

**AKRA KÜLTÜR SANAT VE
EDEBİYAT DERGİSİ**

AKRA JOURNAL OF CULTURE, ART AND LITERATURE

ISSN 2148-0370



YIL: 7 Sayı: 17 / Ocak - Nisan 2019
YEAR: 7 Number 17 / January - April 2019

Baskı ve Cilt / Printing and Binding

HAT BASKI SANATLARI
Maltepe Mah. Litos Yolu Sk. Matbaacılar Sit. D:A Blok ZA5
Zeytinburnu/İSTANBUL

Adres / Address

Evliya Çelebi Mahallesi
Hatboyu Caddesi, No: 2/2 TUZLA/İSTANBUL

Tel: +90 532 732 00 21 (Türkçe İletişim)
Tel: +90 533 578 27 54 (For English)
Tel: +90 545 933 24 14 (Pour le Français)



TUZLA BELEDİYESİ KÜLTÜR YAYINLARI
TUZLA MUNICIPALITY CULTURAL PUBLICATIONS



Akra Kùltür Sanat ve Edebiyat Dergisi / (AKRA-JOURNAL) yılda üç kez yayın yapan uluslararası hakemli bir dergidir. AKRA JOURNAL dergisinde yayınlanan tüm yazıların, dil, bilim ve hukuki açıdan bütün sorumluluğu yazarlarına, yayın hakları AKRA JOURNAL'a aittir. Yayınlanan yazılar yayıncının yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen herhangi bir şekilde basılamaz, çoğaltılamaz. Yayın Kurulu ve editörler dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamamakta serbesttir. Gönderilen yazılar iade edilmez.



Akra Journal of Culture, Art and Literature (AKRA JOURNAL) is a 3 times a year published international journal. Authors bear the sole legal responsibility for their published works in AKRAJOURNAL. Akra International Journal of Cul-ture Art Literature and Educational Sciences (AKRA JOURNAL) has the sole ownership of copyright to all published works. No part of this publication shall be produced in any form without the written consent of AKRA JOURNAL. The Editorial Board makes the final decision to publish articles. No article is returned to authors.



Akra Journal of Culture Art Literature and Educational Sciences (AKRA JOURNAL) est une revue à comitè de lecture internationale, publiè trois fois par an. Les auteurs assument la responsabilité juridique de leurs travaux publiés sur AKRA JOURNAL

AKRA JOURNAL a la propriété exclusive du droit d'auteur pour toutes les œuvres publiées. Aucune reproduction partielle ou complète des œuvres publiées ne peut être produite

sans le consentement écrit d'AKRA JOURNAL. Le comitè de rédaction prend la décision finale de publier les articles. Aucun article n'est retourné aux auteurs.

Uluslararası Hakemli Dergi 2019, Yıl: 7 / Sayı: 17
International Refereed Journal, 2019, Volume: 7 / Number: 17

**AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT
DERGİSİ**

AKRA JOURNAL OF CULTURE, ART AND LITERATURE

ISSN 2148-0370



İmtiyaz Sahibi / Publisher
Dr. Şadi YAZICI

Editor / Editör / Éditeur
Mustafa ÖZDEMİR

Editör Yardımcıları / Co-editors / Co-éditeurs

Dr. Tahir Erdoğan ŞAHİN
Dr. Uğur BAŞBOĞAOĞLU
Dr. Salim DURUKOĞLU
Dr. Ahmet KARA
Doç. Dr. Bilal GENÇ

e-mail: akrajournal@gmail.com
www.akrajournal.net

Sanat Danışmanları

Prof. Dr. Nakiş KARAMAĞARALI
Dr. Öğr. Üyesi. Dr. Can ŞAHİN
Cengiz BAHŞI

Genel Koordinatör
Güven ADA

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK, Fırat Üniversitesi
Tahir Erdoğan ŞAHİN, Emekli Akademisyen
Prof. Dr. Erdal AKPINAR, Erzincan Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa ALICI, Erzincan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi. Salim DURUKOĞLU, İnönü Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi. Doğan ARSLAN, Medeniyet Üniversitesi
Üzeyir GÜNDÜZ, Çocuk Edebiyatçısı
Hamdi ÜLKER, Eğitimci-Yazar
Dr. Salih DİRİKLİK, Yönetmen-Senarist
Dr. Lütfü ŞEHSUVAROĞLU, Emekli Akademisyen
Dr. Lütfü ÖZŞAHİN, Dinler Tarihcisi ve Siyaset Felsefecisi

Uluslararası Hakemli Dergi 2019, 7 (17)
International Refereed Journal, 2019, 7 (17)



Danışma Kurulu / Board of Advisory / Conseil Consultatif

Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK,
Fırat Üniversitesi – Türkiye

Prof. Dr. Fuzuli BAYAT,
Millî Bilimler Akademisi Bakü – Azerbaycan

Prof. Dr. Yelena ÇEKUŞKİNA,
Churagh Devlet Üniversitesi – Çuvaşistan

Prof. Dr. Sadettin YILDIZ,
Lefke Avrupa Üniversitesi - Kıbrıs Türk Cumhuriyeti

Doç. Dr. Oguz HACİYEV,
N. Devlet Üniversitesi – Nahcivan

Doç. Dr. Baktygul KULZHANOVA,
Al-Farabi Kazakh National Üniversitesi – Kazakistan

Dr. Margareta ARSLAN,
Universitatea Babeş-Bolyai – Romanya



Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi
Akra Journal of Culture, art and Literature
AKRA JOURNAL, 2019, 7, (17)

HAKEMLER / REFEREES (Soyadı sırasına göre)

Prof. Dr. Erdal AKPINAR	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa ALICI	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Prof. Dr. Fuzuli BAYAT	Millî Bilimler Akademisi/Bakü
Prof. Dr. Vedat BİLGİN	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Nusret ÇAM	Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. Yelena ÇEKUŞKINA	Churagh Devlet Üniversitesi/Çuvaşistan
Prof. Dr. Cemalettin ÇOPUROĞLU	Fırat Üniversitesi
Prof. Dr. Osman DEMİRDÖĞEN	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Şener DEMİREL	Fırat Üniversitesi
Prof. Dr. Hacı DURAN	Adıyaman Üniversitesi
Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. İsmail E. ERÜNSAL	İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. İsmail GÖRKEM	Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Kemal GÖRMEZ	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Kenan İNAN	Karadeniz Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Turgut KARABEY	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Prof. Dr. Hüseyin KARADAĞ	100.Yıl Üniversitesi
Prof. Dr. Nakış KARAMAĞARALI	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet KARAOŞMANOĞLU	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan KAVRUK	İnönü Üniversitesi
Prof. Dr. Zeki KAYMAZ	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Halil KOCA	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Abdullah KORKMAZ	İnönü Üniversitesi
Prof. Dr. Murat NİŞANCI	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Prof. Dr. Yıldırım ÖZBEK	Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Zekai ÖZDEMİR	İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Rafet ÖZKAN	Kastamonu Üniversitesi
Prof. Dr. Metin ÖZKUL	Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Dr. Nihat ÖZTOPRAK	Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa ÖZTÜRK	Fırat Üniversitesi
Prof. Dr. Nurettin ÖZTÜRK	Pamukkale Üniversitesi
Prof. Dr. Kemal POLAT	Amasya Üniversitesi
Prof. Dr. Mukim SAĞIR	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Prof. Dr. Saim SAKAOĞLU	Emekli öğretim üyesi
Prof. Dr. Fikri SALMAN	İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi
Prof. Dr. Canan SEYFELİ	Dicle Üniversitesi
Prof. Dr. Nesrin SİS	İnönü Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa ŞEKER	Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK	Fırat Üniversitesi
Prof. Dr. Kenan Ziya TAŞ	Balıkesir Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet TAŞĞIN	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Prof. Dr. Nihat TEMEL	Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Necmettin TOZLU	Bayburt Üniversitesi
Prof. Dr. Enver TÖRE	Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Şehabettin YALÇIN	İnönü Üniversitesi
Prof. Dr. Hakkı YAZICI	Afyon Üniversitesi
Prof. Dr. Ali YILDIRIM	Fırat Üniversitesi
Prof. Dr. Sadettin YILDIZ	Lefke Avrupa Üniversitesi/Kıbrıs Türk.
Prof. Dr. Ayşe YÜCEL ÇETİN	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Gülden Sağıl YÜKSEKKAYA	Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Fatih Arslan	Fırat Üniversitesi
Doç. Dr. Uğur ATAN	Selçuk Üniversitesi
Doç. Dr. Sezai BALCI	Giresun Üniversitesi
Doç. Dr. Bayram BAŞ	Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Mustafa ÇEVİK	Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi
Doç. Dr. Yasin DOĞAN	İnönü Üniversitesi

Doç. Dr. Ali DUMAN	İnönü Üniversitesi
Doç. Dr. Recep DÜNDAR	İnönü Üniversitesi
Doç. Dr. Abdulkadir GÜL	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Doç. Dr. Oguz HACİYEV	N. Devlet Üniversitesi / Nahçıvan
Doç. Dr. Hatice İÇEL	Ömer Halisdemir Üniversitesi
Doç. Dr. Bilal GENÇ	İnönü Üniversitesi
Doç. Dr. İbrahim KAPLAN	Çukurova Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet KARA	İnönü Üniversitesi
Doç. Dr. Yusuf KEŞ	Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. Dr. Osman KONUK	Kâtip Çelebi Üniversitesi
Doç. Dr. Baktygul KULZHANOVA	Al-Farabi Kazakh National Ü./ Kazakistan
Doç. Dr. Özlem KUMRULAR	Bahçeşehir Üniversitesi
Doç. Dr. Levent MERCİN	Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Dr. Nizamettin PARLAK	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK	Fırat Üniversitesi
Doç. Dr. Necdet TOZLU	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Doç. Dr. Orhan YAZICI	İnönü Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Doğan ARSLAN	Medeniyet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Handan ASLAN	Fırat Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Uğur BAŞBOĞAOĞLU	Adıyaman Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ufuk BİRCAN	Dicle Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gülida ÇETİNDAG SÜME	Fırat Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Salim DURUKOĞLU	İnönü Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Bahadır KÖKSALAN	İnönü Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin TUĞCU	Akademisyen
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet YARDIMCI	Emekli Öğretim Üyesi
Dr. Margareta ARSLAN	Üniversitatea Babeş-Bolyai /Romanya



Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi
SOBIAD, İDEALONLINE ve DRJI tarafından dizinlenmektedir.

