Zencîr-i Murassa"da bedeninden kurtularak uçmaya başlar ve "fenafillah"ı tecrübe eder. Altıncı hayalde bir karınca olarak beliren Râci, kâinattaki düzenin kusursuzluğu üzerine düşünür. "Leylâli Mecnun"da "Elifin mi noktadan yoksa noktanın mı eliften çıktığı" sorusuna cevap veremeyerek henüz kemâle eremediğini anlar. "Leylâsız Mecnunlar"da ise aradığı sorunun cevabını bulur, elif ile noktanın bir olduğunu öğrenir. "Aynalı'nın Uzlet-i Ebedisi" başlıklı bölümde Aynalı Baba'nın vefatı anlatılır. Aynalı Baba'nın kulübesinde yaşamaya başlayan Râci, onun kendisine bıraktığı deftere yazdığı anılarını okur. "Saadet"te dünyada nasıl mesut olunacağı marangoz Hamdun üzerinden anlatılır. "Bir Kahve Âlemi"nde, Aynalı Baba'nın başına gelen bir olay aracılığıyla görünüşün yanıltıcı, deliliğin göreceli olduğu nakledilir. "İksîr-i Şebâb"da ise Aynalı Baba'nın genç ve ahlaksız bir kızla evlenmek isteyen iyi bir adamı nasıl uyardığı hikâye edilir.

Ali Yıldız'a göre (2014) *A'mâk-ı Hayâl*'in muhtevası, eserin şekil ve üslubunu da belirlemiştir. Madde ve ruh, varlık ve yokluk, gerçek ve hayal, somut ve soyut karşıtlığı dış dünyanın anlatımında gerçekçi, hayallerin anlatımında sembolik ve alegorik bir anlatımı gerekli kılmıştır. *A'mâk-ı Hayâl*'i geleneksel anlatılardan ayırarak romana yaklaştıran en önemli özellik ise yazarın hem dış dünyaya bakışındaki realist tutumuyla hem de hayallerin ve gerçeklerin anlatıldığı bölümlerde fert ve cemiyet hayatı ile ilgili

meselelere temas etmesiyle ilgilidir. Bu bağlamda biçim ve anlatımda çerçeve yapının işlevsel kullanımının romanın öne çıkan özellikleri arasında olduğunu belirtmek gerekir:

"*A'mâk-ı Hayâl*'i benzersiz kılan temel özellik, onun biçimi ve anlatımıyla ilgilidir. Eserde biri diğerini çevreleyen iki ana çerçeve vardır. Batılı bir tahsil gören ve bunun neticesinde şüpheye kapılıp imanını kaybeden Râci'nin Aynalı Baba'yla tanışması ve onunla olan macerası ilk çerçeveyi, Râci'nin Aynalı Baba'yla birlikte iken hayal âlemine dalması ve bu sırada başından geçenler ise ikinci çerçeveyi oluşturmaktadır. Birinci çerçeve yaşanan hayat ve onun meseleleriyle, ikinci çerçeve ise tasavvufa ilgilidir. Bu iki çerçeve, Râci'nin hakikat arayışı etrafında birleşir." (Yıldız 2014: 14)

Türk anlatı geleneğinde kahramanın gerek soyut gerekse somut yolculuklara çıkarak olgunlaşma sürecine girmesi sıklıkla tercih edilen bir izlektir. *Leyla vü Mecnun*, *Mantıku't-Tayr*, *Hüsn ü Aşk* gibi mesneviler, *Âşık Garip Hikâyesi*, *Kerem ile Aslı* gibi halk hikâyeleri ve daha pek çok anlatının çekirdeği yolculuk/seyr ü sülûk kalıbı ile şekillenmiştir. İnsani bir ihtiyacın sonucu olarak görülmesi gereken arayış izleği roman türünde de ele alınmış ve bu romanlardan biri olan *A'mâk-ı Hayâl* hakikati bulmak isteyen Râci'nin arayış yolculuğu olarak teşekkül etmiştir. "Monomit kuramı"nı yolculuk metaforu dairesinde sistemleştiren Campbell'ın "ayrılma-erginlenme-dönüş" formülasyonuna uygun olarak Râci'nin macerasının da üç temel evreden oluştuğu görülmektedir: "Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhafıklar bölgesine doğru ilerler: burada masalsi güçlerle karşılaşılır ve kesin bir zafer kazanılır: kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner." (Campbell 2013: 42) Monomitik yolculuğun ilk aşamasında sıradan bir dünyada yaşayan Râci büyük bir arayış içerisindedir. Aynalı Baba Râci'yi bir maceraya davet eder ve böylece *yola çıkış* süreci başlamış olur. Bu çağrının ardında hayati önem taşıyan bir amaç, gerçekleşmesi istenen bir arzu ya da tüm bu sebepleri bütünleyen bir fenomen olarak önlenemez bir kader vardır: Râci, "şüphe ejderhalarını" alt ederek hakikati bulmak istemektedir. Râci'nin olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhafıklar alanına girmesi ve masalsi güçlerle karşılaşması ise hayaller ve rüyalar aracılığıyla gerçekleşir. Kahramanın *erginlenme* aşamasını tamamlaması için zorlu sınavlardan geçmesi gerekir; Râci, Aynalı Baba'nın yardımıyla doğaüstü yolculuğun eşiklerini bir bir aşarak erginlenme sürecini tamamlar. *Dönüş*, yolculuğun son aşamasıdır; bu evrede kahraman, yolculuk öncesinde hayatında yer alan boşlukları doldurmuş, kendini gerçekleştirerek var olmayı öğrenmiştir. Râci'nin gizemli maceralardan sonra ulaştığı insan-ı kâmil mertebesi, arayış yolculuğunda zafere karşılık gelen nihai noktadır.

