

Elif Şafak'ın Romanlarında Çokkültürlülük Aracı Olarak Tasavvuf

Esra Sazyek*

Öz

Günümüzde son derece kolaylaşan iletişim, toplumun gerek kendi iç yapısında gerekse göç yoluyla oluşan karma yapıda birincil rol oynayarak çokkültürlülüğün kaçınılmaz bir sosyolojik gerçeklik hâlini almasını sağlamıştır.

Bu makalede Elif Şafak'ın romanları çokkültürlülük açısından incelenmiştir. Onun romanları, farklı kültürel öğelerin karşı karşıya geldiği bir plâtfom olarak farklılıkları tek bir noktada buluşturur ve çokkültürlülüğün panoramasını sunar. Yazarın romanlarında yoğunlukla işlediği tasavvuf öğretisi ise, çokkültürlülüğe katkı bağlamında kendini gösterir.

Anahtar Kelimeler

Elif Şafak, çokkültürlülük, tasavvuf, mitik simgecilik, roman

Giriş

Günümüz Türk edebiyatının önemli yazarlarından Elif Şafak, dilsel, dinî, etnik ve ulusal renklerin tek bir noktada buluştuğu romanlarıyla dikkati çeker. Farklılıkların bir araya geldiği romanlarında çokkültürlülük olgusunu işleyen yazarın sıkça yararlandığı tasavvuf, çokkültürlü yaşam için gereken koşulların düşünsel listesini sunar.

Tasavvuf, "dünyânın süsünden yüz çevirmek, insanların meyledge geldiği geçici lezzetlerden korunmak, halk ile beraber, Hakka yönelmek" tir (Eraydın 1990: 56, kökeni hakkındaki bk. Eraydın 51-53). "İnsan ruhunun Rabbine bizzat kavuşmak için duyduğu sürekli ve değişmez" (Arberry 2008: 9) isteğin İslâmiyet dışında farklı din ve felsefelerde yer bulması, tasavvufun evrensel niteliğini gösterir. Tasavvufun özünde tüm varlıkların

* Kocaeli Üniversitesi, Rektörlük Türk Dili Bölümü – Kocaeli / Türkiye
esazyek@hotmail.com

Allah tarafından yaratıldığına ve yeniden ona kavuşulacağına inanılır. Tüm din geleneklerinde mistikler tarafından 'yol' imgesiyle canlandırılmaya çalışılan tasavvuf sürecinin (Schimmel 2000b: 119) ifade ettiği dairesel yolculuk, birlik ve bütünlüğün simgesi konumundaki en mükemmel şekil olan 'çember'in (Jung 2010: 52), tasavvuftaki sembolik yerini anlamlandırır.

Tasavvuftaki "ben" ve "sen"i bütünleyen "biz"i (Schimmel 2000b: 120), kimlik problemi eşiğinde irdeleyen Şafak, farklı kültürlerin bir arada uyum içinde yaşaması demek olan çokkültürlülük olgusunu (Baumann 2006; Parekh 2002; Taylor 1996) romanlarının temeline yerleştirir ve uyum için gereken durumları, tasavvuf aracılığıyla vermeye çalışır. Bu da onun romanlarının tamamında görülen tasavvuf öğretisinin geleneksel anlayışla işlenmediğini, modern bir tutumla ele alınarak işlevselleştirildiğini gösterir.

Pinhan'da ve *Aşk*'ta bir yaşam biçimi olarak işlenen; *Şehrin Aynaları*, *Bit Palas*, *Araf* ile *Baba ve Piç*'te sözcüklerin arkasına gizlenmiş ima ve semboller aracılığıyla ele alınan; *Mahrem*'de ve *Siyah Süt*'te ise fantastik nitelikli bir içerik aracılığıyla okuyucuya sunulan tasavvuf, Allah'tan gelen tüm varlıkların yine Allah'a dönmesi düşüncesinden hareketle farklılıkların tek bir bütüne ait olduğunu vurgularken çokkültürlülüğü de belirgin şekilde imler.

Bu bütünlüğü sembolik olarak ifade etmeye yönelen Şafak'ın, romanlarında hem biçim hem de içerik bağlamında 'çember'in ardındaki dünyevi ve mistik anlamlardan yararlanması, genellikle ezoterik özellik taşıyan romanlarında çözülmeyi bekleyen en birincil gizem olma özelliği taşır.

Pinhan

Pinhan (1997), Şafak'ın romanları arasında tasavvufu en yoğun içeren eserdir. Diğer romanlarda daha çok sözcüklerin birincil anlamlarının ardına sığınan tasavvufi öğeler *Pinhan*'da, *Aşk*'ta olduğu gibi bir yaşam biçimi hâlini alır.

Doğuştan çift cinsiyetli olan Pinhan, kesretten vahdete ulaşma yolculuğunun anlatıldığı eserde, arkadaşlarıyla birlikte boynunda bir incinin asılı olduğu kuşu avlamak için tekkeye girer (Şafak, *Pinhan*: 14) ve Dürri Baba'nın gözlerindeki maviliğin denizinde kendini kaybederek tekkeden çıkmamaya karar verir. Bedenindeki zıt cinsiyetleri bütünleyeceği ilk aşamayı oluşturan bu yolculuk, bir hikâyesi olmadığı için Ruz-ı Muhabbet törenlerine katılmadığını öğrenen Pinhan'ın hikâyesini oluşturma sürecidir aslında. Hikâyelerdeki onca süslü sözcüğün ve harfin tek bir noktada saklı olması (46-47), noktanın mükemmel şekil olan çember gibi kusursuzluğunu temsil etmenin yanında, farklılıkları bir eden, bütünleştiren, eşitleyen yapısını da ortaya koyar (Çamuroğlu 2010: 61). Bu da erkeğin bedeninde var olan "anima"nın temsil ettiği dişil öğeyi ifade ederek (Jung

2009: 13) Pinhan'ın sır gibi sakladığı ikibaşlılığının tek bir bütüne ait olduğu gerçeğini vurgular.

Pinhan'ın bünyesindeki ikibaşlılığı birleşmesi, tasavvuftaki 'devr' inancını hatırlatır. Dünyaya düşen bir varlığın önce "cemad, sonra nebat, sonra hayvan, sonra da insan" şekillerinde vücut bulması ve daha sonra "insan-ı kâmil" mertebesine geçerek Allah'a ulaşması (Köprülü 1991: 322), yer ve gök arasındaki bu ilişkinin zıtlıkları bütünleyerek eşitlediğini gösterir. Gök kökenli olarak algılanan ve eril olarak düşünülen şeyin parlak; yer kökenli olarak algılanan ve dişil olarak düşünülen şeyin karanlık olması, "Yer'li "Gök"lü, dişili-erkekli öğelerin birbirine kavuşması sonucunda canlı cansız varlıkların, yazlı kışlı mevsimlerin ortaya çıkmasını sağlar (Korkmaz 2003: 159). Bu da Allah tarafından çember şeklinde yaratılan dünyanın zıtlıklar sonucunda oluştuğunu kanıtlar.

Romanda halkanın bir nokta hatta başlangıçta ısırılmamış bir elmaya benzetilmesi, daha sonra elmanın dişlenmesiyle "ben" "sen" şeklinde ayrımların başladığının altının çizilmesi (58-59), Adem ve Havva'dan ötürü insanların bir iken çoğaldığını ve bütünü sonradan parçalara ayrıldığını ifade eder. Bu parçalanmışlığın kültürel boyutunu irdeleyen yazar, parçaların yeniden bir araya getirilmesi için tasavvuf öğretisini çıkış noktası olarak görür.

İnsanın bütünü parçalar şeklinde algılaması ve "öteki" olgusunu yaratması, içindeki 'nefs'ten kaynaklanır. İnsan doğasında var olan kötü duyguların tamamı için kullanılan nefis, manevî güç, ruh anlamlarını da içine alır (Korkmaz 2003: 117). Tasavvufun temel amacı, nefsi öldürmek ve kişiyi haz veren şeylerden uzaklaştırmak gibi görünse de (Eraydın 1990: 31) Dürri Baba'nın verdiği öğüt son derece dikkat çekicidir. Dürri Baba'nın, tekkeden ayrılmaya karar veren Pinhan'a nefisini silmekten yana değil; bilmekten yana olması gerektiğini söylemesi (63), baş etmek zorunda olduğu çeldirici güçle mücadelesini kolaylaştırmak içindir.

Tekkeden ayrıldıktan sonra yollara düşen ve bu yolculuk esnasında Dürri Baba'nın kendisine verdiği inciyi kaybeden Pinhan, şimdye kadar görmediği farklı bir dünyanın kapılarını Cüce Cafer aracılığıyla aralar. Meyhanedeki eğlenceye kendini kaptırarak adeta benliğini yitiren Pinhan'ın, bu mekândan kopmamak için inciyi bulmak istememesi, nefsinin emrine girdiğini ve onun direktifleriyle hareket ettiğini gösterir:

"Gene de içinden bir ses, hemen şimdi buradan çıkıp gitmeyişinin tek sebebinin inciyi geri almak olmadığını muzipçe fısıldamaktaydı. Bu izbe, köhne mekân; bu düşkün, bi-edep insanlar; bu kesif, nahoş koku, daha evvel hiç bilmediği ve şimdi delicesine merak ettiği bambaşka bir âleme kapı açmaktaydılar. Kapının ardında neler olduğunu görmek istiyordu." (151)

Pinhan böyle yaparak bir anlamda Dürri Baba'nın kendisine verdiği öğüt doğrultusunda hareket etmiş olur. Nefsi öldürmek değil nefsi silmenin asıl görev olduğunu ifade eden Dürri Baba, nefsin çirkinlikleri barındıran yönünün bilinmesinin düşmanını bilen insan gibi temkinli olmayı sağlayacağı ve var olan olumsuzluğun olumlu bir duruma dönüştürüleceğini anlatmaya çalışır.