CİLT: 7 SAYI: 17 – Ocak-Nisan 2019
VOLUME: 7 NUMBER: 17 – January-April 2019

SAYI HAKEMLERİ / REVIEWER / REVIEWER

Prof. Dr. Nihat Temel	Prof. Dr. Ayşe Yücel Çetin
Prof. Dr. Kemal Polat	Prof. Dr. Ali Rafet Özkan
Prof. Dr. Şener Demirel	Prof. Dr. Nurettin Öztürk
Dr. Öğr. Üyesi Salim Durukoğlu	Doç. Dr. Fatih Arslan
Prof. Dr. Ercan Alkaya	Dr. Öğr. Üyesi. Bahar Doğan
Doç. Dr. Ebru Şenocak	Doç. Dr. Ahmet Akkaya
Doç. Dr. Bayram Baş	Prof. Dr. Ahmet Buran
Dr. Öğr. Üyesi Gülida Çetindağ Süme	Prof. Dr. Nesrin Sis
Doç. Dr. Esra Lüle Mert	Prof. Dr. Mustafa Alıcı
Prof. Dr. Esmâ Şimşek	Dr. Öğr. Üyesi Birol Yıldırım

İÇİNDEKİLER

DOSYA: 1

Hakemli Yazılar.....11

ARAŞTIRMA

Prof. Dr. MUSTAFA ALICI

*İslam'da Dindarlar ve Diğer kâmlık: Kur'an'ı Kerim'de
"İsar" Ayetine Tarihsel Fenomenolojik Bir Yaklaşım*.....13-20

Doç. Dr. EBRU ŞENOCAK

Nasreddin Hoca Fıkralarında Ölüm ve Öteki Dünya.....21-45

Dr. Öğr. Üyesi SALİM DURUKOĞLU / AYŞE SİNEM TOPRAK

*Şiirde Biçim Bağlamında Yenilik
Mükemmellik Arayışları ve Parnasizmin Kısa Tarihi*.....47-59

AHMET SARIGÜL

*Sosyal Değişimler Evriminde Değişmeyenler
Gerçeği ve Aytmatov (2) / Estetiği-İçsellik ve Estetik*61-96

OĞUZHAN YETİŞTİ

Malatya Masallarında Mitik ve Şamanistik Unsurlar.....97-119

MEHMET AKİF DUMAN

*Roman Ossipowitsch Jakobson'un "Kombinasyon-Seleksiyon"
Sisteminin Refik Halit Karay'ın "Sarı Bal" Hikâyesine Tatbiki*.....121-134

Prof. Dr. HATİCE İÇEL

Çolpan'ın Şiirlerinde Özgürlük Özlemi ve Çolpan Yıldızı İmgesi.....135-147

MUSTAFA BAYAR

*Ali Fuad Başgil'in
'Gençlerle Başbaşa' Adlı Eserinde Öne Çıkan Değerler*.....149-175

İNCELEME

Prof. Dr. HASAN KAVRUK / Prof. Dr. NESRİN SİS

Orhun Kıtıyalarından Menderes Havzası'na Akan Söz ve Söyleşi..... 177-180

SEZER KIZANBEK

Yu-, Yuğ-, Yuv-, Fülleri Üzerine181-191

DOSYA: 2

Kültür-Sanat-Edebiyat.....193

HAMDİ ÜLKER

Bir Kuşanın Mısralara Olan Sevdası: BAHAETTİN KARAKOÇ.....195-200

NAFİZ NAYIR

Nerdesin?.....201

ŞABAN ÇETİN

Emanet Mutluluk; Küçük Şiir.....202

RİFAT ARAZ

*Sübhân'ı Duy, Yol Al Gönül!..; Gör, Bir Âlem Tesbîhtedir!..
Can Özümde, Vahdet Gördüm!..; Oku, Şerh Et, Sen, Seni Bil!*.....203-204

HASAN KAVRUK (HİÇ)

Allahım.....205

SEYFETTİN ÇOBAN

Kar Beyaz Beyaz; Seveda.....205

ŞEMSEDDİN KOÇAK

Halis Kuralay'ın Hayata Dokunuşları.....206-217

Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi Yayın İlkeleri.....218-224

AKRA'DAN

Akra Kùltür Sanat ve Edebiyat Dergisi, yedi yıldır yayın hayatına devam etmektedir. Her yılda üç sayı olarak yayayımlanan AKRA, Ocak 2019 tarihinde yayımladığımız ve şu anda elinizde olan bu sayı ise on yedinci sayıdır.

Değerli okurlarımıza verdiğimiz sözü tutarak amaçlarımızdan ve ilkelerimizden asla taviz vermedik. Her sayıyı çıkarırken daha akademik ve daha özgün bir içerik ile okuyucularımızın karşısına çıkmak için neler yapmalıyız ve nelere dikkat etmeliyiz düşüncesi, çalışmalarımızdaki titizliğı korumamızı sağlamış ve okurlarımıza sunduğumuz her derginin verdiği heyecan, bizim için itici bir güç ve yeni bir başlangıç olmuştur.

Bu amaç doğrultusunda Akra Kùltür Sanat ve Edebiyat Dergisi, beşinci sayısından itibaren 'hakemli', on ikinci sayısından itibaren ise 'uluslararası hakemli dergi' olmuştur. 12. Sayıdan itibaren SOBIAD tarafından dizinlenen dergimiz Ocak 2019 tarihinden itibaren ise SOBIAD ile birlikte İDEALONLINE ve DJRI tarafından da dizinlenmeye başlanmıştır. Ayrıca, hem basılı, hem de elektronik ortamda yayımlanmaktadır. İsteyenler, dergilerimizin tüm sayılarının içeriklerine elektronik ortamdan da ulaşılabilirler.

Bu gayretlerimiz, Akra Kùltür Sanat ve Edebiyat Dergisi'nin okuyucu kitlesinde önemli artış sağlamıştır. Ülkemizdeki tüm üniversitelere göndermenin yanında beş yüzden fazla adrese de gönderilmektedir.

Bu vesileyle bir hususu da belirtmek istiyorum: Makale göndermek isteyenler, makalelerini Dergipark üzerinden göndermeleri gerekmektedir. Ayrıca, gönderilen yazılarda uyulması gereken yazım kuralları ve diğer kurallar, dergimizin sonundaki "Akra Kùltür Sanat ve Edebiyat Dergisi Yayın İlkeleri" başlığı adı altında belirtilmiştir. Makale gönderenlerden arzumuz, derginin standardını korumak adına yazarlarımızın bu kuralları dikkate almalarıdır.

Yeni AKRA sayılarında buluşmak umuduyla tüm okuyucularımıza sağlık, mutluluk ve esenlikler dileriz.

Saygılarımızla...

Dr. Şadi YAZICI

DOSYA: 1
HAKEMLİ YAZILAR

İSLAM'DA DİNDARLAR VE DİĞERKÂMLIK: KUR'AN-I KERİM'DE "İSAR" AYETİNE TARİHSEL FENOMENOLOJİK BİR YAKLAŞIM

Prof. Dr. Mustafa ALICI*

Öz: "İsar" kelime olarak Arapça "başkaları için özveride bulunma" anlamında bir terim olarak karşımıza çıkar. İsar terim olarak ise Kur'an-ı Kerim'de "bir kimsenin, kendisi ihtiyaç içinde bulunsa bile sahip olduğu imkânları başkalarının ihtiyacını karşılamak üzere kullanması, başkasının yararı için fedakârlıkta bulunması" anlamındadır.

Bu makalede Haşr suresi 9. ayette vurgulanan "isar kavramı" ve onun içeriğini dolduran tarihsel bağlamı ve "isar" anlayışını tamamlayan temel yapı taşlarını dinler tarihinin fenomenolojik yaklaşımı bağlamında anlam, değer ve tipolojik yönlerini ortaya çıkarmaya çalışacağız. Bu bağlamda İsar kavramının dindarlar arasında muhabbet ve şefkati artırma gibi sosyo-psikolojik yönlerinin yanında maddiyattan feragat etme veya her türlü hasetlikten kurtulma gibi olumlu sonuçlarını değerlendireceğiz.

Anahtar Kelimeler: İsar, İslam, diğerkâmlık, dinler tarihi, tarihsel fenomenolojik yaklaşım.

THE ALTRUISM IN ISLAM: A HISTORICAL PHENOMENOLOGICAL APPROACH TO THE VERSE OF "AL-ISAR" IN THE HOLY QUR'AN

Abstract: The word "Al-Isar" is as a word in Arabic meaning making sacrifices for others. However, "al-Isar", in the Qur'an means in a sense of altruism, the use of possibilities by a person to meet the needs of others, even if he / she is in need, to make someone else's sacrifice for the sake of other's benefits.

In this article, we will try to make sense of the concept of al Isar highlighted in verse 9 in the light of the phenomenological historical context filling its contents and its composites that complete the concept. In this context, it is possible to grant the believers some socio-psychological consequences such as the giving up any materialistic aims on behalf of religious brother or sister, or avoiding of all kinds of jealousy as well as the sublime feelings such as its role in the society such as increasing the love and affection.

Key Words: Al-Isar, Islam, altruism, history of religions, historical phenomenological approach.

Giriş

"İsar", İslam düşüncesinde bilhassa ahlak felsefesinde başkaları için özveride bulunma anlamında bir terim olarak karşımıza çıkar. Bu kelime, Arapça

ORCID ID : 0000-0001-9513-6768

DOI : 10.31126/akrajournal.492444

Geliş tarihi: 05 Aralık 2018 / Kabul tarihi: 24 Aralık 2018

* Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Dinler Tarihi Anabilim Dalı.

sözlüklerde: "Bir şeyi veya bir kimseyi diğerine üstün tutmak, tercih etmek, seçmek, yeğlemek, öne geçirmek, ikramda bulunmak, malını cömertçe vermek, anlamlarına sahiptir. Aynı kelime terim olarak "bir kimsenin, kendisi ihtiyaç içinde bulunsu bile sahip olduğu imkânları başkalarının ihtiyacını karşılamak üzere kullanması, başkasının yararı için fedakârlıkta bulunması" demektir.¹

İslam geleneğinde bazı âlimler bu kelimeyi din kardeşliğinin en ileri derecesi olarak kabul ederek "başkasının yarar ve çıkarını kişisel çıkarlarına tercih etmesi veya herhangi bir zarardan öncelikle kendisinininkini değil başkasınınkini, onu, koruması" şeklinde tarif ederler. İsar anlamında Batı dillerinde kullanılan altruizm karşılığında günümüz Arapçasında "gayriye", Türkçede ise diğerkâmlık ve "özgecilik" terimleri kullanılmaktadır.²

"İsar" terimi Kur'ân-ı Kerîm'de dört ayette (Yûsuf 12/91; Tâhâ 20/72; en-Nâzi-ât 79/38; el-A'lâ 87/16) sözlük manasında ve başka bağlamlarda bir ayette de (el-Haşr 59/9) terim anlamındadır. Ancak sözlük anlamlarının geçtiği ayetlerde bile terim anlamı hissedilmektedir. Söz gelişi Yusuf, 12/91'de kardeşlerinin dilinden "dediler ki Allah'a andolsun gerçekten Allah seni bize "tercih etti". Gerçekten biz suç işlemiştik" şeklindeki ifadelerden mağdur ve mazlum hâle dönüştürülen Hz. Yusuf'a bir tercih anlamında "diğerkâmlığın" olduğu açıktır. Yine Taha 20/72'de Mısırlı sihirbazlar Fıravun'a yönelik bir diğerkâmlık içinde olmayacaklarını ilan ederken, Naziat, 79/38 ve Ala, 81/16'da bu sefer kâfirlerin zelil ve geçici dünya hayatına karşı tercihleri öne çıkmaktadır.