Roman, bireyin hayatındaki içsel ya da dışsal dengenin sarsılması sonucunda ortaya çıkan çatışma esasına dayanan bir anlatı türüdür. *A'mâk-ı Hayâl*'de bireyleşmiş bir birey ve aynı zamanda ben-öyküsel bir anlatıcı olan Râci'nin trajik konumundan insan-ı kâmil aşamasına doğru kat ettiği yollar modern bir anlatı formu olan romanın çizdiği gerçeklik çerçevesi içine yerleştirilen sembolik ve alegorik muhteva ile desteklenmiştir. Bu çerçevede, mektup, şiir, hâtıra gibi edebî türleri roman zemininde bir araya getiren Ahmed Hilmi, kahramanın hikâyesine çok katmanlı bir derinlik kazandırabilmek için farklı unsurları romanın bütününe temsil edecek şekilde anlatıya yerleştirmiştir. Bu noktada kelime anlamı "dipsiz/sonsuz bir uçuruma koymak" olan *mise en abyme* tekniği, *A'mâk-ı Hayâl*'in çok katmanlı yapısının çözümlenmesine katkı sağlayan işlevsel bir anahtar olarak okurun farklı anlam eşiklerinden geçmesini sağlamaktadır.

Mise En Abyme nedir?

İlk olarak André Gide, hanedanlık armalarında armanın tam merkezine daha küçük bir kopyasının veya benzerinin yerleştirilmesi suretiyle oluşturulan derinlik yanılmasıyla hareketle *mise en abyme*'i "sanat eseri içinde, o sanat eserinin yapısının bir temsili" olarak tanımlamıştır. Gide'in günlüğünde yer alan aşağıdaki açıklamalar edebiyat eleştirisinde *mise en abyme*'in ilk kaynağı olarak kabul edilir ve

daha sonraki tartışmalarda da temel referans noktası olarak ele alınır. Yazar, 1893 tarihli notlarında şöyle söylemektedir:

“Bir sanat eserinde, konunun şahısların ölçüsüne göre aktarılmış olmasını görmek oldukça hoşuma gider. Hiçbir şey eseri bundan daha iyi anlatmaz ve tümünün nisbetlerini bundan daha kesin olarak açıklamaz. İşte Memling’in veya Quentin Metz’in bazı tablolarında bulunan küçük ve karanlık tümsü ayna; kendi yönünden çizilen sahnenin olup bittiği odanın içini aksettirir. Biraz farklı olarak aynı şeyi Velasquez’in *Ménies* tablosunda da görürüz. Nihayet, edebiyatta *Hamlet*’teki komedy sahnesi ve birçok eserlerde buna benzer sahneler *Wilhelm Meister*’de kukla sahneleri veya şatodaki eğlence sahnesi gibi. *Usher’in Evinin Çöküşü*’nde Roderich’e okunan parçada ve saire... Bu örneklerden hiçbiri mutlak olarak doğru değildir. Bunlardan daha doğru olan *Defterler*’imde, *Narcisse*’imde, *Tantative*’de ne aradığımı, ne düşündüğümü ifade edecek ve birincisinin ortasına veya yüreğine ikinci bir tane yerleştirmekten ibaret olan (armalarda olduğu gibi) yaptığım kıyaslamadır.” (Gide 1997: 32)

“Resim içinde resim” Gide’e ilham veren en önemli görsel tekniklerden biridir. İçinde bir aynanın yer aldığı Hans Memling’in “Virgin and Child”, Quentin Matsys’in “The Money Changer and His Wife” ve Diego Velázquez’in “Las Meninas” tablolarına işaret eden Gide, bu tablolarda yansıma ile oluşan derinlik durumuna dikkat çeker. Gide’in bahsettiği *Hamlet*’teki “oyun içinde oyun” sahnesi ise eleştirilenler tarafından “anlatı içinde anlatı”nın ideal bir örneği olarak kabul edilmiştir. Şöyle ki *Hamlet*’te, oyunun içerisinde yer almayan, Hamlet’in babasının öldürülme biçimi, saraya davet edilen oyuncular tarafından “Gonzago’nun Öldürülmesi” adı altında sahnelenmektedir. (Shakespeare 1983: 85-88) Görüldüğü üzere Gide ressamların aynadan, Shakespeare’nin “oyun içinde oyun”dan istifade ettiği gibi belli noktalara yerleştirilen “abyrne”lerin oluşturduğu yansıma ve derinlik etkisiyle romanın anlam alanını genişletmeyi tasarlamıştır.

André Gide, 1925 yılında yayımladığı *Kalpazanlar* romanında ise yukarıda özetlenen edebî görüşlerini uygulamaya koymuştur. Romanda bir yandan olayların akışı devam ederken bir yandan da Edouard’ın yazmakta olduğu “Kalpazanlar” romanı üzerinden romanın yazım süreci, işlevi ve nasıl olması gerektiği anlatılır. Gide’in roman türü ile ilgili düşüncelerinin yansıtıcısı olan Edouard, romana ait olmayan öğelerden arındırılmış “arı bir roman” yazmak ister. (Boyacıoğlu 2006: 201) *Kalpazanlar*’daki Edouard ve romanı ile Gide’in bahsettiği Velázquez’in “Las Meninas” tablosundaki ressam ve tuvalini ilişkilendirmek mümkündür. Sanat tarihinin en önemli eserlerinden biri olan “Las Meninas” görüntünün, çerçeveyi aşarak yeni boyutlar kazandığı öncü bir resimdir. Michel Foucault’nun *Kelimeler ve Şeyler* kitabında tablo hakkında yaptığı açıklamalar, Gide’in roman sanatına *mise en abyme* tekniği ile kazandırmak istediklerinin anlamlandırılması bakımından önemlidir:

“Odanın hiç kimsenin bilmediği dip tarafında beklenmedik bir şekilde ortaya çıkan ayna, ressama bakan çehreleri göstermektedir (ressam, çalışan ressam olma gibi nesnel hakikiliği içinde temsil edilmektedir); ama aynı zamanda ressama bakan figürleri de göstermektedir (çizgilerin ve renklerin tuvalin üzerine bıraktıkları şu maddi hakikilik halinde). Bu iki figürün ikisi de ulaşılmaz niteliktedir, ama farklı biçimlerde: birincisi, tabloya özgü bir kompozisyon etkisiyle; ikincisi, genel olarak bütün tabloların varoluşuna hükmeden bir yasa yüzünden. Temsil oyunu burada birini diğerinin yerine götürmeye, bu iki görünmezlik biçimini istikrarsız bir çakışma haline sokmaya -ve onları hemen tablonun diğer ucuna taşımaya- ilişkindir; bu çakıştırmaya, en yüksek dereceden temsil edilen şu kutupta olacaktır: tablonun bir derinliğinin oyunundaki bir yansımanın derinliğinin oluşturduğu kutup. Ayna, aynı anda hem tabloda temsil edilen mekânı hem de onun temsil biçiminin bir parçasını kesip alan görülebilirlik içindeki yer değiştirmeyi sağlamaktadır; tablodan bakıldığında, zorunlu olarak iki kere görünmez olanı, tablonun ortasında göstermektedir.

Garip bir açıklama biçimi, ama tersine çevrildiğinde, yaşlı Pachero’nun Sevilla’da çalışan öğrencisine verdiği öğüt açığa çıkmaktadır: ‘Görüntü çerçeveden çıkmalıdır.’” (Foucault 2001: 34-35)

Benzer şekilde Gide de klasik gerçekçi romanın tek boyutlu gerçeklik anlayışına karşı çıkarak *mise en abyme* ile romanına yeni boyutlar katmak istemiştir. Edouard’ın romanının yanında *Kalpazanlar*’ın

muhtelif bölümlerinde yer alan “Vincent’in Biyoloji Dersi” gibi pek çok mikro anlatı, roman boyunca yankılanarak yazarın teknikle ulaşmak istediği amacı desteklemektedir. (Boyacıoğlu 2006: 164) Gide’in, romanların gerçeklik yanılması yaratma gayesine uymayarak romanın kendisini bir tema olarak kurguya dâhil etmesi ve anlatıda parça-bütün ilişkisini gözetmesi Yeni Romancılar ile postmodernist yazarların edebî görüşlerini de etkilemiştir.

Edebiyat eleştirisinde *mise en abyme* kavramının bugünkü anlamına ulaşmasında etkili olan en önemli iki isimden biri Claude-Edmonde Magny, diğeri ise Lucien Dällenbach’tır. Magny, *Histoire Du Roman Français Depuis 1918* adlı çalışmasında, Gide’in fikirlerinden ve *Kalpazanlar* romanındaki uygulamasından hareketle roman ile onun küçük ölçekli kompozisyonu arasında sonsuz bir anlamlandırma kümesi oluştuğunu ifade etmektedir. *Mise en abyme*’i açıklamak için basamaklı ayna metaforunu öneren Magny, bu teknikle algılanan derinliği ayna yansımalarının bitimsiz derinliği ile ilişkilendirmektedir. Magny, Gide’in parçanın bütünü yansıtması fikrini alarak ona hareket kazandırmış, “hareketsiz uçurum”u, ayna metaforu sayesinde “sonsuz sayıda tekrarlayan uçurum”a dönüştürmüştür. (Snow 2016: 10-11) Görüldüğü üzere Magny, *mise en abyme*’in yansıma ve tekrarlanabilirlik özelliklerini birleştirerek bu teknığe yeni bir boyut katmıştır. Lucien Dällenbach ise *The Mirror in the Text* adlı çalışmasında *mise en abyme*’i “bir eserin içine alınmış ve onu içeren eserle benzerlik gösteren herhangi bir yön” olarak tanımlamaktadır. (1989: 8) Edebî bir metinde parça ve bütün benzerliği fikrini ayna metaforu ile ilişkilendiren Dällenbach’a göre anlatının kendi üzerine dönmesini sağlayan *mise en abyme*’in asıl işlevi anlamı ve biçimi ortaya çıkarmaktır.

Kıran & Kıran, “erken anlatım” olarak isimlendirdikleri *mise en abyme*’i makro metnin içinde yer alan ve bu metinle ilişkili olan mikro metinler olarak tanımlar. Arma içinde arma, para içinde para, resim içinde resim nasıl görsel bir derinlik yanılması uyandırıyor ise *mise en abyme* de edebiyatta uzaklık, yakınlık, yansıma ve bakış açısının değişimi gibi etkiler yaratarak anlatıya yerleştirilmiş bir bölümün ayna yansıtması etkisiyle anlatının tamamına gönderme yapmasını ve olayların özel bir biçimde okunmasını sağlar. *Mise en abyme*, bir cümle ya da birkaç sayfa olabileceği gibi kahramanların adı da başlı başına *mise en abyme* etkisi yaratabilmektedir. Yine anlatının mikro modelini sunan eğretilmeli bir olay ya da durum, kahramanların tavır ve hareketleri *mise en abyme* etkisi yaratarak anlatının çok katmanlı bir yapıda şekillenmesini sağlamaktadır. (2011: 349-350)

Aktulum, “anlatı içinde anlatı-içanlatı” başlığı altında incelediği *mise en abyme*’i Gide’in günlüğünde yer alan görüşlerinden hareketle ve metinlerarasılık bağlamında ele alır. Metinde ayna işlevi gören sözcenin başka metinlere ait olması durumunda anlatı içinde anlatıyı metinlerarası bir sözce olarak değerlendirmek gerektiğini belirten Aktulum’un bu bahiste dikkat çektiği hususlar esasen metinlerarası olmayan *mise en abyme*’ler için de geçerli kabul edilebilir. Aktulum’a göre *mise en abyme*’de alt-metin, üst-metin belirgin özelliklerini taşır ve benzer şeyleri anlatan iki düzey arasındaki söyleşim metnin anlamına katkıda bulunur. İyi yerleştirilmiş bir aynanın görüş alanının dışında kalan noktaları yansıtması gibi bir metnin içerisine dâhil edilen bir başka metin de metnin arka planını açığa çıkarmaya yardımcı olur:

“Ayna benzetmesini yazınsal metne uyguladığımızda, metnin gerisinden bize yansıyan şeyin kapsayan anlatının anlamı olduğu görülür. Anlatı içinde anlatı, yapının konusunu yinelediği gibi onun anlamına daha da açıklık getirir. Yapısal düzlemde ise dolantıyı yineler. Anlatı içinde anlatı, yansıma özelliği taşıyan, ilk anda ‘ayrışık’, ancak içerisine sokulduğu metinle bir benzeşiklik ilişkisi kuran (izleksel ve anlamsal düzeyde), anlam üreten (koşut bir anlam) ve/ya metnin anlamını destekleyen (yani ona daha fazla açıklık katan) bir sözcüddür.” (Aktulum 2000: 159-160)

André Gide'den bu yana araştırmacılar *mise en abyme*'in anlaşılmasına, hatta yeni anlamlar kazanarak gelişmesine katkı sağlamış ve nihayetinde bir dizi karakteristik özellik ortaya çıkarmışlardır. *Mise en abyme*; bir şifre veya yapı (Magny, 1950), bir kompozisyon tekniği (LaFille, 1954), teorik bir yapı (Morrissette, 1968), bir anlatı metaforu (Ricardou, 1971), sembolik bir metafor (Dällenbach, 1977), göstergebilimsel bir işaret (Dällenbach, 1980), bir figür veya benzerlik (Ron, 1987), gömülü bir fenomen (Füredy, 1989), bir alegori ve parodi (Hutcheon, 1984), bir temsil (McHale, 1987: 124), göstergebilimsel bir ikon (Bal, 1978, 2009), bir meta-göndergesel mecaz (Wolf, 2010) olarak tanımlanmış, her bir tanım *mise en abyme*'in farklı yönlerine işaret etmiştir. (Snow 2016: 101) Snow, *Into the Abyss: A Study of the mise en abyme* başlıklı çalışmasında *mise en abyme*'i tanımlama sorununun hâlâ devam ettiğini ve özellikle yansıtma ilişkileri üzerinden yanlış anlamlandırmaların yapıldığını belirtir. Bu duruma çözüm olarak da *mise en abyme*'in modern kullanımlarını yadsıyarak onu köklerine döndürmeyi teklif eder. (Snow 2016: 12)

Gide'in, hem merkezinde/kalbinde minyatür bir kopyasını bulunduran bir arma hem de tablonun içinde bulunan bir ayna benzetmelerine dönüldüğünde her şeyden önce *mise en abyme*'in görsellikle ilişkili bir kavram olduğu görülmektedir. Oyun içinde oyun, anlatı içinde anlatı gibi edebî teknikler de hep arma/ayna metaforu etrafında açıklanabilmektedir. Bu çalışmada edebî bir terim olarak ele alınan *mise en abyme*'in yansıma, tekrarlama, benzeme ve parça-bütün ilişkisi kurma gibi farklı özellikleri göz önünde bulundurulmuş, Ahmed Hilmi'nin, *A'mâk-ı Hayâl*'in merkezine/kalbine yerleştiği mikro yapı ve unsurlar çözümlenmeye çalışılmıştır.

A'mâk-ı Hayâl'de Mise En Abyrne

A'mâk-ı Hayâl romanında, "Râci'nin Hatırâtı" başlıklı Birinci Kitap'ın ilk bölümü olan "Aynalı Baba ile Mülâkat", eserin başlangıç bölümünü oluşturmaktadır. Üç eşikten oluşan başlangıç bölümünde Râci'nin hayatı ve buhranı, arkadaşları ile gittiği bir sefahat âlemi ve öteden beri merak ettiği mezarlığa girerek Aynalı Baba ile tanışması anlatılır.

Başlangıcın ilk eşğinde ben-öyküsel anlatıcı yaşadığı çevreyi gerçekçi ve eleştirel bir tutumla tasvir eder. Râci'nin şehirden mahalleye, mahalleden kabristana doğru daralan perspektifinin durak noktası roman için önemli bir mekâna işaret eder: Zamanla şehrin içinde kalmış, etrafı sağlam ve sanatkârane duvarlar ve tunç parmaklıklarla çevrili eski bir kabristan. Yalnızca hatıraların ve ölümlerin defnedildiği bir yer değil, aynı zamanda değerli eserlerin bulunduğu bir hazine olan bu kabristanda, mezar taşlarındaki eski hattatların kaleminden çıkmış süslü yazılar edebiyat, taşların tepesindeki kavuk/külâh/taçlar ise tarih cephesinden görülmeye değer güzelliklerdendir. İlkbaharın gelişyle insan boyundaki otlarla ve ölü kokusu yaydığı sanılan baldıranlarla kaplanan kabristana serviler ve yaşlı ağaçlar garip bir heybet ve korkulu bir letafet vermektedir. Karşısında korku ile hayranlığı aynı anda hissettiği kabristanın her gün önünden geçen Râci, her geçişinde burayı ziyaret etme arzusu duyar; ancak duvarlarının intizam ve metanetini takdir etmek için bir dakikasını feda etmekten öteye geçemeyerek ziyareti bir türlü gerçekleştiremez. Başlangıç bölümünde, Râci'nin odak noktasında mezarlığın yer alması, bu mekânın anlatı için kilit bir rol üstleneceğini göstermektedir. Mezarlık, kapakları zamanında ustalıkla tezyin edilmiş, ancak artık bir köşede unutulmuş eski ve gizemli bir kitap gibi tasvir edilmiştir. Okurun, kendisine hakikati vadeden *A'mâk-ı Hayâl* romanını okumaya başlaması gibi Râci de mezarlığın hep kapalı gördüğü kapısından içeriye girerek hakikat yolunda bir adım atmalıdır, çünkü kılavuzu kapının ardındadır. Kahramanın, varlığın izini sürdüğü macerasına, bir yokluk mekânı olan mezarlıkla başlaması sembolik bir anlam taşımaktadır. Mezarlık, hakikati simgeleyen bir metafor olarak romanın temasını mekân düzeyinde temsil eden en önemli unsurların başında gelmektedir. Bu bağlamda

duvarları, kapısı ve içindeki kabirleriyle mezarlığı, ölüm ile hakikat arasındaki bağlantıyı somutlaştırarak romanın ikili yapısına derinlik katan bir *mise en abyme* örneği olarak okumak mümkündür.