Pinhan'ın söz konusu mekânda eğlendiği sırada gösterinin bir parçası olan yılanın ayaklarına dolanarak yukarıya doğru kıvrılmaya başlaması ve gözlerini gözlerine mıhlıyarak bakması (219), onun içine girdiği yeni ortamın etkisi altına girmeye başladığını ifade eder. Çoğunlukla olumsuzlanan, bu nedenle bir yılanla benzetilen nefis, Pinhan'ın gözlerini kör etmeye çalışarak onu yolundan çıkarmaya çalışmıştır. Bu da kesretten vahdete olan yolculuğunda Pinhan'ın en büyük rakibinin kendi nefsi ve benliği olduğunu gösterir. Ancak yılanla göz göze gelmesine rağmen gönül gözü açık olan Pinhan, ona boyun eğmez ve bedenindeki parçalanmışlığı bütünlemeyi başarır.

Şehrin Aynaları ile *Aşk* romanlarında da kullanılan "tırtıl-kelebek" ilişkisi, tasavvuf yolunda henüz olgunlaşmamış kişinin, zahmetli yolculuğu sonunda olgunlaşarak ulaşacağı güzelliği anlatır. "Nasıl ki üzüm suyu, saf şarap hâline dönüşmeden sürekli "tahammül" mihnetine katlanarak arınırsa, buğday da ekmeğe hâline gelinceye kadar ezilir, yoğrulur görünürde kötü muameleye uğrarsa, insan ruhu da ancak acı çekmeyle olgunlaşabilir"ir (Schimmel 2000b: 160). Tekkeden ayrıldıktan sonra Akrep Arif mahallesinin ikibaşlılığına son vermek adına kendinde var olan ikiliği teke indiren Pinhan'ın çok güzel bir kız olarak ortaya çıkmasında da görülen bu motif, kelebek gibi Pinhan'ın da neden öldüğünü açıklar.

Akrep Arif mahallesinde ortaya çıkan tuhaflıklara son vermek ve mahallerinin kesretten vahdete olan yolculuğunu Pinhan aracılığıyla tamamlamak isteyen kadınlar, onun parçalanmışlığıyla mahallenin parçalanmışlığını birbiriyle özdeşleştirirler (214). Nida hamamında yıkanan insanların sadece kirlerinden arınmadığını; aynı zamanda "girerken yükselmek ve çıkarken alçalmak suretiyle, büyüklüğün ve kibirin ne denli geçici olduğunu yakından görme fırsatı bul"duklarını (92-93) anlatan kadınlar, hamamın nefsi terbiye eden özelliğini vurgular. Kesretten vahdete olan yolculuğun ilk basamağında hamam taşına yatan Pinhan, gözlerini kapar kapamaz Dürri Baba'yı hatırlar ve "o mavilikte yağmuru, fırtınayı, ebemkuşağını ve Nuh tufanını" (215) görür. Böylece insan ile dünya arasında pek çok benzerliğin bulunduğu keşfederek insan vücudunun, dünyanın mikrokozmosu olduğunu keşfeder (215). Bu durum, Allah'ın yaratıkları içinde en yücesinin insan olduğunu göstermekle birlikte tüm dünyayı aslında kendi dişinde sanan insanın her şeyi kendi içinde barındırdığını anlatır.

Manevî yolculuğunda kesretten vahdete ulaşan Pinhan, birinci aşamada nefisini yenip manevî yönünü yüceltir ve asıl bedeninin ruh olduğunu idrak eder. İkinci aşamada hayata, yaşama ve gerçek dünyaya ait her şeyden kendini soyutlayarak hepsinin aslında birer yansıma, yani Allah'ın birer yansıması olduğunu kabullenir. Üçüncü aşamada insanın Allah'la bir ve varlık denizinde küçücük bir damla olduğunun farkına varır, dördüncü aşamada ise ikibaşlılığını ortadan kaldırarak "kesretten vahdete" erişir. Pinhan'ın güzel bir kız olduktan sonra ölmesi, içinde bulunduğu koca bir rahim olan dünyanın içinden yeniden doğarak "kesretten vahdete" yani Halk'tan Hakk'a ulaştığını gösterir. Hayatın sonsuz döngüsünü sembolize eden bu durum kimliksel açıdan bakıldığında farklılıkların tek bir gerçekte eridiği çokkültürlülükten başka bir şey değildir.

Şehrin Aynaları

Şafak, *Şehrin Aynaları*'na (1999) tasavvufî öğeleri bir yaşam biçiminin bütünselliğiyle değil; romanın içine serpiştirilen kırıntılar şeklinde konumlandırır. Sözcükler, şekiller ve ifadeler aracılığıyla tasavvufun farklı bir öge ya da inancına gönderme yapan roman, daha çok Allah'ın birliğini ifade eden tevhid, bu birliği görmesi için açık tutması gereken kalp gözü, sûfiyi çıktığı yolda en çok çeldiren nefis ve hiçbir şeyin ölümsüz olmadığını, her ölümün ardında yeni bir doğumun müjdelendiğini ifade eden devr inancıyla sağlamaya yönelir.

Devr inancına göre Allah'ın yarattığı tüm varlıkların yeniden Allah'a kavuşmak için izledikleri yolun çember şeklinde olması, çemberin bütünleyici yapısını bir kez daha ortaya koyar. Bu durum, tüm varlıkların kendilerinde Allah'tan bir öz taşıdıkları için onun birer yansıması olduğu görüşünü destekler.

Sayırsız ceset parçalayıp, yıllarca çalıştıktan sonra insan vücudunun sürekli dönen bir çember olduğunu anlayan Rinozzi, dikkatlice bakılırsa damarlarda dolaşan kanın da bir çember çizmekte olduğunu söyler. Çember, başı ve sonu olmayan yönüyle sonsuzluğu ifade eder. Çemberin yarısında kirlenen kanın diğer yarısında temizlenmesi (Şafak, *Şehrin Aynaları*: 137), çokkültürlülüğün mistik anlamdaki vurgulanışıdır.

Şehrin Aynalarında, tasavvufta çok önemli olan 'ayna' sembolüne ayrıntılıca yer verilmesi, tıpkı çember gibi aynanın da farklılıkları bütünleyen özelliğiyle ilgilidir. Şamanizmde de işlevsel olarak kullanılmış olan ayna, şamanın başka dünyaları görmesini sağlar. Aynadaki yansımalar, bu dünyanın ters çevrilmiş biçimi olduğundan, şaman aynaya bakarak öbür dünyayı seyreder. Bunun yanında ayna, ölenlerin canlarının/ruhlarının gölgelerinin toplandığı bir kap, zarf ya da torba olarak da Şamanizmde yer bulur (Korkmaz 2003: 34). Ancak tasavvuf inancında ayna "insan-ı kâmil" in

kalbini simgeler (Cebecioğlu 2005: 71). Kalbin ise Allah'ın makamı ya da kendini yansıttığı yer olarak kabul edilmesi Allah'ın seven yürekte yaşadığını belirginleştirir (Schimmel 2000b: 220). Allah'ın bir olan varlığının yokluk aynasına çokluk (kesret) olarak yansması (Cebecioğlu 2005: 439) "Derya benüm katremdür zerrelere umman bana" diyen Yunus Emre'nin (Cebecioğlu 2005: 157) sözlerini hatırlatır ve tevhid inancını ifade eder. Tevhid, "aşık ile maşuk arasında duran rahatsız edici "ben" in ortadan kaldırılması"yla (Schimmel 2000b: 159) "iki'nin "bir" e dönüşeceği özünü barındırır. Romanın başında "SIRLAR" alt başlığı altında yer alan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'na ait epigraf, "zerrelerin denizlerden ve denizlerin zerrelere hâsıl olduğunu" (11) ifade ederek vahdet-i vücud inancına gönderme yapar. "Allahtan başka bir var bilmemek, tanımamak ve bütün varlıkları, onun varlığında yok bil"erek (Gölpınarlı 1985: 40) yaşamak olan tevhid, birliğin Allah'ın varlığındaki bütünlük olduğunu idrak etmek olan vahdet-i vücud (Cebecioğlu 2005: 683) inancıyla son derece benzeşir. Üveyanneye Övgü kitabında "Birbirimizi eksiksiz tanıyoruz. /Sen, ben ve sensin; sen ve ben, siz." (120) diyen Mario Vargas Llosca'nın da ifade ettiği bu durum, "Her şey, o Birin çeşitli şe'nlerinden görünüşlerinden, tecellilerinden ibarettir." (Cebecioğlu 2005: 683) sözleriyle özetlenebilir. Çokluk ise sadece bir hayaldir ve vahdetin (Allah'ın) aynadaki yansımasıdır (Cebecioğlu 2005: 684).

Çirkin bir erkek olan Rinozzi'nin, hayranı olduğu güzel kadına gül verdikten sonra kadının küçümseyen bakışlarına maruz kalmasına rağmen onun diğer yarısı olduğunu söylemesi (138), bütünü zıtlıklardan oluştuğunu ve her şeyin tersine ihtiyaç duyduğunu gösterir. Bu da aynanın zıtlıkları bir araya getiren tek somut nesne olarak romanda neden bu derece vurgulandığını açıklar:

"Hissetmemek bir meziyettir bazen; donmuş bileklerini kesemez insan. Hissetmemek bir eziyettir bazen; donmuş bileklerini kesemez insan." (270)

Biri diğerinin yansıması olan cümle aracılığıyla sağı sol olarak gösteren aynanın işlevine değinilen örnekte anlatılmak istenen, asıl olanın "öteki"yle var olduğudur.