Zaten biliyoruz ki Kur'an hiçbir konuyu karşıtı, hasmı veya muarızını olmadan anlatmaz. Söz gelişi sadece kâfiri veya sadece Müslümanı anlatmaz. Geceyi gündüz ile erkeği dişi ile tamamlayıcı ve anlayıcı bir yöntemle anlatır. Medineli Müslümanlar, Ensar'ı anlatırken, Mekke'den hicret eden Muhacirleri eksik bırakmayarak bütünleştirici yaklaşım, tam bir dünya görüşü ve gölgede kalmayan bir bakış açısı sunar.³

Bu amaç doğrultusunda Haşr suresi 9. ayette geçen isar kavramı ve onun içeriğini belirleyen başlıca temel kavramlar ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. İncelemesi gereken ayetin meali şöyledir;

"Daha önceden Medine'yi yurt edinip imanı kalplerine yerleştirenler (Ensar), hicret edip kendilerine gelen müminleri severler. Onlara verilen ganimet mallarından dolayı içlerinde hiçbir çekemezlik duymazlar. İhtiyaç içinde ol

1. İbn Manzûr, *Lisânü'l-Arab*, IV, 5; *el-Mu'cemü'l-vasit*, I, 5.

2. Mustafa Çağrı, "İsar", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, c. XXII, İstanbul 2000, 490-491.

3. Durak Pusmaz, "Kur'an'da İsar Kavramı, *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 211/25, 77-104.

salar bile, onları kendilerine tercih ederler. Nefsinin cimriliğinden korunmuş kimseler, işte onlar, kurtuluşa erenlerdir". Ancak Haşr Suresi 9. ayetin anlaşılması için 8. ayetin bağlamsal rolüne bakmamız gerekir. Zira 9. ayet, Ensardan bahsederken 8. ayet, Ensar'ı Ensar yapan en önemli süjeyi yani Muhacirleri anlatmaktadır. Böylece isar kavramının içeriğinin anlaşılması için maddi açıdan tüm olumsuzluklara sahip Muhacirlerin sahip oldukları manevi dinamizme vurgu yapılmaktadır;

"Bu mallar, Allah'ın lütuf ve rızasının peşine düşerek Allah'a ve resulüne yardım ederlerken yurtlarından ve mallarından uzaklaştırılıp fakir olan Muhacirlerin hakkıdır. İşte onlar dosdoğru kimselerdir"

I. İsar Ayetinin Tarihsel Bağlamı

Âyet-i kerime, tarihsel olarak Mekke'den ve diğer yerlerden hicret ederek kendilerine gelen Muhacirleri himaye eden Medine'li Ensar'ı övmektedir. Medine'nin gerçek sakinleri olan Ensar, İbn Kesîr'in de belirttiği gibi bu ayette faziletleriyle, konukseverlikleriyle, şerefleriyle, cömertlikleriyle, kıskançlık gibi huylarının olmamasıyla ve en önemlisi muhtaç olmalarına ve herhangi bir kan bağına sahip olmamalarına rağmen Muhacirleri kendilerine tercih etmeleriyle bu övgüye layık olmuşlardır.⁴

Bu bağlamda Haşr suresi 9. ayetin tarihsel bağlamı için bir olay anlatılır: İlk Muhacirler (göçmenler), evlerini barklarını, mallarını mülklerini bırakıp Medine'ye hicret etmişlerdi. Ensâr denilen Medîneli Müslümanlar, onlara yardım ediyorlardı. Muhacirlerin toprakları, gelirleri yoktu. Yahûdî Nadîr Oğulları Kabilesi'nin toprakları fethedilince Peygamber (sav.), Allah tarafından kendisine tahsis edilen bu toprakları, ilk Muhacirlere dağıtıp onları, Ensar'a yük olmaktan kurtarmak istedi. Bu konuda Ensar ile istişare etti. Onlar buna razı oldular ve bu malın, Muhacirlere dağıtılmasından ötürü, gönüllerinde bir burukluk hissetmediler. Bir rivayete göre bir sohbet esnasında Peygamber (sav.) Ensar'a şöyle demiştir:

"Kardeşleriniz mallarını ve çocuklarını bırakıp size geldiler. Dilerseniz sizin evlerinizden ve mallarınızdan alıp Muhacirlere de vereyim, bu ganimeti de sizinle onlar arasında bölüştüreyim. Dilerseniz bu ganimeti sadece Muhacirlere taksim edeyim, sizin evleriniz, mallarınız size kalsın."

Ensar da: "Bizim evlerimizi ve mallarımızı da onlarla bölüştürelim, bu ganimet de yine tamamen onların olsun, biz bundan hiç almayalım. Peygamber ise; "Başka bir öneri yok mu?" diye sorunca;

"Başka ne olur, Ya Resulullah?" dediler.

Hz. Peygamber de "onlar çalışmayı (toprağı işlemesini) bilmezler. Siz on-

4. İbn Kesîr, *Tefsîru'Kur'âni'l-azîm*, c. IV, 337.

ların yerine bu toprakları işler, ürününü bölüştürsünüz” dedi.

Bunun üzerine Ensar, içlerinde hiçbir cimrilik ve burukluk duymadan buna razı oldular.⁵

Ebu Hureyre ise bu ayeti kendi başından geçen bir olayla bağlantılı olarak anlatır. Onun rivayetine göre bir adam (muhtemelen kendisidir) peygamberimize gelerek “Ya Resulullah, açım!” dedi. Peygamber, kadınlarına haber gönderdi, onların yanında bir şey bulamadı. Bunun üzerine ashabına:

“Bunu bu gece misafir edecek biri yok mu?” diye sordu. Ensâr’dan biri kalkıp:

“Ben onu misafir ederim, Ya Resulullah”, dedi. Konuğu alıp evine götürdü. Ailesine:

“Bu, Allah Elçisi'nin konuğudur, yanında bir şey saklama, evde ne varsa getir, buna yedirelim.” dedi.

Kadın: “Vallahi yanımda çocukların azığından başka bir şey yoktur.” dedi.

Adam karısına:

“Sen çocukları avut, akşam yemeğini yedirmeden onları uyut. Sonra gel, lambayı söndür. Bu gece karnımızı dürelim biz bir şey yemeyelim, konuğa yedirelim.” dedi.

Kadın da öyle yaptı. Sonra bu zat, ertesi gün Allah Elçisi'nin yanına gittiğinde Allah'ın Elçisi ona:

“Allah, falan erkek ve kadının yaptığını beğendi” diye buyurdu.⁶

II. İsar Kavramının Maddi ve Manevi Boyutları

İsar, en somut hâliyle Medine toplumunun her türlü menfaat ve çıkarlarını kendi menfaat ve çıkarlarından üstün tutmasını, yaşama zevki yerine yaşatma irfanına sahip olmayı ifade eder. Baskın olarak Ensar’a ait bir değer olan isar, sosyolojik açıdan “bir nazariye değil”, “yaşanmadan ortaya atılmış bir görüş” veya “geleceğe dair bir ideal veya bir ütopya değil” bilakis en doğal hâliyle yaşanmış ve en çarpıcı hâliyle “ahlaki bir erdemlilik”tir.⁷

İsar kavramının dindarlar arasındaki muhabbeti artırmadaki rolü gibi ulvi duyguların yanında maddiyattan feragat etme veya her türlü hasetlikten kurtulma gibi olumlu sonuçlarını değerlendirmemiz mümkündür.

a. İsar’ın Maddi Boyutları

Ayette, “yurt” ve “iman” kavramlarının yan yana kullanılarak bütün sami-

5. et-Taberî, Ebū Ca’fer Muhammed b. Cerîr, Cāmi’ul-Beyān ‘an Te’vîli Āyi’l-Kur’ān, tah. ‘Abdullāh ‘Abdulmuhsin et-Turkî, haz. Merkezu’l-Buhūs ve’d-Dirāsāt el-‘Arabîyye ve’l-İslāmîyye, Dār-ı Hecr, Kāhire 2001, c. 28, 41-42.

6. Süleyman Ateş, *Kur’an Ansiklopedisi*, İstanbul 1977, c. X, 241-245.

7. Puzmaz, 101.

miyet ve imanla mazlum insanların, özellikle yurtlarını kaybetmiş malları ellerinden alınmış hicret etmek zorunda kalan insanların rahat etmesi, insanca ve kardeşçe yaşaması için çaba göstermek gerektiği öne çıkmaktadır. Böyle bir davranış aynı zamanda toplumsal barışı hızlandıracak bir sosyal yapı hazırlığıdır. Daha açık bir ifadeyle imanı bütün samimiyetiyle gönüllerine yerleştiren Müslümanlar, sosyal bir ortamda iman kardeşleri için kendi yurtlarında yerler hazırlayabileceklerdir. Bu tavır, Kur'an-ı Kerim'e göre diğerkâmlığı hazırlayan en somut, aktif ve fedakarlık isteyen bir eylemdir.

Yine bu tavır, bir yönden muhtaç ve mağdur olanlara empati kurmak için gerekli bir davranıştır. Yardımda bulunacağı kişileri kendisine ve kendi içince yaşadığı şartlara benzeterek anlamaya çalışmaktır. Empati duymak sevgiden de önce gelir. Ensar, yakından göreceği, hayatı tecrübe edecekleri, birlikte yaşayacakları bu insanlara karşı, bir ileri adım olarak sevgi ve şefkat gibi önemli insani tavırları rahatlıkla gösterecektir.

b. Diğerkâmlığın Manevi Boyutları

Dindarın kendi normatif alanı içinde sevgi ve şefkat göstermesi, dinin içinden daha iyi anlaşılması için de çok önemlidir. Zira birbirlerini görmemiş olan hem Muhacirler için hem de onları karşılayan Ensar için ilk bakışta tesis edilmesi oldukça zor bir duygu olarak karışımıza çıkar. Bu durumda gösterilecek önemli bir hareket olarak bir sıcak tavır ve bağra basmak öne çıkacaktır.⁸ Çünkü, başkalarına içten ve sıcak davranmak onlara sevgi ve şefkatle yaklaşmak dışlayıcı değil en somut kucaklayıcı bir beden dilidir.⁹

Dolayısıyla Kur'an mümin kardeşini sevemeyen bir insanın ona yönelik herhangi bir özveride bulunamayacağını açıkça göstermektedir. Onlardan beklenen malları ellerinden alınmış, yerlerinden sürülen Muhacirlere kucak açmaktır.

