

## Orfeus'un Arzusu: Tanpınar'ın Sembolist Estetiği Bağlamında *Huzur* İçin Bir Yakın Okuma Denemesi

Emrah Pelvanoğlu\*

*Huzur*'un üçüncü bölümü "Suad", Nuran ve Mümtaz'ın Emirgan sırtlarındaki evde verdikleri davetle başlar. 12 alt bölümden (97 sayfa) oluşan bu bölümün ilk sekiz alt bölümü (62 sayfa) davet gecesini konu alır. Gecenin olay örgüsü karakterlerin eve gelişlerine göre şöyle açıklanabilir: Mümtaz, Nuran ve Nuran'ın dayısı Tefik Bey ev sahibidirler. Birinci alt bölüm, İhsan ve karısı Macide'nin gelişleriyle açılır. İhsan, "çocuklar"ın ve Suad'ın da geleceğini haber verir. İkinci alt bölüme "çocuklar"ın yani Mümtaz'ın arkadaşları Selim, Orhan, Nuri ve Fahri'nin gelişleriyle geçilir. Üçüncü alt bölüm kapının tekrar çalınışıyla başlar. Gelenler Ressam Cemil ve hocası Neyzen Emin Dede'dir. Anlatıcının dikkatini Emin Dede'ye yoğunlaştırdığı

\*Yeditepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümü Öğretim Üyesi.  
emrah.pelvanoglu@yeditepe.edu.tr

bu alt bölümün sonunda yemek yenir. Suad'ın gelişi beşinci alt bölümde bildirilse de anlatı kronolojisi açısından dördüncü alt bölüme denk gelmektedir. İncelememizin de merkezine alarak yorumlayacağımız dördüncü ve beşinci alt bölümlerde Tevfik Bey ve Emin Dede'nin önderlik ettiği, daha çok Dede Efendi'nin eserlerine ağırlık verilen bir musıkî icrası sahnelenir. Altıncı alt bölümün başında Neyzen Emin Dede sonunda ise Suad davetten ayrılır. Yedinci alt bölümde Mümtaz, Suad'ı “Beni de beraberinde götürse” (286) diyerek yolcu eder. Sekizinci alt bölümde eve döner, Suad üzerine İhsan ve Nuran'la tartışır, Orhan ve Tevfik Bey'in söylediği türkülerle geceyi kapatırlar. Bu gecedен sonra Mümtaz-Nuran aşkı gerilemeye ya da hikâyenin bildiğimiz sonuna doğru ilerlemeye başlar.

Bu sekiz alt bölüm *Huzur*'un, Ferahfeza ayininin anlatıldığı dördüncü ve beşinci alt bölümler ise bu sekiz alt bölümün “doruk noktası” (climax) olarak değerlendirilebilir. Tanpınar'ın sanat bağlamında önemli bulduğu Orfeus miti, dördüncü ve beşinci alt bölümlerdeki “müzik icrasının anlatımı”nda yeniden üretilir. İncelememizde bu yeniden üretimin nasıl yapıldığını tartışırken, *Huzur*'da büyük oranda Tanpınar'ı temsil ettiği sıklıkla söylenegelmiş Mümtaz'ın Nuran ve Suad'la olan ilişkisi bağlamında bazı özelliklerini de değerlendireceğiz.

Yukarıda Tanpınar'ın, Orfeus mitini sanat için önemli bulduğunu söylemiştik. Mitin hem Mümtaz özelinde, hem de Tanpınar'ın sembolist estetiği bağlamındaki yerine “Bitmeyen

Çıraklık: Benjamin ile Tanpınar'da Kayıp ve Kurtarma” başlıklı yazısında Nurdan Gürbilek de dikkat çeker: “Tanpınar yalnızca Mümtaz'ın kaybetme korkusunu değil, kendi estetik tavrını, bu tavrın kaynağındaki kaygıyı anlatmak için de sık sık Orpheus'a başvurur. Orpheus miti hem yitirilene yönelik bir ‘son bakışı’ hem de bir ‘geriye çağırma’ izleğini aynı anda içinde barındırdığı için Tanpınar tarafından bu kadar önemsenmiş gibidir” (191). Nitekim 1944 yılında yayımlanan “Şiir ve Rüya II” başlıklı denemesinde Tanpınar, “Her sanat eserinin başında bir Orfeus hikâyesi vardır” (36) der ve devam eden cümlelerinde miti, kendi poetikası bağlamında şöyle yorumlar:

Ölüm diyarından sarışın Eurydice'yi geri almak. Orfeus, ölmüş olan karısını ahrette sazının kuvvetiyle bulur. Gerçekte saz ile Eurydice birdir. Her çehre, her hâtıra, ömrün her vâkıası bize kendi hususî nağmesiyle gelir. Onu yeniden yaşamak için bu sesi duymak lâzımdır. Bazen bu nağme kendiliğinden –dıştan gelen herhangi bir sebeple– satıhta yüzmeye başlar. Bu, zaman nehri tersine akmak istiyor, büyük uçurum yuttuğu her şeyi geri veriyor demektir. (36-37)

Metnin kalan kısmında Tanpınar bu “hususî nağme”ye, bu “kendiliğinden satıhta yüzmeye başlayan nağmeye” üç örnek verir. Dede Efendi'nin “Mahur Beste”sini ilk defa dinlediği zaman, birdenbire gözlerinin önünde “çıplak bir manzaraya hâkim olan büyük bir ağaç; Eyyubî Bekir Ağa'nın “Nühüft

Beste”sini dinlerken “topraktan ayaklarını kesmeden, meçhul ve her an [...] ilgaya hazır bir haz tufanı içinde ağır bir çıkış hissi” ve yine Eyyubî Bekir Ağa’nın “Mahur Beste”sini dinlerken ne zaman gördüğünü bilmediği bir kadın yüzü (37). Bu üç hayalin ortak özelliği iradî olmadan, kendiliğinden meydana gelmeleridir (37). Musiki ile temasın doğurduğu bu üç şekil yani “nağmeden bir ağaç”, “nağmeden bir yükseliş” ve “nağmeden bir yüz”, Tanpınar’a göre “ani bir duyuş altında şekillenmiş üç rüyadır” (38). Saz ve Eurydice’yi yani araç ve amacı özdeşleştirdiği yorumunda Tanpınar, her sanat eserinin başında gördüğü Orfeus mitini, musıkî ile temas bağlamında değerlendirir. *Huzur*’da Neyzen Emin Dede’nin, Tevfik Bey’le birklikte önderlik ettikleri Ferahfeza icrasının (geriden de olsa Ressam Cemil ve Nuran da katılmaktadır) anlatıldığı bölümler de, musiki ile temasın anlatıldığı yani “Orfeus hikâyesi”nin yeniden üretildiği bölümler olarak okunabilir. Bu bölümlere daha yakından bakmadan evvel, yüzyıllar boyunca Avrupa sanatlarını esinlemiş bu hikâyeyi *Oxford Antikçağ Sözlüğü*’nün “Orpheus” maddesini takip ederek hatırlamakta yarar var. Zira hikâyenin birçok figürü Tanpınar’ın sanatına içkin öğelerden oluşmaktadır:

Güneş ve esin tanrısı Apollon’un, esin perileri musalardan Calliope ile olan oğlu Orfeus, sazının ve sözünün gücü ile kontrol edilemez olanı, doğayı, vahşi hayatı etkileyebilen olağan üstü bir ozandır. Bir “dryas” (ağaç perisi) olan Eurydice’ye aşık olup onunla evlenen Orfeus’un büyümlü mutluluğu, Eurydi-

ce’yi kendisini kovalayan (at adam Kherion’un yetiştirmesi ve Orfeus’un baba bir kardeşi) arı yetiştiricisi Aristaios’dan kaçarken üstüne bastığı yılanın sokmasıyla son bulur. Eurydice’nin hasretine dayanamayan Orfeus, sazının ve sözünün gücünü kullanarak yeraltı / ölümler ülkesi Hades’e iner ve Hermes’in karısı Persephone’yi, Eurydice’yi geri vermesi konusunda ikna eder. Hades’den çıkana kadar arkasından gelecek Eurydice’ye bakmaması koşuluyla dileği yerine gelen Orfeus, arzusuna yenik düşer, arkasına bakar ve Hades’in kapılarının eşğine gelmiş Eurydice’yi sonsuza dek kaybeder. Bunun üzerine çıldıran Orfeus, artık düşman olduğu kadınlar tarafından bir Dionysos şenliğinde parçalanarak öldürülür, denize atılan ve hâlâ şarkı söyleyen kafasıyla, liri Lesbos’a (Midilli) sürüklenir. Burada Apollon tarafından yeni bir yılan ısırığından kurtarılan Orfeus’un kafası, kehanet gücü verilerek Lesbos’da bir tapınağa yerleştirilir. (671)