Roman mekân tasvirleriyle açıldıktan sonra ben-öyküsel anlatıcı kendisini ve temsil ettiği insanları yaşadığı zaman dilimine yerleştirerek anlatmaya başlar. Mezarlığı niçin ziyaret edemediğini açıklayan Râci, geçmiş hâli ve şimdiki hali arasındaki zıtlığı; "Ahvâl-i evveliyemle ahvâl-i âhirem arasındaki tezdâdî ifhâm edebilmek için kendi hakkımda birkaç söz söylemek icap ediyor." (Ahmed Hilmi 2014: 28) cümlesiyle ifade eder. Bu aşamada Ahmed Hilmi; "Bir asırdır, bu muhit ve bu millet hayli Râciler yetiştirdi ve daha birçokları yetişecektir." (Ahmed Hilmi 2014: 23) dediği gençler ve bu gençleri temsilen kurguladığı Râci üzerinden hem dönemin toplumsal eleştirisini yapar hem de kahramanın hakikat yolculuğuna çıkmadan önce yaşadığı manasız hayata ışık tutar. Çok zeki bir genç olan Râci, mükemmel bir tahsil görmüş, malumat noktasında arkadaşlarından üstün konuma gelmiştir. Mezun olduktan sonra diğerleri gibi kitapları bir köşeye atmamış, okumaya ve araştırmaya devam ederek az çok her konuda bilgi sahibi olmuştur. Bunun yanında, mensubu olduğu çevreden farklı olarak Râci'de annesinin gayreti ile yerleşmiş sarsılmaz bir din duygusu ve ahlak anlayışı mevcuttur. Ancak bir gün vicdanını yokladığında küfür ile iman, inkâr ile ikrâr, şüphe ile tasdikten müteşekkil "garip bir halita"dan ibaret olduğunu fark eden Râci, tüm kat'î fikirleri "ejderhâ-yı reyb" in darbesiyle sarsıldığı için dünyada cehennem azabı çekmeye başlar. Râci artık bedbaht bir "merdüm-girîz" olmuş, rahatı sarhoş olup kendinden geçmekte bulmuştur. İçki yüzünden mahvolmak üzereyken tüm kuvvetini toplayarak kendisini kurtarmaya çalışır ve şüphelerini yok etmek için yeniden öğrenmeye ve araştırmaya koyulur. Bâtını ilimlerle iştilal eden Râci, bu sırada kâmil insanlara müracaat eder, ancak ilimleri hayal ve efsaneden ibaret olan bu kimseler arasında onu içine düştüğü çıkmazdan kurtaracak kişiye rastlayamaz: "Beni, düşüğüm girîveden kurtarmak için tek mil ma'lûmatımı cerh u mahv edecek ve iddia edilen hakâyıkı re'yü'l-ayn gösterecek biri lâzım idi. Böylesine tesadüf etmedim." (Ahmed Hilmi 2014: 29) "... " şehrinde Batı ilimleriyle uğraşan İspritizma ve Manyetizma cemiyetleriyle temas kuran Râci, onların ileri sürdükleri delilleri de yetersiz ve manasız bulur; o tüm bunların "fevkinde" bir şeyler aramaktadır. Bu şekilde devam eden dört yılın ardından beyni, birbirine muhalif düşüncelerin savaştığı bir meydan hâline gelen Râci, teselliye tekrar sarhoş olmakta bulur. Vicdanlı ve namuslu olmakla birlikte, şuh, çapkın ve lakayt olan arkadaşlarının reisi hâline gelir. "Sefâhat ve zevk perisine tâbi" olan bu gençlerin bir kısmı üzerinde ihtisas yaptıkları ilim ve fenle iştilal edip "muammâ-yı mevcudiyet" hakkında düşünmezler. Gençlerin diğer bir kısmı da din ve felsefeden tamamen uzak dururlar. Râci, beynindeki savaşı nihayete erdirmek için bu kısım gençlere gıpta eder; ancak şüphe ve sorgulama kabiliyeti ile dine yakınlığı onu zümresinden ayırarak farklı kılar.

Başlangıç bölümünün ikinci eşliğinde Râci ve arkadaşları bir kır âlemi yapmak üzere şehirden ayrılırlar. Tren seyahati sırasında arkadaşları etrafın güzellikleriyle neşelenirken Râci, "Nereden geldik? Nereye gidiyoruz?" sorusuna akıl ve fenle cevap veremediği için büyük bir hüzne kapılır. Râci tabiata bir kez daha baktığı sırada bütün güzellikler kaybolur ve her yer karanlık içinde kalır. Bir an için sanki hazin tebessümü ve sararmış çehresiyle "Hiç! Hiç! Hiç!" diyen Buda'yı ve bütün dehşetiyle hakikati görmüş gibidir:

"Küre-i arz dediğimiz bu süknâ-yı muvakkati derin bir hüzne kapılmayarak seyretmek acaba mümkün mü? Nereden geldik? Nereye gidiyoruz? Bir akîde-i sâfiyenin pek güzel cevap verdiği bu suâle akıl ve fen cevap vermiyordu; bir kere daha tabiata baktım. Bu defaki nazarımın önünde bedâyi' gâib oldu. Işık söndü. Her tarafı zulmet istilâ etti. Gûyâ ki hakikat tek mil dehşetiyle gözlerime muncelî oldu; bâsire-i insanı okşayan çimenlerdeki yeşillikler ancak mel'abe-i ziyâ! Mini mini kuşların cıvıltısı, ihtizâz-ı hevâ! Âlemleri kaplayan bu nur, temevvüc-i esir, velhâsıl hepsi bir zarurete, bir emr-

i kanuna esîr; gûyâ karşında Buda Gotama Şakyamûni tecessüm etti. Hazin bir tebessümle sararmış çehresiyle Hiç! Hiç! Hiç! diyordu." (Ahmed Hilmi 2014: 31)

Derinlere daldığını fark eden bir arkadaşı neyi olduğunu sorduğunda ona, "Hiç!" cevabını veren Râci bu kelime ile hem hâlini hem de kâinatı tarif ettiğini düşünür. Râci'nin her şeyin gelip geçici olduğunu düşündüğü sırada gözlerinin önüne/aqlına Buda'nın gelmesi makuldür, çünkü Buda'nın öğretisinde hiçlik anlamına gelen Nirvana önemli bir seviyeye tekabül etmektedir. Romanın bu kesiti, kişi, olay ve tema düzeyinde *mise en abyme*'e örnek teşkil etmektedir. Ahmed Hilmi'nin mekân unsurundan sonra anlatının dip noktasına yerleştirdiği ikinci unsur; Siddharta olduğu dönemdeki hayatı ile Râci'ye, Buda olarak yaşamaya devam ettiği dönemdeki hayatı ile Aynalı Baba'ya benzeyen Buda ve sırrı "hiç" kelimesinde saklı olan öğretisidir. *A'mâk-ı Hayâl*'de sık sık dile gelecek olan varlık ve hiçlik meselesi ilk kez başlangıç bölümünde dile getirilmiş, Buda ve öğretisinin vahdet-i vücûd anlayışı ile münasebetini haber veren bu parçanın yarattığı yansıma ve derinlik etkisiyle romanın anlam alanı genişletilmiştir. Buda'nın Râci'nin gözlerinin önünde hakikat gibi "müncelî" olması ve "Hiç!" nidasının yankılanması, yansımanın görsel ve işitsel yönünü göstermesi bakımından dikkate değerdir. Nitekim roman boyunca Râci bu hiçliğin peşi sıra gidecek, maddeden soyutlanarak insan-ı kâmil mertebesine yükselecektir. Sonuç olarak Râci ile Buda arasında geçen bu mikro yapının, kişi, olay ve tema bağlamında makro yapı ile benzer özellikler taşıdığını, bu iki düzey arasındaki söyleşimin romanın anlamına katkıda bulunduğunu belirtmek gerekir.

Başlangıç bölümünün ikinci eşiğinde Râci'nin arayış yolculuğunun bir diğer dönüm noktası yer almaktadır. Râci ve arkadaşları, güzellik ve refah açısından yaşadıkları şehirden üstün olan bir kasabanın Subaşı isimli mevkiine vardıklarında pejmürde kıyafetli "iki serseri/dilenci/sarhoş/derviş" in de orada olduğunu görürler. Biri yaşlı diğeri genç olan bu iki meczubun konuşmaları Râci'nin dikkatini çeker:

"Gariptir ki bu iki pejmürdenin delice konuştuğu mübâhase beni öteden beri işgâl eden şeyler idi. Yaşlı deli, genç deliye diyordu ki:

-Bu âlemde her ne var ise benim sıfatımdır. Ben olmasam, bir şey olmazdı. Ben hepim yahut hiçim, ben hiçim yahut hepim. Zâten hiç ile hep ayn-ı vâhid, şey-i vâhidir! Lâkin cehl, farklı bir şeyi iki adla yâd ediyor...!

Mübâhasenin âtisi de buna kıyas edilsin. Müteaccib oldum, bi-lâ-irâde söze karıştum:

-Acayip! Varla yok müsavi olur mu? Mesela ben şimdi varım, yarın yok olacağım; bu iki hâl arasında fark yok mu? dedim. Deli, başını çevirdi. Kahkahayı kopardı:

-Vay! Sen varsın hâ! dedi. Acaba var mısın?

(...) Deli ilâve etti:

-Ancak ben varım zîra ki hiçim, yokum. Vücûdum mutlak. Fena, mukayyede vardır. Mutlak, vücûddur. Mevcuddur.

Bundan sonra deli sustu, her ne söyledimse cevap alamadım. Nihâyet suâllerimle bîzâr oldu. Arkadaşına:

-Haydi gidelim, bu hayvan bizi zevkimizden alıyordu, dedi. Kalkıp gittiler. Ne garip hâl! Mükemmel tahsil görmüş olmak davasında bulunan bir insana pejmürde bir deli, hayvan diyordu!" (Ahmed Hilmi 2014: 32-33)

"İnsan var ise niçin yok olacaktır, eğer yok olmayacaksa ruhu baki kalacak mıdır? Ruh nedir ve bedenden ayrıldığında ne durumda olacaktır?" gibi sorulara öteden beri cevaplar arayan Râci ise hakikat lisanıyla konuşan yaşlı meczubun söylediklerini idrak edemez, çünkü henüz varlık ve yokluğu eşit kılan vahdet-i vücûd mertebesine erişmemiştir. Râci, bu karşılaşmadan sonra kasabada kaldıkları üç günü kendinden geçmiş bir hâlde ve hiç konuşmadan geçirir. Trene bindiklerinde kendi kendine konuşan Râci'nin