Ayet-i kerimede, Medine'de bulunan Ensar'ın, hicret edip kendilerine gelen Müslümanları sevdikleri ifade edilmektedir. Hicret eden sahabeler, kendilerine yardım eden Ensar'ın bu hâlini peygambere şöyle bildirmişlerdir:

Enes b. Malik diyor ki:

"Resulullah (sav.) Medine'ye gelince diğer Muhacirler onun yanına gelip şöyle dediler: "Ey Allanın Resulü, biz, gelip yanlarına yerleştiğimiz bu kavimden, çok olan malından daha çok harcayan ve az olan malından daha güzel yardım eden bir kavim görmedik. Bunlar bizim masraflarımızı üstlendiler. Elde ettikleri mallara bizi kolayca ortak ettiler. Öyle ki bizler, onların, bütün

8. Mariasusai Dhavamony, *Phenomenology of Religion*, Roma 1973, 290.

9. İbrahim Kalın, *Ben, Öteki ve Ötesi- İslam- Batı İlişkilerini Tarihine Giriş*, İstanbul 2006, 35-39.

sevapları tek başlarına alacaklarından korkar olduk." Resulullah (sav.) buyurdu ki: "Onlar için Allah'a dua ettiğiniz ve onları övdüğünüz müddetçe bundan (size sevap kalmayacağından) korkmayın".¹⁰

c. Diğerkâmlığın Dindarlar Üzerindeki Sosyo-Psikolojik Sonuçları

Müslüman toplumların kaçınılmaz aktörlerinden olan göçmenlerin ideal örnekleri olan Mekkeli Muhacirler, önceden fakir değilken malları, toprakları ellerinden alınıp fakir bırakılmışlardır. İsarı öne çıkararak Medine toplumunda Ensar, isarda bulunacakları mağdur insanlara gönüllerinden bile kıskançlık ve rekabet geçirmezler. Allah'ın mazlum insanlara vereceği maddi ve manevi tüm nimetlere veya ilahi "atiyyelere" hasetlik etmezler. Zira insanlar arası ilişkilerde kıskanmamak, sevginin arttığını gösteren en somut davranıştır. Bu bağlamda ayette hasetlik yapmamak sevgiden sonra zikredilmiştir. Böylece Allah, açık bir hasetlik değil gönüllerden geçirilen bir hasetliğin bile diğerkâmlığı yok edeceğine işaret etmektedir. Kaldı ki burada en hassas bir konu öne çıkarılmakta ve savaşmadan kâfirlerden elde edilen malların Muhacirlere dağıtılmasına hasetlik etmeyen Ensar övülmektedir. Hatta Ensar'ın kendisi muhtaç durumda olsa bile olsa kardeşini tercih edebilmesi gözler önüne serilmektedir.¹¹ Buradaki anlamı "kim nefsinin bencilliğinden korunmayı başarır" şeklinde verebiliriz. Burada geçen *şuhh*, başkasının elindekilere şiddetli hırs ve tamahkârlık yaparak cimrilik demektir. *Şuhh*, fitraten nefiste bulunan beşeri huysudur. Onun içindir ki, bu ayette "nefsinin şuhhu" denilerek tamlama yapılmıştır. İbn Ömer'e göre *şuhh*, kişinin, malını vermemesi değil, kendisine ait olmayan bir şeye tamahkârlık göstermesidir.¹²

Bu anlamda pek çok müfessire göre Allah'ın yasaklarından uzak durma, haram yememe, buyruklarını yerine getirme ve helalden yararlanma konusunda nefsinin yenilmeme, kişisel ihtiraslarına karşı direnebilme anlamındadır. Böylece psikolojik olarak kişinin cimrilik duygusuyla mücadele etmesi tavsiye edilmektedir.¹³

Anlatılan tüm rivayetlerde Ensâr, en somut hâliyle kendilerine verilmeyip Muhacirlere verilen ganimetten dolayı hiçbir zaman kıskançlık, kin ve üzüntü duymadı. Hatta tefsir kaynaklarında geçtiğine göre Rasullullah (sav.) Nadîroğullarının mallarını Muhacirler arasında bölüştürdü. Üç kişi dışında

10. Tirmizî, *el-Kıyame*, 44, Hadis no: 24S7 / Ahmed b. Hanbel, Müsned, c.III, 200.

11. Bu konuda geniş bilgi için ayrıca Hayrettin Karaman (ve diğer.), *Kur'an Yolu Türkçe Meal ve Tefsir*, c. V. 283- 294.

12. *Haşiyet'ü's Savî Ala Tefsir'i-l Celaleyn*, c. IV, 190.

13. *Kur'an Yolu Türkçe Meal ve Tefsir*, (Hayrettin Karaman- Mustafa Çağrırcı ve diğer.), Ankara 2007, c. V., 293- 294.

Ensar'dan hiç kimseye bir şey vermedi. Ensar, bu bölüştürmeden hoşnut oldu. Onlar son derece ihtiyaç ve yoksulluk içinde olsalar da, malın başkalarına verilmesini tercih ettiler. Onların isarı mala ihtiyaçları olmadığından değildir. Aksine bu tercihleri, mala ihtiyaçları olmasına rağmen hasetlik etmemelerindendi.¹⁴

Sonuç

Malları ellerinden alınıp yurtlarından zorla uzaklaştırılıp fakir hâle getirilmiş "Muhacirlere" yönelik, önemli Ensar tavrı olarak isar kavramından şu dersler çıkarılabilir:

Öncelikle bu ayette geçen isar kavramı tefsirlerde, "âhret saadetini elde etme arzusuyla başkasının iyiliğini ve mutluluğunu kendine ve kendi zevklerine tercih etmek, başkasının ihtiyacını kendi ihtiyaçlarından daha önde tutmak" şeklinde açıklanmış bir cömertlik derecesi olarak gösterilmektedir.¹⁵

Ayette geçen "isar", kavramı ideal mümin için eğitici ve öğretici yönü ağır basan karakteristik bir özelliktir. Bu açıdan isar, sosyo-psikolojik boyutları olan interaktif bir ilişkidir.

Bütün hayırlı amellerde başarıya ulaşmak için sadece kendi kişisel gücüne değil Allah'ın lütfü ve inayetine olan inancı da öne çıkarmak gerekir. Dolayısıyla inananlar kendi kişisel gücüne değil Allah'ın ona ihsan ettiği lütfü, nimet ve inayetlerine tam bir imanî bağlılıkla hareket etmeli, özündeki özverili imanı, sözde bırakmamalı ve onu dinamik bir şekilde gündelik hayata taşımalıdır.

Yine Müslümanlar, başka kardeşlerine iyilikte bulunurken Allah'ın rızasını gözetmeli başka dünyevi amaç ve menfaatler için diğerkâmlık içinde bulunmamalıdır. Müslüman bilmelidir ki Allah'a ve O'nun elçisine yardım konusunda icabında en değerli kişisel dünyevi arzu ve çıkarlarından vazgeçebilmek veya onları başkaları için feda edebilmek en yüksek erdemlerdendir.

Bir iç meziyet olarak Müslümanlar, diğerkâm olurken dürüstlük ve içtenlikten asla taviz vermemek yapmacık her türlü hareketten uzak durmak gerektiğini bu ayetten öğrenirler. Ayete göre bu tür hasetliklerden kaçınmak için gerekirse içindeki şeytani /nefsani dürtülere karşı iç muhasebesini yaparak, mücadele vermek, bu konuda ortaya çıkabilecek beşeri zaafılara karşı Allah'ın inayetine sığınmak gerekir.

Bu bağlamda günümüz dindarı bu ayetten öğrenir ki darda kalan mümin kardeşine kucak açmak ve sahip olduğu imkânları onunla paylaşırken ve onun için fedakarlıkta bulunurken diğerkâmlığının empati ve sevgi temelinde dayalı

14. Mesela Kurtubî, *el-Câmiu l i ahkâmi'l-Kur'ân*, c. XVIII, 11.

15. Çağrı, 491.

olmasına özen göstermek İslam dininin temel emirlerindedir.

Neticede “ısar” gibi bir meziyetle donanmış bir Müslüman, Allah’ın şefkat ve merhametinin herkesi kuşatacak genişlikte olduğuna inandığından kendisi için olduğu kadar mümin kardeşi için de bağışlamasını diler ve diğer din kardeşlerinin kusur veya günahlarını gördüğünde kendisinin de benzer günah veya kusurlar içinde olabileceğini daima hatırında tutar.

KAYNAKÇA

- Ateş, Süleyman ; *Kur’an Ansiklopedisi*, Kuba Yayınları, c. I- XXX. İstanbul 1977.
- Celaleddin Muhammed b. Ahm zabt; *Haşiyetü's-Savi ala tefsiri'l-Celaleyn el-allame eş-şeyh Ebü'l-Fadl Celaleddin Abdurrahman b. Ebi Bekr Suyuti*, tahkik: Muhammed Abdüsselam Şahin, Darü'l-Kütübü'l-İlmiyye, c. I-IV. Beyrut 2013.
- Cohen, Amnon *Jewish Life Under Islam: Jerusalem in Sixteenth Century*, Harvard University Press, Cambridge 1984.
- Çağrı, Mustafa; “İsar”, *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı c. XXII, 490-491. İstanbul 2000.
- Dhavamony, Mariasuai; *Phenomenology of Religion*, Roma: Gregorian University Press, Roma 1973.
- İbn Kesir; İsmâil b. Ömer b. Kesir; *Tefsîru Kur'âni'l-azîm*, Kahira, ts, c. I-IV.
- İbn Manzûr, Muhammed b. Mükerrrem; *Lisânül-Arab*, Beyrut ts., c. I-XV.
- Kalın, İbrahim; *Ben, Öteki ve Ötesi- İslam- Batı İlişkilerini Tarihine Giriş*, İnsan Yayınları, İstanbul 2016.
- Karaman, Hayrettin , vd. *Kur’an Yolu Türkçe Meal ve Tefsir*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, c. I-IV. Ankara 2008.
- Kurtubî; Ebû Abdullah Muhammed b. Ahmed, *el-Câmiu liahkâmil-Kurân* (nşr. Ebû İshak İbrâhim), 1386-1387/ 1966-67 c. I-XX, Kahire.
- Pusmaz, Durak; “Kur’an’da İsar Kavramı”, *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 211/25, 77-104.
- Taberî, Ebû Ca’fer Muhammed b. Cerîr; *Câmi’ul-Beyân ‘an Te’vîli Âyi’l-Kur’ân*, tah. ‘Abdullâh ‘Abdulmuhsin et-Turkî, Merkezu’l-Buħûs ve’d-Dirâsât el-‘Arabiyye ve’l-İslâmiyye, Dâr-ı Heçr, Kâhire 2001.