Charles Segal’in *Orpheus: The Myth of the Poet* (“Orfeus: Şairin Miti”) başlıklı kitabında da belirttiği gibi hikâyeye, tabanının iki ucunda “sanat” ve “aşk” olan bir üçgen oluşturur. Üçgenin tepe noktasında “ölüm” olsa da mitin yorumlanmasına göre ilgili noktalar farklı şekillerde birleşebilir: “aşk-ölüm”, “sanat-aşk”, “sanat-ölüm” (2). Hikâyeye bir taraftan sanatın (retorik ve müziğin) yaratıcı gücüyle aşkın yaratıcı gücünün, ölümü altetmek için yaptıkları işbirliğini vurgularsa da diğer taraftan sanatın, mutlak olan ölüm karşısındaki başarısızlığını da sem-

bolize eder (2).

Tekrar Tanpınar'a dönecek olursak, yazarın Eurydice ile Orfeus'un sazını özdeşleştirdiği yorum, "ölüm"ü üçgenin tepesinde bırakır. Ancak Tanpınar'ın yorumunda ölüm, altilmesi gereken bir savaşı nesnesi olarak değil, aşk ve sanatın tekrar tekrar yakaladığı "bir rüya hali", "susuzluk" ya da "edebî hasret" olarak karşımıza çıkar. Burada "ölüm", sanatın başarısızlığı değil, "şiirin terbiyesi"dir (264). *Huzur*'a bakalım: Mümtaz, Emin Dede, Ferahfeza Peşrev'e başlar başlamaz bu rüya haline girer ve "karşısındaki Nuran'ı hep bu duygunun arasından görür" (252): "Daha ilk notalardan itibaren garip bir hasret duygusu binlerce ölümün arasından güneşe hasrete benzeyen bir özlemle içlerini kapladı, sonra bu hasret duygusu hiç dağılmadan garip ve sonsuz bir sonbaharda yaprak yaprak dağıldılar" (252). Tanpınar tek cümlede Orfeus mitini yeniden üretir. Neyin sesi /sanat (Orfeus'un liri) binlerce ölümün arasından (Hades) güneşe hasrete benzeyen bir özlem (yeryüzüne çıkmak isteği, hayat) yaratır ve Nuran ile Mümtaz sonsuz bir sonbaharda yaprak yaprak dağılırlar (ayrılık). Mümtaz, Nuran'ı hep bu duygunun arasından görmektedir. Görmek, kaybetmek demektir. Daha ilk cümlede Tanpınar, ney (sanat), "hasret" ve "dağılmak" üzerinden miti inşa eder. Bu bağlamda bazı istatistiklerin üzerinde durmak yerinde olacaktır.

15 sayfadan oluşan dördüncü ve beşinci altbölümlerde "hasret" 18 defa, özlem ise bir defa geçer. "Dağılmak" fiili çe-