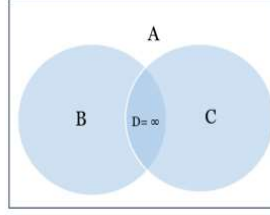
iradesizce ağzından çıkan cümle “Acaba ben var mıyım?” olur; onun bu durumunu komik bir çılgınlık gibi gören arkadaşlarına göre ise Râci'nin ilacı içkidir. İki meczup hem Aynalı Baba ile Râci'yi temsil etmeleri hem de romanın temasını konuşmalarıyla yansıtılmaları bakımından *mise en abyme*'e örnek teşkil ederler. İki meczubun oluşturduğu bu temsil hem çerçeve anlatıda hem de iç anlatılarda bir motif olarak tekrar etmektedir: “(...) hayaller her ne kadar farklı şekillerde ortaya çıksa da esasen tek bir kalıp vardır ve bu kalıp da çerçeve anlatıda Râci'nin iki meczupla karşılaştığı sahnede verilmiştir.” (Erkan 2016: 51) Râci'nin trende Buda'yı gördüğü an gibi meczupların konuşmalarına yer veren bu bölümün de akıl ve delilik çizgisinde ilerleyen romanın mikro modelini oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz. Çünkü başlangıçta yaşlı meczubun bir muamma gibi görünen sözlerinin sırrını çözmesi yani hakikat lisanını öğrenmesi Râci'nin hakikat arayışını tamamlaması ile mümkün olacaktır. Bu bağlamda Râci'nin Buda ile karşılaşması sudaki ilk halka olarak kabul edilirse, iki meczubun konuşması bu halkanın kapsamındaki ikinci bir halka olarak görülmelidir.

A'mâk-ı Hayâl'de başlangıç bölümünün üçüncü ve son eşiği, gezintiden dönüldükten iki gün sonrasına tekabül eder. Kahvehaneye gitmek üzere mezarlığın önünden geçen Râci, her zamankinin aksine kapının açık olduğunu görür ve içeriye girer. Kapı, Râci'nin hakikat yolculuğuna çıkabilmesi için açıktır. Metruk kabirlerin, büyük ağaçların arasında dolaşan, ölü kokusu yayan otları çiğneyen Râci, ağaçlardan birine iliştirilmiş, yarısı hasırdan yarısı tahta parçasından yapılmış bir kulübe görür. Tam kapısını açacağı sırada içeriden eski püskü şeyler giymiş bir adam çıkar. Elli yaşlarındaki bu adamın yeşil takkesi, kırk elli kadar ayna parçası ile süslüdür. Yırtık cüppesinde de ayna ve teneke parçaları bulunan bu adamın görünüşü insanda gülme hissi uyandırmaktadır. Ancak yumuşak ve alçakgönüllü bakışı, yüzündeki hazin donukluk Râci'nin ona doğru bir adım atmasını sağlar. Kıyafetiyle tam bir tezat teşkil eden ciddiyetiyle ve yavaş, hoş sesiyle Râci'yi “Safa geldiniz nurum,” diyerek oturmaya davet eder, ardından yaktığı ateşte kahve pişirmeye başlar. Meczup görünümlü kişi, pek çok ismi olduğunu, her yerde bir isim ve bir vasıfla anıldığını, burada da üzerindeki aynalardan dolayı “Aynalı Dede” ismiyle bilindiğini söyler. “Amma sen istersen Âdem Baba de,” diyerek ismin bir önemi olmadığını vurgular. Aynalı Baba'nın mecnun kıyafetine girmiş bir bilge olabileceğini düşünen Râci onunla ciddi meseleler hakkında konuşmak ister ve “Sultanım sen virânedede medfun bir hazinesin, ben ise müştâk-ı hikmet bir âvâreyim. Lütfen, istifâde etmeme müsâade eder misin, ver elini öpeyim,” (Ahmed Hilmi 2014: 35) diyerek ondan yardım ister. Aynalı Baba, konuşmanın ve sözün manasız, harfleri bir araya getirmenin hikmeti anlamak için yetersiz, insanlığın mahsulü olan ilmin ise hak ve hakikat yolunda değersiz olduğunu söyler:

“El öpmek (taaccüple) niçin? İstersen konuşalım, lâkin sözden ne çıkar! Şimdiye kadar kim bilim kaç hayvan yükü kitap okudun, ne anladın? Hiç, değil mi? İnsanların malumatı nedir? İhtiyac-ı zevk ve enâiyetleri olan sanâyîye ait bulunanları bir şeydir. Lâkin Hak ve hakikate dâir ne bilirler? Ne konuşalım! Terki-i hurûf ile nokta-i hikmet bilinir mi?” (Ahmed Hilmi 2014: 35)

Mana âleminin şifresi mahiyetindeki bu sözler, Buda ile yaşlı meczubun sözleriyle “Hiç!” kelimesinde birleşir: Allah aşkıyla nefsinin bir hiç mertebesine indirmek ve bu surette mutlak hakikate ulaşmak, insan-ı kâmil olmanın gereğidir. Aynalı Baba kendini meczup kıyafetleriyle gizleyen bir mürşit, ismi “rica eden, isteyen” anlamına gelen Râci ise mürittir. Râci'nin hakikat sırrını keşfedebilmesi için bir ayna/rehber işlevi görececek olan Aynalı Baba, kahramanın çıktığı mistik yolculuğun, Allah'a dönüşle, “keşif”le tamamlanmasına yardım edecektir. Başlangıç bölümünde yer alan sonuncu *mise en abyme* de Buda ve yaşlı meczup ile benzer özellikler gösteren Aynalı Baba etrafında şekillenmiştir.