NASREDDİN HOCA FIKRALARINDA ÖLÜM VE ÖTEKİ DÜNYA ALGISI

Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK

Öz: İnsanoğlu, hayatın son geçiş aşaması olan ölüme dair inanışlarını, korkularını, kaygılarını, merakını anlatma/paylaşma ihtiyacını hissetmiş ve bunları edebî türlere aktarmıştır. Fıkralar, iç dünyamızdaki duygu yoğunluğunu mizahla harmanlayarak hayatın çatışmalarını bütün gerçekliğiyle gözler önüne seren anlatmaya dayalı türlerdendir. Nasreddin Hoca fıkraları, her insanın yaşamış/yaşayacağı olayların, bilge Nasreddin Hoca'nın şahsında gerçekçi ve samimi bir şekilde canlandırıldığı anlatılardır. Bu yüzden çalışmamızda, fıkralarından hareketle Nasreddin Hoca'nın hayat felsefesi ve onun gözlemleriyle insanoğlunun kaygıları, merakı, ölüm ve öteki dünya algısı ele alınmıştır.

Nasreddin Hoca fıkralarında; “Ölüm nedir?”, “Cennet-cehennem, öteki dünya nasıl bir yerdir?”, “Kıyamet ne zaman kopacak?”, “Dünya kaç arşındır?”, “Kabir azabı nasıl olur?”, “Ölüm korkusuyla nasıl baş edilir?” vb. sorulara cevaplar aranır. İslamiyet öncesi Türk inanışlarının yer aldığı fıkralarda baş aşağı gömme, ters âdeti, siyah giyme vb. gibi defin törenlerinden, yas tutma geleneklerine kadar yer yer mitik kökene göndermeler yapılmaktadır. Bu tür bilinçli tercihler, Nasreddin Hoca'nın geçmişten günümüze kültürel değerlerimizin taşıyıcılığını yaptığını göstermektedir. Mantık kuralları çerçevesinde üretilen fıkralarda Nasreddin Hoca, mizahtan güç alarak ölüm ile alay eden/ölüme galebe çalan insanları ele alır. Bu dünya hayatındaki yaşamın orada aynen devam edeceği algısı en çok ele alınan konulardandır.

Nasreddin Hoca fıkralarında ölüm ve öteki dünya merkezinde şu alt başlıklara dikkat çekilmektedir:

1. Dünya - öteki dünya algısı
2. Ölüm kaygısı ve korkusu
3. Ölüm kaygısından kurtuluş yolları

Bu makalede, Nasreddin Hoca fıkralarından hareketle halk tasavvurunda yer alan ölüm ve öteki dünyaya dair konular, fıkraların mizahî anlatımı çerçevesinde ele alınarak psikolojik ve felsefî açıdan değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Nasreddin Hoca fıkraları, ölüm, öteki dünya, mizah.

ORCID ID: 0000-0001-5443-3504

DOI: 10.31126/akrajournal.506521

Geliş tarihi: 08 Aralık 2018 / Kabul tarihi: 02 Ocak 2019

*Ordu'da 20-22 Kasım tarihlerinde düzenlenen 9. Uluslar arası Türk Halk Kültürü Kongresi'nde sunulan bildirinin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş şeklidir.

** Fırat Üniversitesi İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

PERCEPTION OF DEATH AND THE OTHERWORLD IN NASREDDİN HODJA ANECDOTES

Abstract: Mankind have felt the need to tell / share their beliefs, fears, anxieties, and curiosity about death, the final transitional phase of life, and transposed them to different types of literary works. Jokes are among types based on relating and clearly demonstrate the conflicts of life by blending intensive feelings in our inner world by humor. Nasreddin Hodja anecdotes depict events that every person has experienced / will experience in a realistic and sincere way in the person of Nasreddin Hodja. Our study, therefore, focused on mankind's concerns, curiosity, and the perception of death and the otherworld through Nasreddin Hodja's philosophy and his observations.

“What is death in Nasreddin Hodja stories?”, “What kind of places are heaven, hell, and the otherworld”, “When will the doomsday occur?”, “How many ells is the world?”, “What does suffering in grave mean?”, “How could one cope with the fear of death?” We all seek answers to those questions. The fact that pre-Islam Turkish culture and beliefs have been transferred to our generation through anecdotes also captures attention. Anecdotes about pre-Islam Turkish beliefs include occasional references to mythic origins, including burial ceremonies involving burying a person upside down, wearing black clothing etc. and grieving. Such conscious preferences indicate that Nasreddin Hodja has been the carrier of our cultural values throughout history. Based on rules of logic, the anecdotes of Nasreddin Hodja depicts people who mock / overcome death by using strength derived from humor. The belief that life in this world will continue without any change in the otherworld is one of the most common topics. Nasreddin Hodja anecdotes draw attention to following subheadings centering around death and the otherworld:

1. Perception of world - otherworld
2. Anxiety and fear of death
3. Ways of escaping fear of death

This paper will analyze issues related to death and the otherworld in popular perceptions from the psychological and philosophical angle within the framework of humoristic narrative of anecdotes and based on Nasreddin Hodja anecdotes.

Key Words: Nasreddin Hodja anecdotes, death, otherworld, humor.

Giriş

Nasreddin Hoca, hayatın bütün yaşanmış ya da yaşanması muhtemel anlarını, fıkraların kısa, öz ve yoğun anlatım dünyası içerisinde mizah ile harmanlayarak bizlere izletir. Böylece okuyucu/dinleyici, hayata mizahın perdesi ardından bakarak düşünür, öğrenir ve tecrübe kazanarak olgunlaşır.

Nasreddin Hoca fıkralarında, insanoğlunun kaçınılmaz sonu olan ölüm, kendi yaşanmışlıklarımızı bulduğumuz gerçekliklerle ele alınır. İnsanlık tarihinin başlangıcından bugüne kadar ölüm kavramı, her zaman dikkati çekmiş ve “Ölüm nedir?”, “Ölümden kaçış mümkün mü?”, “Nasıl öleceğiz?”, “Ölümden sonraki hayat nasıl?” vb. gibi sorulara cevaplar aranmış, ölüm ile ilgili ritüeller uygulanmış ve halk inanışları oluşturulmuştur. Doğumla başlayıp ölüm ile yeni bir doğumun eşliğine adım attığımız öteki dünya, sahip olduğu bilinmezlikler, uyandırdığı korku ve kaygı duygularıyla insanoğlunu,

psiko-sosyal anlamda etkilemektedir. Nasreddin Hoca, fıkralarında insanoğlunun bireysel ve toplumsal anlamda ölüm kavramına yaklaşımını farklı bakış açılarından ele alır. Konu, üç alt başlık hâlinde değerlendirilebilir:

1. Dünya - öteki dünya algısı
2. Ölüm kaygısı ve korkusu
3. Ölüm kaygısından kurtuluş yolları

1. Dünya-Öteki Dünya Algısı

Nasreddin Hoca fıkralarında, dünya hayatı ve öteki dünya algısı hem Nasreddin Hoca'nın kendi tecrübelerinden hem de halkın Hoca'ya sorduğu sorulardan hareketle ele alınır. Dünya ve öteki dünyaya dair meraklarını gidermek isteyen halk, toplumun bilge kişisi Nasreddin Hoca'ya sordukları sorularla bilinmezliklerin kapısını aralayarak rahatlamayı tercih eder. İyi bir gözlemci olan Nasreddin Hoca, hazır cevaplılığı, keskin zekâsı ve bilgeliğiyle herkese uyarıcı/eğitici mesajlar verir. Konu ile ilgili fıkra şöyledir:

Nasreddin Hoca'ya sormuşlar:

“Dünyanın kaç arşın ettiğini bilir misin?”

Tam o sırada yoldan geçen bir cenazeyi göstererek şöyle cevap vermiş Nasrettin Hoca:

“O bilir, bakın, ölçmüş, biçmiş, gidiyor!” (Tokmakçıoğlu, 2004: 142).

Fıkra, Nasreddin Hoca'nın kendisine dünyanın kaç arşın olduğunu soran adama verdiği cevap ironiktir. Nasreddin Hoca, *“bir varmış, bir yokmuş”* şeklinde başlayıp bitecek olan masallarımızı anlamlandırma sürecinde, *“bir arpa boyu gidilen yola”* işaret eder. Dünyaya geliş amacından gün geçtikçe uzaklaşan insanoğlu, boş ve gereksiz kaygılarla meşgul olurken hayatı anlamaya hep geç kalır. Bu dünyanın kaç arşın olduğu şeklindeki somut ve kalıplaşmış soruya karşılık Nasreddin Hoca'nın verdiği cevap oldukça derin anlamlar içerir. Nasreddin Hoca, zamanın elinden tutamayan insanoğluna dış görünüşüyle değil içsel boyutta yaşaması gereken değerlerle ve ölümle yüz yüze geldiğinde gerçekliklere ulaşacağını anlatmak ister.

Öteki dünya yolculuğunu rüyasında tecrübe eden Nasreddin Hoca'nın fıkrası şöyledir:

Nasreddin Hoca dere kıyısında uyurken, rüyasında öldüğünü görür. Adanın biri gelip omzuna dokunur:

“Bu suyun geçidi nerededir?” diye sorar. O da:

“Ben sağ iken yukardandı, ama şimdi neredendir bilmiyorum.” der (Fuat, 2004: 217).

Nasreddin Hoca, fıkrada, bilinç ve bilinçaltı içeriklerin bağını koparmadan yaşamı sürdürebilmenin önemine değinir. “Akıntının akışı, şeylerin akışı ve hareketin kendisi bilincin akışından alınma mecazlardır ve esas anlamıyla akıntı ancak süregiden içerikle karıştırılmayacak olan zamanla ilgili olarak söylenebilir.” (Levinas, 2006: 131) Rüyasında suyun geçidini soran adama “Ben sağ iken yukardandı, ama şimdi neredendir bilmiyorum.” şeklinde cevap veren Nasreddin Hoca, zamanın ve bilincin akışı içerisinde anı yakalar ve Dede Korkut Hikâyelerinde, halk arasındaki sözlerde belirtildiği gibi “Uyku, küçük ölümdür.” demek ister. İnsanoğluna her uyuyup uyandığında, ölümü hatırlatan uyku, hayatı sıfırlayıp yeniden başlama şansıdır. Ancak sağken/uyanırken bilincin eşliğinde duran, bilinç-bilinçaltı içerikleriyle bağını kesmeden yol alabilen kişi, kendiliğe ulaşabilir ve kurduğu bu kutsal bağ ile sonsuzluğu yakalayabilir.