Romandaki olayların büyük bir bölümünün İstanbul'da geçtiği düşünüldüğünde Doğu ve Batı'nın kesişme noktası olan İstanbul'un, ayna işlevine vurgu yapılır. İstanbul'un kendi içindeki dinî, dilsel ve kültürel farklılıklar, birbiriyle uyumsuz olan her parçanın aynı bütüne ait olduğunu gösterir. Tüm bunların kişiye "öteki" gibi görünmesinin nedeni, insanların sıfatlar aracılığıyla bütünlüğü parçalaması ve eskiden bir bütün olan aynalar dünyasından uzaklaşmasıdır.

Üstüne dökülen kaynar suyun etkisiyle yüzünün bir yarısı cenneti, diğer yarısı cehennemi andıran Zülfe'nin "birken iki olabilenin, ikiyken sıfır" (248) olabileceğinin farkında olması, tevhid inancını hatırlatır. Varolma çemberi anlamında karşımıza çıkan doğum ve ölüm çarkı (Zimmer2004: 19) ise İsak ve Zülfe arasında yeşeren aşk aracılığıyla somutlaşır. Bu aşkın sonucunda farklılıklarına rağmen bir olabilen iki kişi, zıtlıkların oluşturduğu bütünlüğün yanı sıra toplumsal anlamdaki kültürel farklılıklardan kaynaklanan çatışmanın da hoşgörü ve sevgi aracılığıyla ortadan kalkacağını; böylelikle çokkültürlü bir toplumsal yapının mümkün olabileceğini simgeler:

"İsak, Zülfe'yi kucakladığında, bambaşka hikâyelerden damıtılmış iki ayrı yarım birbirine kavuştuğunda, çember tamamlandı." (290)

Casa Santa'da yılanın kuyruğunu yutmasıyla çemberin tamamlanması ve öldüğü sanılırken İsa'ın yepyeni biri olarak uyanması, (168), yaşam ve ölüm çemberini barındıran devr inancını ifade eder. Kişinin ve insanlığın ölümü, tıpkı ayın "yeniden doğumu öncesindeki üç karanlık gecenin yaşanması gibi yeniden doğumlar için zorunludur (Eliade 1994:91). Bu pasajda ayrıca Yunanca "kuyruk yutan" isminden gelen "Ouroboros"a göndermede bulunulur. Antik Mısır'da bir güneş sembolü olan, Gnostisizm'de ise sonsuzluğu ve güneş tanrısı Abraksas'ı temsil eden yılan, ayrıca -deri değiştirmesinden dolayı- "kendi kendinden doğum" sembolü olma özelliğiyle de (Lunde 2009: 49) başı sonu olmayan çemberin üzerinde izlenen sonsuz yolculuğu vurgular. Akdeniz'in "haritaların sandığının aksine, devasa bir çember" olduğunun söylenmesi (288), her şeyin Allah'ın gücünü, bilgisini ve sıfatlarını temsil eden denize (Cebecioğlu 2005: 157) gidip tekrar oradan var olmasını hatırlatmakla birlikte insanın ölümden sonra dünya ötesi öze dönüştüğüne vurgu yaparak yaşayanların en yüce özden çıktığına işaret eder (Zimmer 2004: 117). Ancak farklılıkların tek bir bütüne ait olduğunu anlamak, insanın gönül gözünün açık olması ile ilgilidir.

Yaşlı'nın Afrikalı bir köle olan annesini, babası Amet Zambarel'in bir köle tacirinden satın aldıktan sonra özgür kılması ve birbirlerine büyük bir aşkla bağlanmaları, Amet'in ilk eşini çok üzer. Üzüntüsünün simgesi olarak alnına "kırmızı kirpikli, siyah bir göz" şeklinde dövme yaptırır. Engizisyonun eline düştükten sonra gözyaşını diğer iki gözünden değil de alnındaki gözden akıtması (98), görünmeyi görme özelliğine sahip gönül gözünü ifade eder. Amet Zambarel ile Afrikalı kadının aşkından doğan Yaşlı'nın ne annesine ne de babasına benzeyen "cam göbeği gözlerinin geceleri ışıl ışıl, gündüzleri ise boş boş bakması, karanlıkta şahinlerle yarışacak kadar keskin olan bu gözlerin aydınlığa çıktığında yarasaları aratmayacak kadar körleşmesi" (98) de gizlendiği için siyah olarak temsil edilen Hakikî Vahdet noktasını görebilen yönünü anlatır. Kalp gözünü açık tut-

mak, aynaya benzeyen kalbin sıkıntılarla puslanan yüzeyini parlatmakla mümkündür. Bu ise "erdem sahibi olmakla, tefekkürle ve Tanrı'yı anmakla" gerçekleşir (Sayar 2008: 23).

Elena Rodriguez'in oğlunu kaybettikten sonra yaşadığı acı tecrübe, nefsiyle baş edebilme gücünü yok eder. Kendisine ait sandığı en değerli varlığı, oğlunu kaybetmesi, çok büyük bir yara alan benliğini zapt edemez hâle gelmesine neden olur. Yürümesi gereken yokuşun dik olması ve göğe doğru kıvrılan bu merdivende daralan çemberin içinde "şeytanın gölgesine basmamak, pençesine düşmemek" (61) adına çabalaması, nefisle olan mücadelesini anlatır. Basamaklar arasındaki "böcekler ve kertenkeleler, yabani otlar ve taşlaşmış dışkılar" ise tasavvufi yolculuğun tamamlamasını engelleyen nefsin sembolik hâlleridir. Elena'nın Alonso Perez de Herrera'nın yanına giderek ölen oğlu yerine koyduğu Andres'e sahip olmak için Pereira ailesiyle ilgili iftiralarda bulunması, nefsiyle olan savaşında yenildiğini gösterir. Korkunç bir hızla kaydığını hisseden Elena'nın, yokuş aşağı değil de yokuş yukarı düşmesi (62), hep ilerlemeyi, yükselmeyi hedefleyen nefsin kurbanı olduğunu simgeler.

Tasavvufta insanın nefsini terbiye ederek "ben" yerine "biz" demeyi öğrenmesi, yolculuğun sonunda Allah'tan gelen her şeyin yeniden ona kavuştuğunu anlamasıyla gerçekleşir. İsak'ın Haham Yakup'a Allah'ın kullarıyla konuşurken neden çoğul konuştuğunu sorması çemberin içindeki tüm varlıkların bir annenin rahminden çıkan çocuklar gibi aynı bütüne organik bağla bağlı olduklarını anlatmaya yöneliktir (243). Bu görüş, mistik bağlamda da olsa kişiye "biz" diyebilmenin yolunu göstererek toplumsal bağlamda çokkültürlü yaşamın anahtarını sunar.

Mahrem

Mahrem'de (2000) "görme"nin mahremiyet üzerindeki etkisini farklı zaman ve mekânlarda geçen beş epizot aracılığıyla vermeye çalışan Şafak, bunlar arasındaki geçişlerin oluşturduğu zaman çemberini önce ileriye sonra da geriye sardırarak "döngüsel zaman"ın her şeyi her şeyle ilişkilendiren özelliğini göz önüne serer. Bu bağlamda 1648 Sibirya'sının 1868 Fransa'sıyla bir noktada buluşarak oluşturduğu 1985 Pera'sı, romanda fantastik olayların yoğunlukla ele alındığı, ardından da yalanlanarak yok edildiği olaylar zincirini oluştururken, küçük bir kız çocuğunun 1980 İstanbul'unda yaşadığı "görülme" dair kötü tecrübesinin, zamanla farklı bir kisveye bürünerek hayatını olumsuz etkilemesi 1999 İstanbul'uyla verilir. Dolayısıyla hepsi de "görme" ve "görülme"ye yönelik bu olaylar, iç içe geçerek *Mahrem* 'deki tasavvufi temeli oluşturur.

Mutasavvıfların şeriatı anacade, tarikati de yol olarak tanımlamaları, sûfilerin tasavvufi eğitim yolunu her Müslüman'ın yürümesi gereken bir

sokak olarak algıladıklarını gösterir. Her sokak, ayrıldığı ana caddenin bir koludur; ancak sokakların ana caddeden daha dar oluşu (Schimmel 2000b: 119), tasavvuf yolculuğuna çıkan sūfinin yolunu, elindeki fenerden çok kalbiyle aydınlatmasını gerektirir. Çünkü görünenin ardındaki görünmeyi gösterebilen tek ışık, kalbin ışığıdır. Bu ışığı yaratan, sırları diriltene ise nefsin ve kötülüklerin öldürülmesidir (Gölpınarlı 1990: 499). Söz konusu durum romanda Be-Ce'nin "görme" üzerine hazırladığı "Nazar Sözlüğü"nde yer alan "yılanın ayağı" maddesindeki ninenin cennete gitmek için torununa verdiği öğütlerde kendini gösterir. Ninenin torununa yılanların ayağını görmeye çalışarak yaşaması gerektiğini öğütleyen sözlerine karşılık torununun yılanların ayağının olmadığını söylemesi, kırgın gözlerle birbirlerine bakmalarına neden olur (Şafak, *Mahrem*: 227). Nene torunundan olmayan bir şeyi görmesini beklemez. Ancak görmeyi herkesin başaramadığı şeyi görmeye çalışarak yaşamasını, kısaca hayatı boyunca kalp gözünü açık tutmasını öğütler. Dolayısıyla "göz" ile kastedilen, görme organı değil; "görünmeyi görmeyi sağlayan 'alıcı organ' olarak algılanan sezgisel bilgi"dir (Korkmaz 2003: 73). Be-Ce'nin "baktığı her şeyden görmeye ve görülmeye dair malzemeler devşiren, görünenden ziyade görünmeyenle ilgilenen, sırf görünmeyene ulaşabilmek için görüneni deşmekten geri durmayan, gözler'i (200), tasavvuf yolundaki dervişin kalbidir. Böylelikle dünyaya iki kesik çizgi şeklindeki gözleriyle değil, kalbiyle baktığından, baktığı şeylerin "sır"rını çözer.