şitli çekimleriyle yedi defa kullanılır. Ney ise her an üflenmektedir. Hasret kelimesinin kullanımlarına biraz daha yakından bakacak olursak, Tanpınar'ın, *Mesnevi*'nin "lafz-ı bişnev"le başlayan ilk beyitlerinde anlatılan "hasret"i, Orfeus miti bağlamında yorumladığını, ruhun Tanrı'dan ayrı düştüğü için duyduğu mistik özlemi Orfeus'un Eurydice'ye (ölüme), Eurydice'nin ise (Orfeus'la birlikte) binlerce ölümün arasından hayata, "yaşayan her şeye duyulan hasreti" (256) olarak yeniden ürettiğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda "hasret"in kullanımına eşlik eden kelimelerden birinin de "yolculuk" ya da "seyahat" olması şartı olmaz: "ebedi hasret ve yolculuk" (254) ya da "hasret sıtması yolculuk" (255) ya da "Ferahfezâ'nın hasreti içinde bir çeşit kozmik seyahat" (254) gibi. Anlatıcının, "bir nevi rüya idi" (257) diyerek nitelediği bu yolculukların yazgısı kaybolmak, aramak, bulmak ve yeniden kaybolmaktır (255). Ancak bütün bu rüya hallerinin temel uyarınının "müzik" olduğunu asla unutmamalıyız. Mümtaz bütün icra boyunca bir defa olsun mistik bir ürperme duymadığını, hatta ayinin sonuna doğru sıkıldığını beşinci alt bölümün sonunda kendi kendine itiraf eder (266). O daha çok musiki ile temasın kendisinde uyardığı imajlar ve duygularla ilgilidir. Anlatıcı da sanki "Şiir ve Rüya II"den alıntılanmış diyebileceğimiz bir paragrafta müziğin, bu bağlamdaki önemine dikkat çeker: "Herhalde musiki yaptığını bir anda bozan, hâl dediğimiz o zaman platformunu, asgari bir gözle dokunup geçme ânına indiren nizamıyla bizde bu hasreti

en çok konuşuran sanattır; ve ney bunun en belâgatli aletidir” (255). Tanpınar’ın Orfeus yorumunda amaç ile aracın yani aşk ile sanatın özdeşleştiğini, ölümün ise alt edilmek bir yana daha üst bir düzlemde bir rüya hali olarak olumlandığını söylemiştim. Yukarıdaki pasajda da anlatıcı aşk-sanat özdeşliğinin amacını “hasret” olarak belirlerken, müziği yani “ney”i en “belâgatli” araç / alet olarak tanımlar. Bu tanım aynı zamanda neyin kendisinde retorik ve müziği birleştirerek, Orfeus’da birleşen sanat, şiir ve dile göndermede bulunur (Segal, 2). *Huzur*’un anlatıcısı Nuran ya da Mümtaz’ın zihninde, tekrar tekrar “zamanı giydiren” neyin belâgatini dilde yeniden var eder. Rüya hâli olarak anlamlandırılan bu şiirsel performans ya da “uyuşumlar” ise bizi ister istemez Sembolizm estetiğinin idealist bazı fikirlerine götürür.

Dorothy M. Kosinski, *Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism* (“19. Yüzyıl Sembolizminde Orfeus”) adlı çalışmasının “Correspondences: The Synaesthetic Ideal” (“Uyuşumlar: Sinestetik İdeal”) başlıklı bölümünde Sembolizm estetiğinin idealizminin müzikal ideal, sinestezi ve uyuşumlar kuramında ifade bulunduğunu belirtir. Sanatçıya Orfeusvari bir aşkınlık yükleyen bu idealizme göre sanatçı, ideal alanın gizemli gerçekleriyle verili dünya arasındaki saklı uyuşumları sembollerin evrensel dili aracılığıyla iletişime sokar. Sinestezi ve sanatın bütün / bütüncül işleri, Sembolizm eylemin sanatın betimleyici, sıradan ve sınırlı sözlüğünü geliştirmesi ve sembollerin evrensel diline ta-

şımalarını temsil eder. Müzik (ki mitik Orfeus’un bir nevi soyut özdeşidir) bu bağlamda ideal sanat biçimi olarak kabul edilir çünkü taklîdî olmayandır (nonmimetic), maddesizdir (67). Örneğin Mümtaz’ın “aşık olduğu” Nuran’a söylediği aşağıdaki cümleler, yukarıda aktardığımız Sembolizm idealizminin kuramsal yaklaşımlarıyla son derece örtüşmektedir.

Kaldı ki sanat, sanat eseri, bizatihi kıymet olan şey, altını musiki çizdiği zaman büsbütün değişiyor. Garip değil mi? İnsan hayatı sonunda sestem başka hiçbir şeyi benimsemiyor, hepsinin üstünden geçer gibi yaşıyoruz, ancak dokunuyoruz. Fakat şiirde, musiki-de...” (164).