İnsanoğlunun öteki dünya algısı, kabir hayatının nasıl olacağı düşüncesiyle başlar. Nasreddin Hoca da insanoğlunun ölüme dair kaygılarını tecrübe ederek âdeta bizi yansıtır:

“Bir gün Hoca kabristandan geçerken ayağı kayıp, eski bir kabrin içine düşer. Toz toprak olan elbisesini çıkarıp üstünü başını düzeltmeğe uğraşır. O anda hatırına gelir ki:

“Şurada kendimi ölü yerine koyayım, bakayım Münkir, Nekir gelir mi?” diyerek kabrin içine uzanıp, beklemeye başlar. Hoca bu hâlde iken ileride katircılar hayvanlarını sür’atle sürerek mezaristana doğru gelirler. Hoca, yüzlerce çan sesini, hayvan gürültüsünü, katırcı şamatasını birdenbire anlayamayarak:

“Eyyvah ne aksi zamana tesadüf ettim, kıyamet kopuyor.” diyerek şaşkınlıkla biraz öteki beri çabalayıp nihâyet mezardan yukarı çıkar, kaçmak ister. O esnâda tam katırlar da o hizaya tesadüf eylemişler. Hoca’nın böyle ale’l-acâyip bir kıyafetle mezardan fırlamasından katırlar ürkerek karma karışık olur, birbiri üstüne yığılırlar. Yükleri olan kâse, billûr, fincan, tabak paramparça olur. Katircılar da şaşırıp sopalarla Hoca’nın üzerine hücum ederler:

“Sen kimsin, burada ne ararsın?” derler. Hoca:

“Ehl-i ahretim, dünyayı seyre çıkmıştım.” der. Yobaz herifler:

“Dur, biz sana bir hoşça seyrân ettirelim.” diye Hoca’yı bir iyi döğüp başını, gözünü yarmışlar. Hoca, bin zahmet ve meşakkatle gece yarısı evine dönmüş. Karısı:

“Şimdiye kadar nerede kaldın?” diye sormuş. Nasreddin Hoca:

“Mezara düştüm, ölülere karıştım.” demiş.

Karısı:

“Öteki dünyada ne var, ne yok?” diye sorunca Hoca:

“*Fincancı katırlarını ürkütmezsen bir şey yoktur.*” demiş (Arslan-Paçacıoğlu, 1996: 55).

Fıkırada, kabristandan geçerken ayağı kayıp eski bir kabrin içine düşen Nasreddin Hoca, kendini ölü yerine koyup Münkir ve Nekir’in gelip gelmeyeceğini merak eder. Nasreddin Hoca fıkrada, doğumla başladığımız dünya hayatını kabir hayatıyla sürdürecektir olan insanın psikolojik hallerini resmeder. Böylece, Dedem Korkut’un belirttiği gibi; “*Gelimli gidimli dünya, son ucu ölümlü dünya*”da (Ergin, 1989: 198) çok geç kalmadan hayatlarımıza anlam kazandırmamız gerektiğini anlatır. Çünkü öteki dünyada Nasreddin Hoca’nın ifadesiyle “*Fincancı katırlarını ürkütmezsen bir şey yoktur.*”

Nasreddin Hoca, fıkralarında, günlük hayatımızın rüşvet yiyenlerini, bu dünyaya özgü zaman, mekân ve cismanilik bağlamında “öteki dünya”ya taşıyarak başkalaşmalarıyla da dalga geçer. Ölümüne bakış açımızı bizleri güldürerek değiştirirken ironik bir dille alay ettiği insanları ahlâklı olmaya davet eder. Konu ile ilgili fıkra şöyledir:

Nasreddin Hoca ölünce onu mezara koyarlar. Halk dağıldıktan sonra Münkir ve Nekir gelip, ona sorular sormaya başlar. Nasreddin Hoca:

“Bir akçe verin de söyleyeyim.” der demez, bir topuz yer. Buna rağmen, vurdumduymaz bir şekilde:

“Hay canım, bir iş edin ki biri dahi gelsin.” der (Arslan-Paçacıoğlu, 1996: 150)

Fıkırada Nasreddin Hoca, günlük hayatımızın sıradan ve kendine yabancılaşmış insanların öteki dünyadan habersiz sürdürdükleri yaşamlarını, mekânın sonsuzluğuna taşıyıp canlandırırken ironinin sihirli dokunuşlarıyla eleştiride bulunur. Ölüm ile ulaşacağımız öte dünya, ilahî adaletin hâkim olduğu bir âlemdir. Adaletin keskin kılıcı olan ölüm, bu dünya yaşantısının bütün eksik ve yanlışlarını tersine çeviren ayna gibidir. Yalan dünyanın rüşvetle halledilen işlerine, gerçek âlemde yer yoktur. Nasreddin Hoca, sorgu sual meleklerine rüşvet karşılığında cevap vereceğini söylerken ve topuz yiyip “*Hay canım, bir iş edin ki biri dahi gelsin.*” derken, sosyal hayatın hızla artan rüşvet alma/verme hastalığını eleştirel bir şekilde gözler önüne serer. Fıkırada ayrıca, ölüm karşısında tek silahımız olan mizah ile içinde bulunulan duruma düşme ihtimalimiz kurgulanır. Böylece sığınağımız olan alay ve gülme ile ölümüne meydan okuyarak ölüm karşısında durabilme gücümüzün sınırları aşılır.

Nasreddin Hoca, fıkralarında, öldükten sonra konaklayacağımız mekânın nasıl bir yer olduğu konusunu da ele alır. Konu ile ilgili fıkra şöyledir:

Nasreddin Hoca ile oğlu yolda giderken bir cenazeye rastlarlar. Kadının biri ölünün ardından şöyle ağıt yakar:

“Ah bir tanem, bir elin yağda, bir elin balda idi, yediğin önünde yemediğin ardında idi!.. Bütün bunları bıraktın şimdi tam takır kuru bakır bir yere gidiyorsun!”

Oğlu o sırada babası Nasreddin’i dürterek:

“Baba duydun mu? Cenazeyi bizim eve götürüyorlar.” der (Tokmakçıoğlu, 2004: 308).

Fıkra, cenaze sahibinin *“bir elin yağda, bir elin balda idi, yediğin önünde yemediğin ardında idi.”* şeklinde ardından seslendiği eşine, sahip olduğu nimetlerin bulunmadığı bir tükeniş mekânına göçünü vurgulaması, ölümün hafızalarımızdaki soğuk yüzüdür. Karanlık, tek başlılık, kaçmamak, kendinle ve yaptıklarınla baş başa kalıp hesaplaştığın mekân olarak kabir, korkutucu ve ürkütücüdür. Her ne kadar keşmekeşli, gel-gitli bir hayat yaşasak da halk arasında *“Nal ile mih arasında”* şeklinde tanımlanan kabir hayatı, insanoğlunun gitmek istemediği korkulu rüyasıdır. Fıkra, cenazenin götürüldüğü kabrin *“tam takır, kuru bakır”* ifadeleriyle tanımlanması, Nasreddin Hoca’nın oğluna, kendi evlerini çağırıştırır. Dünya hayatında pek çok nimetten yoksun bir evin, öteki dünya âlemindeki kabir ile eş değerde görülmesi, zıtlıkların oluşturduğu mizah olarak insanı güldürür. Kelimelerle yaratılan bu mizah aynı zamanda, öteki dünyanın bu dünyadan farkı yok düşüncesiyle, ölüm karşısında kişinin kendisini üstün kılmasını sağlar.

Ölüm, hesabını dahi yapmadan sevdiklerimizden ayrılış ve kırdığımız kişilerle barışma şansını sonsuza dek kaybederek dünya toprağından ani bir koparılıştır. Nasreddin Hoca, fıkralarında, insanoğlunun kendi arasında yaşadığı, ölümün dahi engel olamadığı kırgınlıkları fıkralarında söz konusu ederek anlamlı mesajlar verir. İki günlük dünyada kavgalarını ve küslüklerini dahi öteki dünyaya taşıyan insanları eleştirir. Konu ile ilgili fıkra şöyledir:

“Hoca, Sivrihisar’da hatip iken subaşı ile kavga eder. İttifak ol zaman subaşı ölür. Hoca’ya eydürler:

“Gel Efendi talkın eyle” derler. Hoca eydür:

“Yok, gayri kimse bulun benim ile kavgalıdır, benim sözümü dinlemez.” demiş (Duman, 2008: 202).

Nasreddin Hoca, ölüm ve öteki dünya algısına dair fıkralarında, ölüm korkusunu mizahla yenmeye çalışan insanı tanımlarken ona eğitici mesajlar vermeyi ihmal etmez. Mizah, düşünen insanın üretimi olup bazen güldürürken düşündürülen ve ders veren bazen de yaşam savaşında karşılaştığımız uyumsuzluklar, çelişkiler, olumsuzluklar karşısındaki saldırma ve savunma tepkilerimizi ironik bir şekilde ifade eden evrensel bir iletişim dilidir. Nasreddin Hoca, fıkralarında canlandırdığı *“ana-baba, çocuk ve yetişkin”* (Dökmen, 2003: 205)

rolleriyle kendimizi görmemizi sağlayarak yetişkin olabilmenin önemini vurgular. Fıkırada, Nasreddin Hoca'nın kendisiyle kavgalı bir şekilde öteki dünyaya göç eden subaşından “*Yok, gayri kimse bulun benim ile kavgalıdır, benim sözümü dinlemez!*” diyerek onun talkınını vermek istememesi, hayatlarımızın gerçeği görmekten uzak çocukça anlarını hatırlatır. “*Gönül yıkmak Kâbe yıkmak*” gibi olup fıkırada, bu boş dünyada kalıcı olanın sevgi, dostluk ve yardımlaşma olduğu vurgulanır. Nitekim ölüm, dargınlıkların sona ermesi gereken yeni bir başlangıç olup ne mevkiye olursa olsun insanoğlunu eşitleyerek aynı seviyedeki bir mekânda buluşturacaktır.