Be-Ce'nin Şişko'yla ilişkisini sürdürmesi, ona dair bilmediklerinden kaynaklanır (211). Romanın ilerleyen bölümlerinde Be-Ce'nin Şişko'nun çocukken yaşadığı tacizi çözmesi yani aynanın ardını görmesi, sözlüğündeki maddesini tamamlayarak Hayalifener apartmanından ayrılmasına ve yeni keşiflere doğru yol almasına neden olur.

Dünyevî hayat içinde görünen bu olay, mistik cepheden bakıldığında Be-Ce'nin tıpkı bir sūfi gibi yazdığı sözlük aracılığıyla tasavvuf yolculuğuna çıkışını simgeler. Bu yoldaki kılavuzu, romanın kurmaca metniyle pek çok paralelliğin gözlemlendiği inceleme metin konumundaki "Nazar Sözlüğü" iken hedefi ise alfabenin ikinci ve üçüncü harfinden oluşan adındaki eksik olan "Bir(Allah)"dir.

Be-Ce'nin hazırladığı "Nazar Sözlüğü"nün, romanın nesnel yaşantısını etkilemesi, hatta Şişko ile birlikteliğini salt sözlüğe bir madde olsun diye başlatmasının ardındaki tasavvufî anlam, Arapça "bakmak" anlamına gelen "nazar" sözcüğünde gizlidir. Çünkü "nazar" tasavvufî anlamda müridin müride bakışını ifade eder. Söz konusu bakış, müridin eğitilmesi adına yapılan manevî bir bakıştır. Devr-i Veleddi'de dervişlerin post üstünde şeyhleriyle karşı karşıya gelerek bakışmaları, müridi çok sürede yetiştirir (Cebecioğlu 2005: 467). Ancak halk arasında "nazar değmesi", "göz

değmesi" gibi olumsuz anlamda kullanılan "nazara uğramak" deyiminin dahi sûfiler arasında bir büyüğün teveccühüne mazhar olmak şeklinde olumlulanması, (Cebecioğlu 2005: 467) "gözlerden sakınmak yerine gözlerle uğraşan, gözlerin tacizini bile bile inadına kendini teşhir edebilen" (200) Be-Ce'nin bu tutumunu mistik yönden anlamlandırır.

Şafak'ın *Mahrem'de* zaman çemberini döndürerek başlattığı olaylar, çizgisel anlamda ileriye doğru akmadığından kendini geriye doğru tekrarlayarak sıfırlar. Bu durum romanın "Bir" "İki" "Üç" "İki" "Bir Sıfır" şeklinde sıralanan bölüm başı numaralarına da yansıtılmıştır. Dolayısıyla romandaki olayların ilmik ilmik şekillendikten sonra yeniden çözümleri zaman çemberinin geriye sardırılabilceği görüşünü vurgulamanın yanında doğum ve ölüm çarkı olarak işlev gördüğünü de kanıtlar. Bu da, devr inancının romanda zaman çemberi aracılığıyla sembolize edildiğini gösterir.

Mahrem'de doğum ve ölüm çemberi "mum" nesnesi aracılığıyla ifade edilir. Eridikten sonra donarak yeniden şekillenebilme özelliğine sahip mum, kimi dinlerde zamanı hesaplamak için kullanılırken ışığın kaynağı olması vesilesiyle de çoğu dinde kutsal kabul edilir.

Bir mum damlası olarak dünyaya gelen Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin olmayan yüzü, henüz sıcakken halası tarafından bir kömür yardımıyla şekillendirilir. Ancak daralan zaman, gözlerinin, iki küçük çizgiden ibaret kalmasına neden olur. "Madem ki bir mum damlası olarak gelmişti dünya dedikleri bu abes nizama, bir mum damlası olarak çekip gidecekti. Başladığı hiçbir işi bitirememiş olabilirdi ama başladığı yerde bitecekti. Sonra... sonra gene donardı belki. Bu sefer bambaşka bir kışve"yle (108). Çemberin dönmesiyle sağlanan zamanın ve mekânın sonsuzluğu, insanı farklı şekillerde tekrar tekrar yeryüzüne döndürür.

Bu sır, *Mahrem'de* katılışp yeniden eriyerek başka zaman ve mekânlarda farklı ad ve uğraşlarla dünyaya yeniden gelecek olan Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'yle vücut bulur (221). Modern hayatın çizgisel olarak sürekli ileriye akan kronolojik düzeni, doğum ve ölüm karşısında zorlandığından teknolojik birikimlerin ve deneyimlerin içinde yaşattığı insanını da bu gerçek karşısında zor durumda bırakır. Bunun sonucunda varlığın yokluk, yokluğun varlık içinde olduğu noktasında bilincini yitiren insan, karşıtlıklar içinde boğulur. Oysa döngüsel zamanın varlıktan yokluğa, yokluktan varlığa sonsuz dönüşü, eşitleyici bir nitelik kazanarak en zorba hükümdarın bile dün bebek olduğu, yarınsa ceset olacağı gerçeğini gözler önüne serer (Çamuroğlu 2010: 45-47).

Mahrem'in bölüm başlıklarının sıralanışı olan 1-2-3-2-1-0, döngüsel zamanın içinde barındırdığı varlık ve yokluğun iç içeliğinin biçimsel izdüşümüdür. İlk üç bölümün son üç bölümde biçimsel anlamda yok edilişi,

içerik boyutunda da güzelliğiyle ün salan La Belle Anabelle'nin sondan üçüncü bölümde (2) ve ürkütecek derecede çirkin olan Samur Oğlan'ın sondan ikinci bölümde (1) yok edilmesiyle gerçekleştirilir. İnsanlar "koz-mogoninin tekrar edilmesi ve zamanın periyodik yenedendoğuşu yoluyla tarihi periyodik olarak yok ederek tarihsel olaylara tarih-ötesi bir anlam" (Eliade 1994: 136) verir. Bu da geleneksel toplum insanının tarihin acımasızlığına katlanma yolu olarak gördüğü yeniden doğuş mitosunun, romanın biçim ve içerik boyutuna "devr" inancı şeklinde yansıtıldığını gösterir.

Devr inancının eşitleyici tavrının sonucu olan her şeyin sıfırlanarak yeni başlangıçların yaratılması, küçükken yaşadığı tacizin etkisiyle ağızındaki kötü tadı gidermek için sürekli bir şeyler yiyen ve hemen ardından yediklerini kusan Şişko'nun, romanın "Sıfır" (0) başlığını taşıyan son bölümünde bir balon gibi şişerek gökyüzüne yükseldiği intiharla anlatılır. Gerçekle hayalin iç içe geçtiği bu pasaj, çemberin başlayıp bittiği noktayı, yani varlıkla yokluğun kesişme noktasını temsil eder. Bir süreliğine hem kutsal zamanın hem de tarihsel zamanın dışına çıkan Şişko, burada sıfırlanarak geçmişindeki tüm kötü hatıralardan arınır ve yepyeni bir başlangıçla tarihsel zamana geri döner.

Döngüsel devir inancının eşitleyici tavrının sadece insan ilişkileri için geçerli olmayışı, aynı zamanda mineralden insana tüm varlıkları kapsayarak aralarında kutsal bir akrabalık ilişkisi yaratması, yoğun bir duyarlılığın oluşmasına neden olur (Çamuroğlu 2010: 61). Bu durum, insanların karışıklıkları tek bir bütünün parçaları olarak görmelerini sağlayarak bir arada yaşamalarını mümkün kılar. Bu da Şafak'ın romanlarında işlediği çokkültürlü yaşamın çözüm yolunun mistik dünyadan geçtiğini bir kez daha gösterir.

Bit Palas

Çokkültürlülük olgusunu romanlarındaki olay örgüsünün merkezinde yer alan kişilerin farklı milllete, etnisiteye ya da dine mensup oluşlarından hareketle yoğunlaştıran Elif Şafak, doğal olarak, işlediği olaylar ve bunların geçtiği ortam bakımından da bu çeşitliliği alabildiğine somutlaştırır. Birbirine yakın olgu ya da kavramları temele oturarak her birini farklı renge boyadığı romanları, bir araya geldiğinde âdeta bir gökkuşağını andırır. *Bit Palas* (2002) da orta sınıfı ve bu sınıfın günlük yaşamını konu edinmesiyle bu yelpazeye kendi rengiyle katılır.

Tasavvufun, sözcüklerin ardına gizlenerek yer bulduğu romanda, yoğunlukla devr inancı işlenir. Bu inanca göre bir kadının yumurtasından ve bir erkeğin sperminden meydana gelen insan bedeni, aslında onların yiyip içtiği ve doğada dağınık hâlde bulunan bitkilerin, hayvanların ve cansız varlıkların bir araya gelmesiyle oluşur (Gölpınarlı 1985: 61-62). Hijyen

Tijen "Bu yüzden, yatakta dönüp yanındaki vücuda baktığında, kocasını değil de, onun, ağzının, kenarında kurumuş iki damla salyayı, gözlerinde biriken çapakları, dişlerinde tortulanan yemek artıklarını, parmak uçlarındaki sigara sarılığını ve üç gündür yıkanmamış saç diplerindeki kepekleri gör"ür (Şafak, *Bit Palas*: 253).