Fakat şiirde, musikide bu alelade, sıradan zaman giydirilir. Tanpınar bu giydirilmiş zamanı, Kosinski’nin “uyuşumlar” ve “sinestezi” olarak değerlendirdiği şiirsel performansla anlatır. Özellikle dördüncü alt bölümde yoğunlaşan bu performans bağlamında musiki, “aynı sarayın birbirinin aynı iki murassa cephesi” gibi mimari motiflerle anlatılabilir (254) ya da “ney”de, “Rimbaud’nun ‘Voyelles’ [(Renkler)] için yaptığı o cesur tahlilin” bir benzeri sonucu “akşamın ten rengi hasreti” ortaya çıkabilir (255). Musiki ile temasın “Renkler” şiirini çağrıştırması Tanpınar’ın sinestetik yaklaşımını göstermesi açısından ayrıca önemlidir. Kosinski, uyuşumlar kuramının ve müziğin tasvîri olmayan ideal sanat biçimi olarak kavramlaştırılmasının, mitik bir figür olarak Orfeus’u estetik bir evrimin düzleminde,

kurama içkin, tamamen soyut bir aşamaya taşıdığını belirtir ki bizim de “yeniden üretim” olarak değerlendirdiğimiz bu estetik evrim, başkalaşma, yukarıda da gösterdiğimiz gibi Tanpınar’ın sanatına da içkindir (68).

Dördüncü alt bölümde Mümtaz’ın “bütün çağrılarını, Nuran’ın, bir de yazmakta olduğu eserin etrafında toplanmış[ken]” (266), anlatı kronolojisi açısından aynı zamana denk gelmekle birlikte beşinci alt bölümde odak Suad’a kayar. Bu bölümde Mümtaz, musiki ile temasın doğurduğu rüya hali içinden değil, onun dışından konuşur ve hatta onu betimler:

Hakikatte Nuran’ın biraz ötede seyrettiği yüzü etrafında toplanan veya oradan Üçüncü Selim devrine, Şeyh Galib’e, İkinci Mahmud zamanına, kendi yaz hatıralarına, Kanlıca’daki akşam saatlerine, Kandilli yokuşuna, Boğaz sabahlarının o acayip ışık oyunlarına dağılan bu hayaller, İsmail Dede’nin nağmelerinin kendiliğinden büründükleri renkli, narin ve devamsız şekiller, çehrelerdi. (263)

Suad odaya icra başladıktan az sonra girer. Ancak kim kapıyı açmıştır, Suad eve nasıl girmiştir bu belirsizdir. İcra-yı gören Suad’ın neşesi kaçır. Odaya girince ilk olarak bakışlarıyla Nuran ve Mümtaz’ı arayıp onlarla selamlaşır. Başlarda Suad’dan rahatsız olmayan Mümtaz yavaş yavaş bütün zihninin Suad’a yoğunlaştırmaya başlar. Suad’ın yüzünde okuduğu “isyan ve korku” ona da geçer. Bu korku ve isyan düşüncesi

içinde Mümtaz ve Suad gitgide birbirlerine yaklaşırlar. Öyle ki Suad’ın ümitsizliği Mümtaz’ın yukarıda alıntıladığım hayallerini benimseyerek “onları kendi zalim tecrübesiyle Mümtaz’ın içine mal eder” ve Suad’dan geçen bu ümitsizlik duygusu onda Nuran’ın düşüncesiyle birleşir (264). Bu anlatı Mümtaz ve Suad arasındaki bir “yansılama” süreci olarak değerlendirilebilir. Olan olmuştur ve Mümtaz’ın Nuran’la arasına “bir nevi engelin varlığı” girmiştir. Bu engel Suad’la sembolize edilen, Mümtaz’ın ilk gençliğinde Macide’nin gelişiyi birlikte iyileştirilen “her sevdiği şeyi kendisinden çok uzakta, erişilmez bir âlemde düşünmek itiyadı”dır (264); yani ölümdür. Suad, Tanpınar’ın “Evin Sahibi”, “Yaz Gecesi” gibi öykülerini hatırlatan gotik bir belirsizlikle sahneye girer ve sanat-aşk-ölüm üçgeninin eksik parçasını tamamlar.