Romanın başlangıç bölümünde yer alan *mise en abyme* noktalarını şu şekilde görselleştirmek mümkündür:



Şekil 1. A'mâk-ı Hayâl Romanında *Mise En Abyrne*'in Görsel Temsili

Makro anlatı olarak isimlendirilmesi gereken *A'mâk-ı Hayâl* romanı (A), çerçeve anlatı ve iç anlatılardan oluşmaktadır. Birinci Kitap (B) ve İkinci Kitap (C)'ta anlatılanlar, mekân (mezarlık), kişi (Buda, Yaşlı Meczup, Aynalı Baba), olay ve durum (Buda, Yaşlı Meczup ve Aynalı Baba ile karşılaşma/konuşma) düzlemlerinde içinde bulunduğu eser ile benzerlik gösteren unsurlar taşımaktadır. Romandaki tüm anlatı birimlerinin kesişim noktasında yer alan ve bir ayna işlevi gören bu mikro yapılar (D), romanın bütünü temsil etme ve temasını yansıtma özelliğine sahiptir. Görüldüğü üzere, romanın başlangıç bölümünde hakikat yolculuğunun eşliğindeki Râci'ye maddi âlemin ötesindeki "gayb âlemi"nin kapılarını aralayan *mise en abyme* noktaları Ahmed Hilmi'nin romanı yazma gayesini destekler niteliktedir. Bu noktaları takip ederek rehberini -Aynalı Baba'yı- bulan Râci gibi okur da "abyrne" hâline getirilen bu noktaların bıraktığı yankıların ardına düşerek romanın anlamını ve biçimini idrak etmektedir.

Sonuç

Her ne kadar çağdaş yazarlar olsalar da André Gide ve Ahmed Hilmi'nin sanat ve hayat hakkındaki fikirleri arasında bir bağlantı kurmak güçtür. Bu durum her iki yazarın edebî görüşlerinin de farklılık göstermesi sonucunu doğurur. Ancak romanlarını farklı gayelerle kaleme alan bu yazarların aynı anlatım tekniklerini kullanmalarını dikkate değer bir durum olarak değerlendirmek gerekir. Anlatıya yeni boyutlar kazandırma yolları üzerine düşünen ve bu fikrini arma ve ayna metaforlarıyla görselleştirerek ifade etmeye çalışan Gide, *mise en abyme* kavramının bir edebiyat terimi olarak kullanılmasını sağlayan ilk adımları atmıştır. Gerek günlüğündeki açıklamalarıyla gerekse *Kalpazanlar* romanında uyguladığı metotlarla Yeni Romancılar ve postmodernist romancılara ilham veren Gide'in gözleri her şeyden önce kurmaca dünyanın kendi gerçekliğine dönüktür. Daha sonra birçok araştırmacının çalışmalarında farklı özellikleriyle ele aldıkları *mise en abyme*'in metinlerarasılık ve üstkurmaca teknikleri ile bağlantısı da kavramın bu özelliğini açıklar niteliktedir.

Şüphesiz ki Ahmed Hilmi, *A'mâk-ı Hayâl*'i mevcut roman anlayışına karşı çıkmak için değil materyalist dünya görüşünün sığığını ve insanı mutluluğa ulaştırmadaki yetersizliğini ortaya çıkarmak için kaleme almıştır. Romanın başlangıcından sonuna kadar gerek yaşanan hayatın anlatıldığı bölümlerde gerekse hayal ve rüyaların anlatıldığı sembolik ve alegorik bölümlerde kâinata olup bitenlerin layıkıyla anlaşılabilmesi için vahdet-i vücûd anlayışını telkin eden yazar, mikro parçaları oluşturan mekân, kişi, olay ve durumların makro yapıyı temsil etmesine ve temayı yansıtmasına dikkat etmiştir. Ahmed Hilmi, André Gide gibi teori ve uygulama yapmamıştır, ancak Doğu'nun çerçeve hikâye tekniğinden yola çıkarak romanın içeriğini amacına uygun bir şekilde zenginleştirmeye çalışırken *mise en abyme* tekniğine ulaşmıştır. Bu çalışmada, *A'mâk-ı Hayâl* romanı *mise en abyme* tekniğinin sağladığı perspektif imkânları ile incelenmiş, romanın başlangıç bölümünde yer alan mikro yapıların işlevleri

tespit edilmiştir. Yazarın, *A'mâk-ı Hayâl*'in merkezine yerleştirdiği bu yapılar, yansıma ve derinlik etkisiyle aynı kök temanın süreklilik yanılmasıyla çoğalmasını sağlamış ve *mise en abyme* çerçeve yapının kapsadığı bütün anlatıları bir arada tutan işlevsel bir teknik olarak öne çıkmıştır.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. 2. bs. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Birinci, N. (1989). *A'mâk-ı Hayâl*. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 2. s. 555-556.
- Boyacıoğlu, F. (2006). *André Gide'de Erken Anlatı (Mise en Abyrne) Tekniği*. Konya: Kitabevi Yayınları.
- Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (Çev. S. Gürses). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Dällenbach, L. (1989). *The Mirror in the Text* (Trans. J. Whiteley with E. Hughes). Chicago: The University of Chicago Press.
- Erkan, M. (2016). Hayalin Derinliklerine Yolculuk: Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi'nin *A'mâk-ı Hayâl*'i. *A'mâk-ı Hayâl* (Haz. S. Yılmaz). Konya: Çizgi Kitabevi.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler* (Çev. M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.
- Gide, A. (1997). *Günlük* (Çev. F. Pekin). Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Kıran, A. E. ve Kıran, Z. (2011). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Koçak, A. (2021). Şehbenderzâde Ahmet Hilmi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ahmet-sehbenderzade> [Erişim Tarihi: 07.10.2022]
- Noyan, S. (2019). *A'mâk- Hayal* Romanında Tasavvuf, Budizm, Hinduizm ve Zerdüştilik Açısından Vahdet-i Vücûd Karşılaştırması. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. S. 66. s. 177-211.
- Shakespeare, W. (1983). *Hamlet* (Çev. S. Eyüboğlu). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Snow, M. (2017). *Into the Abyss: A Study of the mise en abyme*. Unpublished doctoral dissertation. London Metropolitan University.
- Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi (2014). *A'mâk-ı Hayâl*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Uçman, A. (2010). Şehbenderzâde Ahmed Hilmi. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 38. s. 424-425.
- Yıldız, A. (2014). Önsöz. *A'mâk-ı Hayâl*. İstanbul: Kaknüs Yayınları. s. 7-19.