İnsan vücudunun önce cansızlar, sonra bitkiler, sonra da hayvanlar âleminde süzülen dağınık hâldeki zerrelerin bir araya gelmesiyle oluşturduğu bütünün yeniden ayrışmasını içeren örneklerin romanda ayrıntılı yer bulması, devir inancının ne denli ön plana çıkarılmak istendiğini kantlar. "(...) tıpkı sinekler ve hamamböcekleri ve besinler ve nesnelere gibi, insanların da bir miadı vardır. (...) Sonra, malum son gelir ve onlar da ölür. Çürür ve ayrışır, parçalanır ve dağılır, kendileri olmaktan çıkar ve başka başka şeylere karış"arak (345) tıpkı bir daireyi anımsatan yolculuklarını sürdürürler.

Romanda maddî âleme düşen varlık, "çöp"le temsil edilir. Kocasını bir kazada yitirdikten sonra Bonbon Palas'ın 10 numaralı dairesine yerleşen Madam Teyze, burada başkalarına ait eşyalarla karşılaşır. Genç kızlığında romanları ve günlükleri annesi tarafından yakılan, genç yaşta kaybettiği eşinin fotoğrafları kardeşi tarafından eşe dosta dağıtılan Madam Teyze, kendisine yapılan haksızlığın başka insanlara yapılmasına göz yummayarak eşyaları özenle korur (346-347). Madam Teyze'nin, her sabah erkenden uyanıp gittiği deniz kenarından getirdiği eşyaları da bunlara eklemesi, "hayattan atık, atıklardan hayat üreten bu ebedi ve bir o kadar midevi çember"in (260) farkında olduğunu gösterir. "Çay ya da tütün, buğday veya peynir, bir kez miadlarını doldurunca, böcek, bit veya kurtçuk üretmeye başlarlar bekletildikleri kapların kovuğunda. Elbiseler güvelenir, mobilyalar kurtlanır, tahıllar kınkanatlıların istilasına" (345) maruz kalır. Cansızlar ve bitkiler âleminde hayvanlar âlemine geçişin döngüsünü anlatan varoluş çemberi, Bonbon Palas'ın 2 numaralı dairesinde kalan Sidar'ın "Ölümlle ilgili saplantılarından kurtulmak için, ikinin çokluğundan sıfırın hiçliğine ulaşarak çember tamamlayan 2002 senesi"yle (212) de sembolize edilir. Sûflilerin "sembol ve imayı bilgi aktarma aracı olarak" (Sayar 2008: 203) görmelerini destekleyen bu tutum, başlangıç ve sonun aynı olduğu daireselliğin yanı sıra, "birlik dünyasının görünen karşıtlıkların arkasında gizli olduğu" (Schimmel 2000a: 61) gerçeğini ifade etmesi bakımından da önem taşır. Bu da romanların temel fonu olan çokkültürlülüğün mistik cephesini oluşturur.

Araf

Araf'ta (2004) başkişi Ömer ve Gail aracılığıyla işlenen tasavvufi boyut, maddî aşkın ardındaki manevî boyutu hatırlatıcı benzetmelerle doludur (273). "Gailömer/Ömergail" şeklinde görselleştirilen sorunsal bütünlük,

içerik bağlamında da sayısal değerlerle oluşturulmaya çalışılır. Ömer'in "Amerika'ya ilk olarak 2002 Haziranının ortasında ayak bas"masıyla (77) sembolize edilen kutupsallık, '2'nin aslında içinde barındırdığı uyumlu birlikteliği ifade eder.

Ömer ve Gail'in birlikteliğinden, "Aşık ile maşuk arasında duran rahatsız edici "ben" in ortadan kaldırılması"yla (Schimmel 2000b: 159) "biz" değil; "Bir" oluşur; bu da tasavvufi karşılığını "Allahtan başka bir var bilmemek, tanımamak ve bütün varlıkları, onun varlığında yok bil"erek (Gölpınarlı 1985: 40) yaşamak olan "tevhid" inancında bulur. Üç aşamalı "tevhid" in son evresine örnek olan Gail ve Ömer'in "aşk"ı, aralarındaki her türlü farklılığı eritip aynılaştıran tılsımlı bir güçtür. Yapılan benzetmeler ve kullanılan sözcükler insanî aşkın, ilahî aşkın temsilciliğini üstlendiğini gösterir. İki sevgilinin "sıfır" oluşları, tasavvuftaki "sıfıra ulaşmak" a yapılan göndermedir. Hint kaynaklarında sıfırın "boşluk" olarak tanımlanması (Schimmel 2000a: 16) biçimsel benzerliğinin yanı sıra karanlık oluşuyla da, Allah'ın bilinmezliğine göndermede bulunur. Bilinmeyene yolculuk, "mürid için uzun ve çetindir, insanın sürekli boyun eğmesi, uğraş vermesi gerekir. (...) Allah'tan yola çıkan, gene O'na var" incaya (Schimmel 2000b: 127) kadar sürdürür yolculuğunu. Vardığında ise üçüncü tekil kişiyi gösteren O'nun(Hû) biçimsel ifadesi "sıfır" a ulaşmış olur.

Yediklerini kilo alma korkusuyla sürekli kusan Alegre'nin midesindeki yiyeceklerin kalorisini sıfırlaması, "Sıfırın bitimsiz özgürlüğünün hikmetine var"mak (152) şeklinde tanımlanırken kendini Allah'a adayanların amacı olan metaforun, romanda sadece Gail ve Ömer cephesinde izlenmediğini de gösterir.

Tasavvuf yolculuğuna çıkan 'sâlik'in ilk durağı, nefsi tanımadır. "Nefis, çoğunlukla soyut bir kavram veya düşünce olarak değil, somut bir varlık olarak algılanır. Tehlikeli bir yılan, sıcakta kızmış bir deve veya yabanî bir at, nefsi betimlemek için başvurulan metaforlar" (Sayar 2008: 23-24) olarak dikkati çeker. Anne ve babasını kazaya kurban veren ve küçük yaşta kimsesiz kaldığından teyzeleri tarafından büyütülmek zorunda kalan Alegre, "başkalarına içinden çıkılmaz kendineyse gayet açık ve mâkul gelen bir sistem dahilinde, kafayı sağlığa takmıştı. Kaloriler, karbonhidratlar, rejim lifleri, çözülebilen lifler, çözülmeyen lifler... hepsini biliyordu. Bir paket küçük havuç sadece 70 kaloriydi. Başka hiçbir şey yemeden bunlardan günde on, on beş, yirmi paket" (219) yiyen Alegre, bütün bu yönleriyle romanda "nefs"i temsil eder (334-335). Böylelikle romandaki "aç ağız-dişi ağız" benzetmeleri, somutlaştırılarak anlatılan nefse yeni tanımlar getirilir. "Nefs sözcüğünün Arapçada dişil olması bu benzetmeyi hem kolay hem de yerinde yap"ar (Schimmel 2000b: 492-493).

'Nefs' sözcüğü, 'ruh' anlamında da kullanılmıştır. Ancak bu sözcük nefsin psikolojik anlamını karşılamaz. Bunun yerine "kişilik", "benlik" veya "kendilik", nefis için daha doğru karşılıklardır (Sayar 2008: 23). Alegre'nin "kendini tam anlamıyla kendisi gibi hissettiği vatanında, yani mutfağında" (334) zaman geçirmekten hoşlanması sözcüğün "kendilik" bağlamındaki tezahürüdür. Alegre "aç ağız"ını ancak orada doyurup susturmakta ve "ben" in isteklerine bu şekilde karşılık vermektedir.

Modern çağın hastalığı şeklinde tanımlanan "yabancılaşma", "kimlik bunalımı" gibi sosyolojik kavramların tasavvufta "nefsin kalbi perdelemesi" (Sayar 2008:100-101) olarak tanımlanması, Şafak'ın, romanlarında toplumsal yaşamı mistik dünyanın aynası hâline getirme tutumunu daha anlamlı kılar. Romanda yabancılaşan kişiler "birbiriyle çakışan veya çelişen, uyumlu ya da uyumsuz bir yığın düşüncenin tutsağı" (Tolan 1985: 258) hâline geldikleri modern hayatın içinde ulaşmak istedikleri sayısız hedefler yüzünden kesrette boğulurlar. İç dünyalarında çatışmalar yaratan yeni bir çevreye uyum sağlama çabaları, geçmişe duydukları özlem ve çevrenin etkisi, kimlik bunalımına yol açar. Roman figürlerinin yaşadığı kimlik bunalımı, yeni yaşam biçimlerini benimseyememeleri sonucunda varlıklarının anlamsız olduğunu düşünerek boşluk duygusuna kapılmalarına (Tolan 1980: 101) ve dolayısıyla köklerinden ayrılan çiçekler misali tek tek solmalarına neden olacaktır. Çünkü onlar köklerini iki kimliğin arasındaki Araf'a salmışlardır artık. Ancak, sorunların kökeni arkaik bağlamda nasıl mistik dünyada yeşerdiyse onu solduracak güç de orada barınır. Kutsaldan uzaklaşan insan, "düşünsel dürtülerinin ahlâkî erdemlere yöneltilmesi ve insanın Allah'a yakınlık kazanmasıyla" (Sayar 2008: 106-107) iyileşecek; kısaca şifayı tasavvufta bulacaktır.