İslamiyet öncesi Türk inanışlarının yer aldığı Nasreddin Hoca fıkralarında baş aşağı gömme, ters âdeti, siyah giyme, vb. gibi defîn törenlerinden, yas tutma geleneklerine kadar yer yer mitik kökene göndermeler yapılmaktadır. Konu ile ilgili fıkra şöyledir:

Hoca dostlarına:

“*Ben ölürsem*” demiş, “*Beni tepe üstü, diklemesine gömün!*”

Niye demişler:

“*Kıyamet kopunca dünyanın altı üstüne gelecek, o zaman da ben dosdoğru kalkarım!*” (Tokmakçıoğlu, 2004: 213).

“Mitler hep bir yaradılışa ilişkindir; herhangi bir şeyin nasıl varlık bulduğunu anlatır. Miti tanımakla, şeylerin ‘kökeni’ tanınır.” (Ateş, 2001: 13). Nasreddin Hoca, fıkralarında ölümü, mitolojik-sembolik anlamda “*baş aşağı insan*”, yeniden hayata dönüşü ise “*ayakları üzerinde insan*” göndergesini kullanarak ifade eder. Burada da yine zıtlıklar üzerine kurulu bir anlam sembolizmi bulunmaktadır. “Mitolojide ölüm veya ölü baş aşağı insan grafiğiyle sembolize edilmiştir.” (Ateş, 2001: 187). Baş aşağı gömülen insanın, kıyamet günü ayakları üzerine düşüşü, ironik bir ifadeyle ele alınırken mitolojinin, doğum ve yeniden yaratılışımıza dair yaşam merkezlerimizi etkileyen canlandırıcı gücünden faydalanılmıştır. Nasreddin Hoca, insan hayatının “ilk” ve “asıl” başlangıcı olan doğum ve ölümle gerçekleşen yeniden doğumunun insan bilincindeki gerçekliklerini, hafızada canlı tutabilmek için mitolojiye yer verir. “*Baş aşağı insan motifi*” aynı zamanda, İslamiyet Öncesi Türk inanışlarında “*tersine evren anlayışı*” ile ilgilidir. Bu inanışa göre öteki dünyada ırmaklar, kaynağına doğru akmaktadır. Defîn törenlerinde ölü, güneş batarken gömülmektedir. Çünkü öteki dünyada güneş, daha yeni doğmaktadır. Mezara kırılarak bırakılan eşyalar, öteki dünyada kırılmamış hâlde bulunacaktır. Arkeologların çalışmaları, örneklerdeki “ters” anlayışını belgelemekte ve bu anlamda konuyu aydınlatmaktadır. “Urallarda, Ananino denen topluluğun mezarlarında (MÖ, 600-200 yıllarında) tüm toplumlar silahı sol yanında taşırken, silahların, örneğimizde hançerlerin, beden sağında bulunduğu görülmüştür.

Daha yakın bir zamanda, aynı şekilde kırılmış eşyalar cesetlerle birlikte gömülmüş olarak bulunmuştur.” (Roux, 1999: 183). Eski Türklerin ölüm ritüellerinde rastladığımız bu örnekler, Nasreddin Hoca'nın baş aşağı gömülme isteğiyle benzerdir. Burada Nasreddin Hoca'nın, ata kültüründeki “*tersine evren inancını*” mizahın eğlendiriciliği ardında bizlere hatırlatmak istediği düşünülebilir. “Geleneksel anlatımlar ve uygulamalar, mitlerin, efsanelerin, eski inançların kodlarını yeni kuşaklara aktarma görevini üstlenirler. Sözlü anlatıların kahramanları, kendi çağlarındaki toplumların modelleri olma özelliğine sahiptirler.” (Önal-Erten, 2013: 264). Nasreddin Hoca da fıkralarında mitik kökene göndermelerle kültürel kodların zihinlerde şifrelenerek nesilden nesile yaşatılması adına mücadele eder.

Uzun bir kış gününde yaşlılar toplanıp cennet cehennem konusunda sohbet ederken hepsi, cehennemin korkunç oluşundan, cennetin güzelliğinden söz ederler. O sırada Nasreddin Hoca içeri girer ve ellerini ayaklarını ısıtmaya çalışırken:

*“Boşuna iddialaşıyorsunuz. Eğer kıyamet günü bu kış günü gibi soğuk bir gün olacaksa hangi aptal cehenneme değil de cennete girer.”*der (Özkan, 1999: 145).

Fıkroda cehennemin yakıcı/cezalandırıcı olan olumsuzluğunu mizahla silişip, soğuk kış gününde ısıtan olumlu yönüne dikkat çeken Nasreddin Hoca, öteki dünya algısında cehennem korkusunu hafifletmemize yardımcı olur.

“Ölüme karşı duyulan akıldışı korkunun sebebi, yaşama konusunda başarısız olmaktır. Suçlu vicdanımızın, yaşamımızı boşa geçirdiğimiz, onu ve kapasitelerimizi üretken bir şekilde kullanma şansını kaçırdığımız için bizlere verdiği tepkidir.” (Fromm, 2005: 182). Başta Nasreddin Hoca olmak üzere toplumdaki diğer kişiler de ölümün ne olduğuna, ölüm haberi alındığında neler yapıldığına, hangi duaların okunduğuna dair ruhsal bir hazırlığın içinde kendisini buluverir. Konu ile ilgili fıkra şöyledir:

Bir gün Nasreddin Hoca'ya ölünce ya da ölüm haberi alınca okunan ‘İnnâ lillâhi ve innâ ileyhi râciûn’ (Biz Allah içiniz ve sonunda O'na dönüp gideceğiz) âyetinin ne anlama geldiğini sorarlar. Rahmetli düşünür düşünür ve sonunda bildiği kadarıyla bu âyetin düğünlerde, derneklerde, şenliklerde pek okunmadığını söyler (Tokmakçioğlu, 2004: 131-132).

Nasreddin Hoca fıkroda, toplumun benliğini saran ölüm kaygısının psikolojik olarak insan ruhunu nasıl olumsuz yönde etkilediğini fark eder. Bu yüzden, âyetin doğrudan ölüm anında okunduğunu söylemek yerine düğün, dernek ve şenliklerde okunmadığını söyleyerek kaygının derecesini azaltmayı hedefler. Aynı kaygıyı kendisi de zaman zaman çeken Nasreddin Hoca, eğlence

kelimesinin uyandırdığı olumlu anlam ile ölümün acımasızlığını rahatça alaya alarak bu kaçınılmaz sona mizahî-trajik olarak yaklaşır.

Sevdiklerimizi kaybediş sonrası duyduğumuz üzüntü, geleneksel anlamda kültürümüzde “*akları çıkarıp karalar bağlama*” şeklinde ifade edilir. Konu ile ilgili fıkra şöyledir:

Bir gün Nasreddin Hoca siyah renkli elbiselerini giyip sokağa çıkar. Onu bu kıyafetiyle görenler merakla sorarlar:

“Hayırdır Hocam, bu ne kıyafet böyle?”

“Sen hiç böyle giyinmezdin!”

“N’oldu güzel yeşil cübbene?”

Hoca bakar ki sorular uzayıp gidecek ne yapsın, kısaca cevaplandırır:
“Sormayın, oğlumun babası öldü de onun yasını tutuyorum.” (Sakaoğlu, 2005: 119).

Fıkra, yas alâmeti olarak Nasreddin Hoca’nın yeşil elbiseyi çıkarıp siyah renkli bir elbise giydiği görülür. Yeşil elbise huzur, dinginlik ve muradın rengidir. “*Oğlumun babası öldü de onun yasını tutuyorum.*” şeklindeki ifadeleriyle siyahlara bürünen Nasreddin Hoca, bir anlamda, oğlu ile münakaşa sonrası kırıngınlığına, sevgi ve şefkate olan ihtiyacına gönderme yapar.

Nasreddin Hoca farklı bir fıkrasında, yas renginin siyah olduğunu şöyle ele alır:

Hoca’nın tavuğu kaybolmuş. Aramış, aramış bulamamış. Bir ufak siyah bez parçası alıp, kümesteki piliçlerden birinin boynuna geçirmiş. Sormuşlar:

“Bu nedir Hoca?”

“Anasının” demiş, “yasını tutuyor!” (Tokmakçioğlu, 2004: 199).

Söz konusu fıkrada Nasreddin Hoca, mizahın gücü ile âdetlerimizin nesilden nesile zevkle okunarak günümüze kadar taşınmasına hizmet eder.

Nasreddin Hoca fıkralarında, kabir, Münkir-Nekir, ahiret ehli olmak, kıyamet, cennet-cehennem, ölüm duası vb. gibi kavramlarla dünya ve öteki dünya algısını ele alır. Kısacık hayatlarımızda anlamlı bir şekilde yaşayıp ölümlerinden doğabileceğimizi, mizahın ardından seslenerek okuyucuya/dinleyiciye ulaştırmaya çalışır.

2. Ölüm Kaygısı ve Korkusu

Hayat, son durağın ne zaman olacağını bilmeden yol alırken anlamlı yaşanabilmektir. Bunun için her anımızın tadını çıkararak bilinçli bir şekilde kendimizi sorgulayarak yaşarsak, bize düşen dinî görevleri yerine getirsek vb. gibi ölümden korkmamız için de bir sebep yoktur aslında... Aksi takdirde dünyaya ölümlerle alınmak üzere bırakılan insan, bilinmezliklerle dolu sona nasıl, nerede ve ne şekilde yakalanacağını düşündükçe kaygı ve korkuları artar.

Kişinin ölüm gününü bilerek yaşamaya çalışması belki de bu korku ve kaygıların en büyüğüdür. Her güne yaşamak umuduyla, ya ölürsem kaygısıyla devam etmek ruhsal denge açısından daha sağlıklıdır. “Kaygı, kişinin kendisini korkutan şeyi arzulasıdır, bir duygudaş karşıt doğallıktır (sympathetic antipathy); kaygı, bireyi sıkıca kavrayan yabancı bir güçtür ve insan kendisini ondan koparamaz ve koparmak da istemez; çünkü korkar, fakat korktuğu şeyi arzular.” (Kierkegaard, 2004: 22). Nasreddin Hoca fıkralarında, insanoğlunun son durağı olan “ölüm”, “kabir hayatı”, “kıyamet”, “öldüğümüzü nasıl anlarız?” vb. gibi konulardaki kaygı ve korkuları, mizahî açıdan ele alınarak mesajlar verilmiştir.

Başka kaynaklarda, başka tiplere bağlı olarak da anlatılan Nasreddin Hoca'nın şu fıkrasında Emir Timur, unuttuğunu sandığı fakat bilinçaltına atarak sürekli onunla yaşadığı ölüm kaygısını ve korkusunu, gördüğü rüya ile aşikâr kılar:

Emir Temur rüyasında düştüğünü görür ve rüya yorumcusunu çağırır. Rüya yorumcusu, Emir'in rüyasını yorumlar:

Doğrusunu söylemeden yapamayacağım. Sizin çocuklarınızın ve akrabalarınızın hepsi sizden önce ölecekler.”