Tanpınar, Necdet Evliyagil’le *Huzur* hakkında yaptığı bir konuşmada bu durumu “hata karşısında günah ve vicdan azabı kompleksi” olarak değerlendirir (204). Zamanla Mümtaz’ın bu kompleksi “bir nevi Eurydike, yahut Orfeus kompleksine tahavvül [(başka bir hâle, şekle girme)] eder” (204). Tanpınar, bu kompleksi romanda şöyle açıklar: “[A]şk keskin günah ve ölüm fikriyle birlikte, yani bir nevi ‘telafisi kabil olmayan’ın mükâfat ve azabı olarak tanı[mak]” (264). Mümtaz, çocukluğunun bu miraslarını şiirin terbiyesiyle ilk gençliğinden Nuran’ı tanıdığı aylara kadar kendi isteğiyle derinleştirir zira beğendiği bütün şairler—başta Poe ve Baudelaire olmak üzere—hep imkân-



sızın ülkesinde yaşamışlardır. Mümtaz'ın kendi kendine “Hayatımızı geriye dönemeyecek bir uca taşımazsak, şiirin peteğini nasıl doldururduk” (265) demesi onun Orfeus'u sembolik bir mit olmaktan öteye hayatına içkin, Tanpınar'ın tanımlamasıyla bir “kompleks” olarak yaşadığını göstermektedir. Mümtaz, sanat ve hayatın bu tahammülü güç şartlarda erime ve kaynaşması olmazsa, kapının önünde kalacağını, ödünç alınmış bir dili kullanacağını düşünmektedir (265).

Bu bağlamda Suad, ilgili kompleksin bir parçası olarak Mümtaz'dan ayrı düşünilemeyecek bir karakterdir. Nitekim Huzur'un birçok yerinde iki karakterin “aynileştiği” sahnelere rastlanır. Örneğin Mümtaz, İhsan'a, Suad'ın Beyoğlu'ndaki karşılaşmalarında şahit olduğu konuşmaları “‘Daha bakalım, ne alçaklıklar yapacağım nelere kadar düşeceğim’ diye” anlatırken Suad'ın onu kendisine benzettiğini düşünür: “‘Beni kendine benzetti... bir adım daha...’ ve ‘Senin yüzünden bakalım başıma daha neler gelecek der?..’” gibi Nuran'a adeta kinle bakar (228). Romanın “doruk noktası” (climax) olan üçüncü bölümün, yedinci alt bölümünde Mümtaz, Suad'ı uğurlar ve “dünyası diyebileceği herkes [...] evde” iken, “Beni de beraberinde götürse” (286) diyerek, “Bir tarafım yıkılmış gibi... diye kendi kendine konuş[arak]” (286), içeri döner. Aslında ortada tam bir dönüş yoktur ve Suad'ın zalim intiharı ile tamamlanacak ayrılık sürecinin başladığı yer tam da burasıdır. Mümtaz-Suad ikiliği (sanat-ölüm), aslında bütün roman boyunca ima edildiği üzere

(Nuran'ın, Mümtaz'ın ölüm-sanat anlayışına dair yakınmalarında olduğu gibi) Mümtaz-Nuran ikiliğini (sanat-aşk) altederrek mitin sembolik döngüsünü tamamlar. Ölüm bu intihar ile Mümtaz'ı ele geçirecek ve hem ayrılık hem de aşkın amacı olan şiirsel nevroz vuku bularak, ölüm-sanat-aşk üçgenin tamamlanmasını sağlayacaktır.

### KAYNAKÇA

- Gürbilek, Nurdan. “Bitmeyen Çıraklık: Benjamin ile Tanpınar'da Kayıp ve Kurtarma”. *Victoria R. Holbrook'a Armağan*. Der. Walter G. Andrews ve Özgen Felek. İstanbul: Kanat Kitap, 2006. 183-232.
- Kosinski, Dorothy M. *Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1989.
- “Orpheus”. *Oxford Antikçağ Sözlüğü*. Ed. M. C. Howatson. Çev. Faruk Ersöz. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2013. 671-72.
- Segal, Charles. *Orpheus: The Myth of the Poet*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Huzur*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- . “Huzur'a Dair Konuşma”. Söy. Necdet Evliyagil. *Mücevherlerin Sırrı*. Haz. Turgay Anar, İlyas Dirin ve Şaban Özdemir. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002. 204-06.
- . “Şiir ve Rüya II”. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Keriman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000. 36-39.