Çoğu zaman bir hastalık olarak tanımlanan nefis, Abdullah Ensârî'nin yazmış olduğu Kur'an tefsirinde de "yabancılaşma hâli" olarak karşımıza çıkar. Ensârîye göre "şüphe" ve "nifak"ın tohumlarını attığı "kalp hastalığı"nın ilk belirtisi "yabancılaşma" iken ikinci belirtisi kutsaldan uzaklaşma şeklinde özetlenen "desakralizasyon"dur (Sayar 2008: 105-106). İlk belirtinin, roman figürlerinin tamamında görülmesine rağmen ikincisinin sadece Müslüman olmasına rağmen domuz eti yemekten çekinmeyen, içkiye ve uyuşturucuya düşkünlüğüyle bilinen Ömer'in bünyesine yerleşmesi en ağır vaka olarak, Ömer'in romanın merkezi konumunda oluşunu açıklar. Gail ve Abed'inse anneleri aracılığıyla edindikleri, başkalarının anlamlandırılması güç öğretilerin, hayatlarının kutsal değeri hâline gelmesi bu "mikrob"u taşımadıklarını gösterir. Dolayısıyla Gail, saçındaki gümüş kaşıkla "harf çorbası"ını karıştırmaya; Abed de içki içip domuz eti yemediği gibi annesinin anlattığı hikâyenin etkisiyle "dişi cin"i rüyalarında ağırlamaya devam edecektir.

Baba ve Piç

Temelde kültürel çatışmayı imleyen *Baba ve Piç* (2006), tasavvufu Kazancı ailesindeki Banu Teyze ekseninde işler.

Banu Teyze'nin, iki çocuğunu kaybettikten sonra kendisine ait sandığı varlıklardan ayrılması, "ben" in sahiplendiği hiçbir şeyin aslında kişiye ait olmadığını anlamasını sağlar. Yaşadığı kayıp sonucunda bilinçlenen ve nefsini terbiye etmeye başlayan Banu Teyze, "dünya iyisi olmasına ve şimdiye kadar ne kendisini ne de diğer insanları kırmamasına rağmen" (Şafak, *Baba ve Piç*: 11). kocasını terk eder ve tüm aidiyetlerinden kurtulur. Zeliha Teyze'nin kendisine "safı nefis" yakıştırması yapması, Banu Teyze'nin bundan sonra köklü bir değişim yaşamaya ve dünyevi şeylerden uzaklaşıp kendini tümüyle Yaradan'ın hizmetine adamaya karar verdiğinin göstergesidir (77).

Nefsıyla savaşıarak onu yeneceğine inanan Banu Teyze, her dervişin yaptığı gibi sūfi olma yolunda kırk gün sürecek çile evresini başlatır. Kendisini odasına hapseder ve kapısını "mutfakla banyoya yaptığı kısa ziyaretler haricinde" (78) açmaz. Kapısına yapıştırdığı levhada yazanlar ise manevî yolculukta savaşılabilecek en büyük düşmanın nefis olduğuna işaret eder.

Nefsini terbiye etme sınavında "yıkanmayı, saçlarını taramayı, hatta en sevdiği dizi olan *Kara Sevda Sarmaşığının Lanetini* seyretmeyi bile bırak"an (79) Banu Teyze, "ben" ini besleyen ve kendisine mutluluk veren her şeyden bir bir kopar. Özellikle iştahı daima yerinde iken "ekmekle sudan başka bir şey yeme"meye (79) başlar; zira nefisine karşı verdiği savaşta son derece kararludur.

Dünyadaki nesnelere uzak yaşamayı, yastık yerine bir tuğlaya baş koymayı, yatak yerine eski bir hasırın üzerinde uyumayı yeğleyen ilk sūfiler (Schimmel 2000b: 49) gibi Banu Teyze'nin de kendini dış mekândan soyutlaması, içindeki yıkıcı arzular ve kötü duygularla (Korkmaz 2003: 117) savaşındaki silahlarıdır.

Aidiyet duygusunu aşılıyarak toplumu diğer toplumlara yabancılaştıran "ben" in(ego) yarattığı kültür ürünlerinin söz konusu olumsuz yönü, tüm farklılıkların, kişinin kendi içindeki "ben" den (nefs) kaynaklandığını mistik şekilde açıklar. "Nefsimi dünyâdan çektim, o kadar ki, dünyânın taşı ile altını, çamuru ile gümüşü bana göre bir oldu." (Eraydın 1990: 38) cümlesiyle de özetlenebilecek bu durum, çokkültürlülük anlamında Banu Teyze'nin nefsini terbiye etme nedenini ortaya koyar.

Siyah Süt

Elif Şafak'ın tek otobiyografik romanı olan *Siyah Süt* (2007), içsel çatışmaların merkezini oluşturan farklı özelliklerin temsilcisi konumundaki "küçük kadınlar"ın nefis mücadelesini işler. Bu insanî öge, bizzat "küçük kadınlar" aracılığıyla temsil edilir.

Nefis, genellikle mama isteyen, ama eğitilerek geri gönderilen siyah bir köpek biçimindedir. Şafak'ın romanında ise "İçimden Sesler Korosu"nu oluşturan kadınlarla ilişkileri bağlamında "Zavallı yolcuyla ayartmaya ve aldatmaya çalışan söz dinlemez bir kadına" (Schimmel 2000b: 133-134) benzetilerek işlenmiştir. İnsanı baştan çıkarmaya yönelik dünyevî/maddî zevklerin kişileştirilmiş temsilcisi denilebilecek olan "aşağılık ruh" nefsin kadına benzetilmesi, sosyolojik bağlamda kadına bakıştaki olumsuzluğu yansıttığı gibi Şafak'ın, küçük kadınlarına taktığı adlarla da belirginleştirilir.

İbn-i Sina'nın, nefsin ana öğeleri olarak aklı ve kalbi göstermesi, iki tip akıl olduğunu gündeme getirir. Bunlardan "akl-ı âmîle" icra eden, bir başka deyişle pratik akıl olarak tanımlanır. Günlük hayatın pratik yönleriyle ilgilenen, ayrıntılara dikkat eden ve akıl yürütme gibi işlevleri yüklenen aklı (Sayar 20008: 24), anlatıcının içindeki kadınlardan Pratik Akıl Hanım sembolize eder. Okuyucularına ilk olarak tanıttığı bu fantastik figür, gerçekten de diğer küçük kadınlar içerisinde düz mantığı ve olaylara pratik çözümler getirmesi ile ön plâna çıkar.

"Akl-ı âlime" olarak adlandırılan ikinci tip akıl ise, soyut ya da evrensel akıldır. Zihnin kuramsal ve soyut yeteneğini ifade eden dinî arzular, estetik değerler, psikolojik ve felsefî düşünceler bu aklın işlevleridir. İnsan zihninin yaratıcı ifadeleri, soyut ve mistik dışavurumlar da soyut aklın göstergeleridir (Sayar 2008: 24). Bu da Pratik Akıl Hanım dışında kalan ve anlatıcının biri entelektüel, diğeri inanç, biri meslekî başarı yönünü besleyen Sinik Entel Hanım, Can Derviş Hanım ve Hırs Nefs Hanım'ı bütüncül olarak içine alır.

İçimden Sesler Korosu'nu oluşturan küçük kadınların her biri, kendi "ben"ini yüceltmeye, böylelikle de kendi nefsinin tatmin etmeye çalışır. Tabii bu durum, kardeş olmalarına rağmen, birbirlerini düşman gibi görmeleriyle sonuçlanır (48). Bedeninin içinde birbirinden son derece farklı kişiliklere yer veren anlatıcı, aynı anda birbirinden farklı sesleri çıkaran bu kadınların kalabalığında boğulsa da çatışmayı beslemeyi sürdürür. Özellikle çocuk sahibi olma fikri aklına düştükten sonra yazar olması ve yazarlığın yüksek bir ego gerektirdiğini düşünmesi, küçük kadınlar arasında Hırs Nefs Hanım ve Sinik Entel Hanım'ın düşüncelerini diğer küçük kadınlara yeğlemesine neden olur (97).

Tarafsız olduğunu düşünmekle birlikte farkında olmadan vücudunun şehrindeki yönetimi, yazarlığını besleyen kadınlara devreden anlatıcının, kendi vücuduna verdiği ismin "Benistan" olması, iç dünyasının parçalanmış benlikler üzerine kurulduğunu gösterir. Anlatıcının aslında hepsinin toplamı yine kendisi olan küçük kadınlarını tek tek kucaklayıp sevmeyişi, aralarından seçim yaparak bazılarını "İyi Ben" bazılarını da "Kötü Ben" olarak birbirlerine üstün tutması, çatışmanın süreceğini ifade eder (122-123).

Anlatıcının türlü türlü isteklerle dolu egolarının yansımaları olan İçimden Sesler Korosu'nun her üyesi, farklı kültürlerin sosyolojik bağlamdaki çatışma durumlarını mistik bağlamda ortaya koyar. "Öteki" ile uyum içinde yaşamak ve farklılıklarına rağmen onun, insanın eksik yönlerini tamamlayan bir parça olduğu gerçeğini idrak etmek, ancak nefsin yok edilmesiyle mümkün hâle gelebilecektir. Anlatıcının bu yolculukta söz konusu bilince ulaşmasına yardım eden en önemli iki etmen, yaşadığı "aşk" ve "annelik" olur. Her iki insanî durum, Pinhan'ın yolculuğu sırasında ona eşlik eden "kandil" ve "inci" gibi anlatıcının kılavuzluğunu üstlenir.

Anlatıcının, "aşk"ı takvimlerin sıfırlandığı, saatlerin yeniden ayarlandığı an olan milat şeklinde tanımlaması (181), aşkın her şeyi eşitleyen yönünü ifade eder. Çünkü "Biri ötekine 'Ey Sen, ki Bensin' diye hitap etmedikçe, varlık arasında aşk"ın (Schimmel 2000b: 154) gerçekleşemeyecek olması, ancak aşk aracılığıyla farklılıkların birbirinin içinde eriyeceğini gösterir.

Anlatıcının yolculuğunda "aşk"tan başka bir diğer önemli kılavuzu, kadınlığının etkisiyle hayata çoğul bakmasını sağlayan "annelik" deneyimidir. Parçalanmış kişiliğini bir bir toplayarak birleştiren bu deneyim, onun bir bütün olarak benliğini görmesini ve artık "ben" değil "biz" olarak düşünmesini sağlar.

"Evrenin hem büyük harfle AŞK hem de koca bir rahim olduğunu, biz insanların da onun içinde bekleyen bebeklere benzediğimizi öğrenmek" (233) anlatıcının içsel yolculuğunda bilinçlenmesini sağlayan iki deneyimi özetler. Yolculuğun sonunda doğum sonrası depresyonunu temsil eden "kötü ben"ini de sevmeyi başaran anlatıcı, o âna kadar birini diğerine yeğlediği küçük kadınlarına eşit davranır ve içindeki çoğulluğu, anneliğin teklilik, tutarlılık, bütünlük isteyen yönünde eriterek kesretten vahdete ulaşmayı başarır (295-296). Mistik bağlamda ifade edilen durum, farklı kültürlerin bu dünyanın çemberinde bir bütün olduğunu ifade eder. Yapılması gereken tek şey, sosyolojik anlamda da "ben"i terbiye ederek "biz" demeyi öğrenmektir.

Aşk

Çokkültürlülüğün çözümünü tasavvuf aracılığıyla işleyen ve bunu romanlarına yaydığı küçük vurgularla belirginleştirmeye yönelik Şafak, son romanına (2009) koyduğu ad olan *Aşk*'la hastalığa çare olacak ilacın adını verir. Romanda Şems'in sıraladığı kuralların on altıncısının da özetlediği gibi "öteki"ne hoşgörü ve sevgiyle yaklaşıldığı sürece onu tanıma ve aslında herkesten farklı olmadığını görme fırsatına erişilir (Şafak, *Aşk*: 144). Farklılıklarından ötürü öteki kültürlere önyargıyla yaklaşıldığı ve bu nedenle tanınmayıp (Taylor: 1996) reddedildikleri gerçeği de böylelikle gözler önüne serilir.

Şems'in, gezgin hayatına son verdikten sonra yerleştiği Konya'da hemen "her adımda bir başka dil, bir başka din, bir başka âdetle" karşılaşması, "Çingene çalgıcılara, Arap seyyahlara, Hıristiyan hacılara, Yahudi tacirlere, Budist rahiplere, Frenk ozanlara, Çin-i Maçin'den canbazlara, Hintli yılan oynatıcılarına, efsunperver Mecusilere ve Urum feylesoflarına denk gelmesi, köle pazarlarında teni süt beyaz cariyeler" görmesi; ancak yine de tüm farklılıklarına rağmen hiçbirini ayırmadan hepsini yüreğinde birlemesi, içindeki "aşk"la kalbini aydınlatmasından kaynaklanır (143-144).

Yüreğinde aşk olan sufünün dil, din, ırk, millet ayrımı gözetmeksizin herkeşe kucak açmasına rağmen çoğu insanın ayrıntılara takılıp farklılıklar üzerinde yoğunlaşması, "ağaçlara bakmaktan ormanı göreme"yen insanın (320) durumuna benzer. Kısaca kesret içinde boğulan insan, parçalanan benliği ile gördüğü dünyayı da parçalara ayırır (144).

Şems'in kırk kuralda özetlemeye çalıştığı tasavvuf, kırkıncı kuralda yine romanın adı olan "aşk" a göndermede bulunur. "Bu aşk güzele değil, güzelliğedir. Herkesi, her şeyi sevmektir. Varlıklarda tezahür eden Allah'ın sanatını, kudretini, rahmetini, lütfunu ibretle temâşâ etmektir. Bu aşka bazen "mecazî aşk"la da ulaşılır. Bundan dolayı "Mecazî aşk, gerçek aşkın köprüsüdür" (Cebecioğlu 2005: 65). Şems, yukarıdaki pasajda bütünlüğün sağlayıcısı konumundaki aşkın da insanlar tarafından "ilahi, mecazi, dünyevi, semavi, cismanî" gibi ayrımlarla parçalanmaya çalışıldığına; kısaca bütünlüğün insanlar tarafından sıfatlar aracılığıyla bozulduğuna dikkati çeker (415).

Aşk Şeriatı'nın her bölümündeki ilk sözcüğün "B"(ب) harfi ile başlaması (407), insanın B'nin altındaki nokta olan kalbini Allah aşkıyla doldurarak küçücük bir damlaya okyanuslar sığdırması gerektiğini anlatır. "B"nin (ب) alfabe'deki yeri bakımından temsil ettiği "2"nin zıtlığını ortadan kaldıracak tek çözüm ise kalabalığı kalpte "Bir"leyen AŞK'tır.

İşlediği her kültürel öge gibi inanç anlamında da farklılıkların ortak bir öze dayandığını sembollerle anlatan Şafak, böylelikle "öteki"ne karşı takınılan düşmanca tavrın gereksizliğini vurgular. Çünkü insanların tümü ortak bir hedefe farklı yollardan giden yolculardır.

Sonuç

İnsanların hayata, nesneye, insana ve insan ilişkilerine anlam vermek için kurdukları sistemin en genel ifadesi olan kültür, varlığını sürdürmek için hem kişisel hem de toplumsal gelenek ve inanç değerleri ile beslenir. Kültürün inanç ve âdetlerden meydana gelen bir sistem olması her topluma göre farklılık arz ettiği gibi aynı toplum içinde de farklı özellikler gösterebilir. Çünkü toplumu oluşturan dinî, siyasî, coğrafi, ekonomik, eğitsel vb. koşullar zamana ve ortama göre değişkenlik göstererek farklı toplumların benzer kültürel öğelerini de farklı şekilde biçimlendirip uygulamalarına zemin hazırlar.

Toplumların kimlik özelliklerinin ve değerlerinin somutlaşmış hâli olan kültür, kolay kolay değişmeyen bir öz taşıır. Bununla birlikte, özellikle son iki yüzyılda modernitenin getirdiği yaşam biçiminin temelinde toplumlar arasındaki iletişimin ve etkileşimin hızlanması, kültürün pek çok kalıplaşmış öğelerinin değişkenlik taşımaya başlamasını da beraberinde getirmiştir. Bu da kolektif bir ruhla hareket eden ve ortak bir yaşam biçimini paylaşan tekkültürlü toplumların da yavaş yavaş çokkültürlü bir yapıya doğru evrilmesini sağlamıştır.

Günümüzde kendi kültürel özelliklerini korumakla birlikte farklı kültürlerin öğelerinden de etkilenip beslenen; dolayısıyla kültürel saflığını, keskinliğini yitiren toplumlara dünyanın her yöresinde, özellikle de -sosyolojik terimleriyle- "gelişmiş" ve "gelişmekte olan" ülkelerdeki kültürel topluluklarda rastlamak mümkündür. Bu noktada şu söylenebilir ki, küreselleşen dünyamızda, aynı toplum içinde karşılaşılan kültürel farklılıklar modern çağın etkisiyle büyük bir toplum modelinin kapsamı içinde, onu oluşturan iç öğeler hâline gelmiştir. Bir başka deyişle dil, din, ırk, etnisite gibi temel paydalar üzerinde vücut bulan bir 'kültürel topluluk'ta bile artık gündelik yaşayıştan, toplumsal/ulusal ideallere kadar geniş bir yelpazeyi kapsayan kültür dokusu, farklı değerlere mensup heterojen/çeşitlilik gösteren bir insan kadrosu tarafından dokunmaktadır. Dolayısıyla, 'çokkültürlülük', modern dünyanın içinde -değişik düzeylerde-yerini alan bütün toplumların gerek kendi iç yapısında oluşturduğu gerekse göç yoluyla "dışarıdan" gelen kişilerle bu yapıya eklenilerek somutlaştırdığı kaçınılmaz bir sosyolojik olgu hâline gelmiştir.

Elif Şafak'ın gerek sosyolojik, gerek tasavvufî gerekse fantastik temelli olsun, çokkültürlülüğü ele alan bütün romanları, kültürel parçalanmışlık nedeniyle aidiyet problemi yaşayan insanların merkezde olduğu bir dünya-

yı resmeder. Kimlik bunalımı yaşayan ve bu nedenle kendini tanımaya ve "öteki"ni anlamlandırmaya çalışan kişi, bu olumsuz sürecin ardından "öteki" olarak gördüğü farklı kültürel özelliklerin aslında kendisinden çok da farklı olmadığını anlayarak çokkültürlü yaşam sürecine dahil olur.

Bütün romanlarında çoklu olay, kişi, zaman ve mekânlar yaratan; ancak hepsinde -kurmaca içerik boyunca- dağınık duran parçaları final kısımlarında ustalıklı bir merkezin çevresinde birleştiren Şafak, böylelikle tasavvufun temel düşüncesi olan farklılıkların tek bir bütüne ait olduğu görüşünü öncelikle eserlerinin biçimine taşır. Tesadüfler aracılığıyla birleştirdiği parçaların bir araya gelmesiyle oluşturduğu biçimsel bütünlük, içerikte de kimi zaman bir *kent* (*Şehrin Aynaları, Aşk*), kimi zaman bir apartman (*Bit Palas*), kimi zaman da bir ev (*Araf*), konak (*Baba ve Piç*) ya da çadır (*Mahrem*) olur. Yazar, bu hacimsel temsil ve bütünlük anlayışını, tasavvufu fantastik bir içerikle ele aldığı romanlarında (*Pinhan, Siyah Süt*) ise insan vücudunu mekânlaştırarak somutlaştırır.

Hemen bütün romanlarında farklılıkların tek bir bütüne ait olduğunu vurgulamaya yönelik yazar, bu düşüncesinin temeline zıtlıkların uyumlu birlikteliğini yerleştirir. Buna göre *Pinhan*'ın çiftbaşlılığından hareketle onun bedenini söz konusu bütünlük için kullanır. "Ayna"nın tasavvufi anlamından hareketle oluşturduğu *Şehrin Aynalarında* ise İstanbul'un Doğu ve Batı yüzünün aslında birbirlerinin aynadaki yansımaları olarak bir bütünlük arz ettiğini sergiler. 13. yüzyılın Anadolu'sunu anlattığı *Aşk'ta* ise bu ortamı her dilden, dinden, milletten insanın bulunduğu Kon-ya'ya taşır.

Günlük hayatın panoramasını veren *Bit Palasta* her dairesine farklı kültürel özelliklere sahip insanların yerleştiği Bonbon Palas apartmanı; Boston'a eğitim amaçlı yapılan geçici göçü anlatan *Arafta* Abed, Piyu, Alegre, Ömer ve Gail'in yaşamak için girdikleri ev; Osmanlı'nın parçalanan çokkültürlü yapısının ardından oluşan Ermeni-Türk düşmanlığını ele alan *Baba ve Piç*'te Armanuş'un "öteki"ni tanımak için geldiği; ancak kendisinden çok farklı olmadığını gördüğü Kazancı konağı, farklılıkların bir arada bulunduğu çokkültürlülük çemberini tasavvuf aracılığıyla işler.

Söz konusu olguyu daha masalsi işleyerek fantastik dünyanın merkezinden vermeye çalışan *Mahrem* ve *Siyah Süt* ise, Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi'nin kurduğu vişne renkli çadır ve anlatıcının bedeni aracılığıyla çokkültürlü ortamını cisimlendirir. *Mahremdeki* vişne renkli çadır, Doğu-Batı, kadın-erkek, güzel çirkin gibi zıtlıkları bir araya getirerek farklılıkları bütünlemeye çalışırken, *Siyah Süt* ise romanın yaratıcı zihninin kurmaca dünyaya yansıdığı anlatıcı bedenini bu işlev için kullanır. Yazar anlatıcının bedeninde yaşayan Pratik Akıl Hanım, Can Derviş Hanım, Sinik Entel

Hanım, Hırs Nefs Hanım ve diğerleri postmodernist anlayışla yazılan romanda nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisini yansıtırken, yazarın etkin şekilde romanda yer aldığını da gösterir. İçimden Sesler Korosu'nu oluşturan küçük kadınların ifade ettiği farklı yaşam biçimleri kültürel çeşitliliğin tek bir bünyede toplanabileceği görüşünü fantastik bir temelde somutlaştırır.

Elif Şafak'ın *Şehrin Aynaları*, *Mahrem*, *Bit Palas*, *Araf*, *Baba ve Piç* ve *Siyah Süt'te*, hazırladığı yemeğe çeşni olsun diye eklediği tasavvuf, *Aşk* ve *Pinhan*'da yemeğin kendisine dönüşür. *Pinhan*'da romana da ad olan çift cinsiyetli Pinhan'ın, tasavvufun dört kapısını tek tek aralayarak 'kesret'ten 'vahdet'e yaptığı yolculuk anlatılırken, *Aşk'ta* bu yolculuğa tek başına çıkılamayacağı, mutlaka bir kılavuzun öncülüğünde yol alınması gerektiği, Şems ve Mevlâna arasında kurulan gönül bağından hareketle işlenir. Böylelikle tasavvuf, bu iki romanda metnin geneline yayılan bir yaşam biçimine dönüşür.

Şafak'ın bu süreci tasavvufi bağlamda ele alırken kesretin içinde boğulan ve içsel sıkıntı yaşayan kişiyi çıktığı tasavvuf yolculuğunun sonunda her parçanın Allah'ın birliğinden kopan varlıklar olduğunu idrak etmesiyle huzura kavuşturması, çokkültürlülüğü mistik bağlamda değerlendirmesini gerektelendirir.

Çokkültürlülük, yazarın -her biri çok değişik birer kurmaca evrene sahip olmakla birlikte- bütün romanlarında hâkim sorunsal olma özelliği taşımaktadır. Bu romanların neredeyse tamamının postmodernist roman anlayışının yöntemlerine ağırlık verilerek yazılmış olması, çokkültürlülük olgusunu söz konusu anlayışın dayandığı temel ilke olan çoğulculuk ile de romanesk düzlemde simgeleyip somutlaştırması bakımından dikkat çekicidir. Dolayısıyla, Şafak, çokkültürlülük olgusunu irdelediği romanlarında kurmaca yapıyı da bu olguyu en iyi temsil edebilecek bir şekilde kurmuştur, denilebilir.

Kaynaklar

I. Çalışmaya esas olan eserler

- Şafak, Elif (2009). *Pinhan*. 11.b. İstanbul: Doğan Kitap.
- _____, (2009). *Şehrin Aynaları*. 12. b. İstanbul: Doğan Kitap.
- _____, (2009). *Mahrem*. 15.b. İstanbul: Metis Yay.
- _____, (2009). *Bit Palas*. 9.b. İstanbul: Doğan Kitap.
- _____, (2008). *Araf*. 9.b. İstanbul: Metis Yay.
- _____, (2006). *Baba ve Piç*. 7.b. İstanbul: Metis Yay.
- _____, (2007). *Siyah Süt*. İstanbul: Doğan Kitap.
- _____, (2009). *Aşk*. İstanbul: Doğan Kitap.

II. Yararlanılan eserler

- Arberry, A.J. (2008). *Tasavvuf- Müslüman Mistiklere Toplu Bakış*. Çev.: İbrahim Kapaklıkaya. 3.b. İstanbul: Ağaç Kitabevi.
- Baumann, Gerd (2006). *Çokkültürlülük Bilmecesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Cebecioğlu, Ethem (2005). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. 3.b. İstanbul: Anka Yay.
- Çamuroğlu, Reha (2010). *Dönüyordu-Bektaşilikte Zaman Kavrayışı*, 4.b. İstanbul: Kapı Yay.
- Eliade, Mircea (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. Çev.: Ümit Altuğ. Ankara: İmge Kitabevi.
- Eraydın, Selçuk (1990). *Tasavvuf ve Tarikatlar*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yay.
- Gölpınarlı, Abdülbaki (1985). *100 Soruda Tasavvuf*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- _____, (1990). *Mesnevî Tercemesi ve Şerhi*. C. I-II İstanbul: İnkılâp Yay.
- Jung, Carl Gustav (2009). *Dört Arketip*. Çev.: Zehra Aksu Yilmazer. 3.b. İstanbul: Metis Yay.
- _____, (2010). *Psikoloji ve Din*. Çev.: Raziye Karabey. 2.b. İstanbul: Okyanus Yay.
- Korkmaz, Esat (2003). *Eski Türk İnançları ve Şamanizm Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Anahtar Kitaplar Yay.
- Köprülü, Fuad (1991). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yay.
- Lunde, Paul (2009). *Şifreler Kitabı*. Çev.: Duygu Akın. İstanbul: NTV Yay.
- Parekh, Bhikhu (2002). *Çokkültürlülüğü Yeniden Düşünmek*. Ankar: Phoenix Yay.
- Sayar, Kemal (haz.) (2008). *Sufi Psikolojisi*. 5.b. İstanbul: Timaş Yay.
- Schimmel, Annemarie (2000a). *Sayıların Gizemi*. Çev.: Mustafa Küpüşoğlu. 2.b. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- _____, (2000b). *Tasavvufun Boyutları*. İstanbul: Kırkambar Kitaplığı.
- Taylor, Charles (1996). *Çokkültürlülük*. Çev.: Levent Köker. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Tolan, Barlas (1980). *Çağdaş Toplumun Bunalımı-Anomi ve Yabancılaşma*. Ankara: Ankara İktisadi ve İdari İlimler Akademisi Yay.
- Tolan, Barlas, Veysel Battmaz, Galip İsen (1985). *Ben ve Toplum-Sosyal Psikoloji I*. Ankara: Teori Yay.
- Zimmer, Heinrich (2004). *Hint Sanatı ve Uygarlığında Mitler ve Simgeler*, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

Mysticism as a Multicultural Tool in Elif Shafak's novels

Esra Sazyek*

Abstract

Communication, which has become easier nowadays, has enabled multiculturalism to become an inevitable sociological reality by playing a primary role in both the inner and the integrated structure of society formed as a result of immigrations. This article examines Elif Shafak's novels in terms of multiculturalism. As a platform on which different cultural elements can meet, her novels bring differences together and present a panorama of multiculturalism. Moreover, the elements of mysticism frequently employed by the author make an important contribution to multiculturalism.

Keywords

Elif Shafak, Multiculturalism, Mysticism, Mythic Symbolism, Novel

* Kocaeli University, Department of Turkish – Kocaeli / Turkey
esazyek@hotmail.com

Аннотация

Ключевые слова