Bu yoruma öfkelenen Timur, düş yorumcusunun asılmasını emreder. Daha sonra Hoca'yla karşılaşan Timur, bu düşünüyü Hoca'nın yormasını ister.

“Hoca Efendi, sen benim rüyamı yorumlayabilir misin? der.

Hoca Emir'i dinler, biraz düşündükten sonra:

“Rüyanız güzel... bu rüyaya göre bu dünyada siz, çocuklarınız ve akrabalarınızdan daha fazla yaşayacaksınız. Fakat, suçsuz yere öldürdüğünüz rüya yorumcusunun ruhu, size ömür boyu rahat vermeyebilir.” (Yakıcı, 1997: 141).

Emir Timur, ölüm korkusunun bilinçaltındaki baskısıyla tedirgin olarak uykuya dalar ve düştüğünü görür. “Ölüm, söylemle söylemi yadsıma arasındaki bir savaştır. Bu savaş sırasında ölüm olumsuz gücünü onaylar.” (Levinas, 2006: 18) Rüyasının olumsuzluklara işaret etmesi Timur'u ürkütür ve rüya tabircilerine rüyasını yorumlatır. Fıkroda Emir Timur, ilk rüya tabircisinin “Akrabalarınız ve çocuklarınız sizden önce ölecekler.” yorumuna, ölümün bir gün sıra kendisine geleceğini hatırlattığı için onun asılmasını emreder. Bu şekilde Timur, ölümden kaçıp onu ötelediğini sanır. Hâlbuki içinde sürekli olarak düşünmekten kendisini alıkoyamadığı, bir nevi arzuladığı ölüm kaygısı, rüyasında belirgin bir biçimde bilince çıkarılarak görünür kılınır. İkinci olarak Nasreddin Hoca rüyayı “Siz, akrabalarınız ve çocuklarınızdan daha fazla yaşayacaksınız.” şeklinde tabir eder. İlk rüya tabircisinin sözleriyle benzer olan bu ifadelerdeki tek fark, Nasreddin Hoca'nın ölüm kelimesini kullanmaması

ve dolaylı yollardan ölümden kaçışın mümkün olmadığını Timur'a iletmesidir. "Ölümlülüğün inkârı "var"lığı unutmaktır." (Tura, 2002: 119). Nitekim ayet-i kerime' de de belirtildiği gibi "*Her nefis, bir gün ölümü tadacaktır.*" Her ne kadar ölümden kaçmak istesek de aslında, hepimiz Timur gibi, ölümsüzlüğün mümkün olmadığını biliriz fakat bunu duymak yine de bizi rahatsız eder. Ölüm kelimesinin adını anmamak, bir anlamda ölümden kaçıştır. Kaçışın aksine pişmanlıklarımıza, hatalarımıza son verip yapıcı davranışlar edinmek ölüm korkusuyla baş edebilmenin tek yoludur.

Hayatın bütün çilesine rağmen hiçbirimiz ölmek istemeyiz. "*Ölsem de kurtulsam!*" desek bile hastalandığımızda dahi hemen ölümü hatırlayıp, çabucak iyileşmenin yollarını ararız. Nasreddin Hoca bu durumu şu fıkrasıyla anlatır:

Bir gün Hoca, balta ile ceviz kırarken bir ceviz sıçrar, uzağa gider. Hoca, onu arayıp bulamayınca:

"Bu dünyada ne hikmetler var? Sadece insan değil, ceviz bile ölmek istemiyor!" der (Özkan, 1999: 266).

Fıkra, insanın ölüme karşı olan korkusunu, ölümden kaçan ceviz ile benzeştiren Nasreddin Hoca, varlık ve yokluk arasındaki o ince çizgide nasıl dans ettiğimizi mizahla yakalayarak bizlere sunar. Saint Augustine, "*İnsanın gerçek benliği ancak ölümün karşısında doğar.*" der. İnancın derinliğini ifade eden bu sözler ayet-i kerime'de "*Nasıl yaşarsanız öyle ölürsünüz.*" şeklinde ifade edilir.

Nasreddin Hoca bir gün, hasta yatağında ziyaretçi kabul ederken ölüm kaygısını dile getirmeye çalışır:

İnsanlık hali, Nasreddin Hoca bir gün hastalanır. Eş dost, konu komşu onu ziyarete gelirler. Hem hâl hatır soracaklar, hem de geçmiş olsun diyeceklerdir.

"Geçmiş olsun Hocam."

"Neyin var Hocam?"

Hoca ziyaretçilerin hal hatır sormalarından memnundur; sorularına yine Hoca gibi cevap verir:

"Sormayın komşular, sapasağlam ölüyorum." (Sakaoğlu, 2005: 133).

Ölümün kimi beğenip seçeceği bir muammadır. Ölüm, bazen genç, sağlıklı, bazen de yaşlı ve hastalıklı kimi beğenirse, onu acımasızca alıp beraberinde götürür. Fıkra, Nasreddin Hoca, hayatlarımızın bu ironik anını kelimelerle resmeder. Bedensel olarak sağlıklı olduğu hâlde bir anda yatağa bağımlı olarak hasta psikolojisini yaşayan Nasreddin Hoca, ölümü hatırlayarak sıranın kendisine geldiğini "*Sapasağlam ölüyorum.*" sözleriyle ifade eder.

Bu dünyaya gelen her insan, “*Ne zaman öleceğiz?*”, “*Ölüm nasıl bir şeydir?*” sorularına cevaplar arar. Nasreddin Hoca da ölmüş adamın nasıl anlaşıldığını eşine ve arkadaşına sorarak merakını gidermeye çalışır. Konu ile ilgili fıkralardan birisi şöyledir:

“*Bir gün Hoca karısına:*

“*Ölmüş adam nasıl belli olur?*” diye sorar. Karısı da:

“*Eli, ayağı soğur, ondan bilinir.*” der. Bir gün zavallı Hoca, dağda odun keserken eli ayağı tutmayacak derecede üşümüştü.

“*Ben öldüm.*” diye kendisini bir ağacın dibine bırakıvermiş. O esnâda kurtlar, Hoca’nın eşeğine musallat olup yemeğe başlamışlar. Bîçâre Hoca, güçlkle olduğu yerden başını kaldıracak:

“*İyi buldunuz sahibi ölmüş eşeği!*” demiş (Arslan-Paçacıoğlu, 1996: 57).

Fıkra ilk olarak dikkatimizi çeken ölmüş insanın nasıl anlaşıldığına dair çekilen kaygılardır. İnsanoğlu, ölüm anında fiziksel olarak ne hissedeceğini, nasıl öleceğini sorgulayarak kaygısını azaltmaya çalışır. Nasreddin Hoca da, ölen insanın nasıl anlaşıldığını eşinin, “*Eli, ayağı soğur.*” sözleriyle kurgulamaya başlar. Halk arasında ölümü çağrıştıran fizyolojik belirtiler kişinin “*Bedeni soğumaya başlarsa, iştahı birdenbire açılırsa, bedeni sararır ya da morarır, bedeni şişerse vb. gibi*” şekillerde görülür (Örnek, 2014: 290). Bir gün odun kesmeye giden Nasreddin Hoca, eli ayağı soğuyup üşüyünce öldüğünü sanarak kendisini ağacın dibine bırakıverir. Ölüm her an bizimledir. Fiziksel olarak dünyadan ayrılışın zorluğunu düşünerek kaygı ve korkular yaşayan insanoğlu, nefisini öldürmediği sürece ölüp ölüp dirilmeye mahkûmdur. Fıkra ikinci olarak dikkatimizi çeken öldükten sonra sahip olduklarımıza ne olacağı kaygısıdır. Korumak zorunda olduğumuz şeyler/kişiler, hayat mücadelemiz yarım kaldığında savunmasız kalacaktır. Nasıl ki sahipsiz bir ev, bakım olmayınca yıkılır, Nasreddin Hoca’nın eşeği de sahipsiz kalınca kurtlara yem olur. Halk arasında bu tecrübeler “*Ölenin karısını, kalkanın yerini kaparlar!*” şeklinde ifade edilir.

Konu ile ilgili benzeri bir fıkra da şöyledir:

Hoca bir gün bir inandığına sormuş:

“*Bir adam ölünce hali ne olur?*” diye.

Adam:

“*Ne olacak*” demiş, “*Eli, ayağı donar, her yanı buz kesilir!*”

Aradan birkaç gün geçtikten sonra dağa odun kesmeye gitmiş. Kış vaktiymiş, bir tipi, bir bor derken eli ayağı soğuktan tutmaz olmuş, buz kesilmiş... Adamın lafı aklına gelince:

“Ben herhâlde öldüm!” diyerek boylu boyunca yere uzanmış... Beklemiş, beklemiş, bakmış ki bir şey olduğu yok, bari,” diye düşünmüş, “Kalkıp karıma haber vereyim, duyan konu komşu gelip benim cenazemi kaldırsın.”

Doğru eve gidip kapıyı açan karısına:

“Karı,” demiş. “Ben filan yerde öldüm, konu komşu, hısım akrabaya haber ver, gelip benim cenazemi kaldırsınlar.”

Dönüp, yere yattığı dağa gitmiş. Ardından karısı da bağırıp yedi mahalleyi birbirine katmış. Gürültüyü duyan koşup gelmiş. Bunun sebebinin ne olduğunu sorunca rahmetlinin karısı şu cevabı vermiş:

“Zavallı öldü!”

“Peki,” demişler. “Nerede, nasıl, kim verdi bu acı haberi?”

Kadın saf saf:

“Zavallının,” demiş. “Kimi kimsesi yoktu ki öldüğünü kendi ayağıyla gelip kendisi haber verdi!” (Tokmakçioğlu, 2004: 246-247).

Fıkırada, ölüm anında nerede ve ne durumda olacağımız, cansız bedenimizin sahihsiz ortada kalarak hayata veda etme ihtimalimiz farklı bir kaygımız olarak dikkatlere sunulur. Dağda eli ayağı buz kesilince öldüğünü sanan Nasreddin Hoca, cenazesinin ortada kalacağını sanıp eşine gidip yerini haber verir ve *“Ben filan yerde öldüm, konu komşu, hısım akrabaya haber ver, gelip benim cenazemi kaldırsınlar.”* diyerek kaygısını gidermeye çalışır. Fıkırada dikkatimizi çeken bir başka husus, Nasreddin Hoca'nın, ölüm olayının duyurulması, cenazenin kaldırılması hakkında bilgi vererek kültürümüzün taşıyıcılığını yapmasıdır. “Ölüm olayının duyurulmasının en doğal biçimi, ölenin geride bıraktıklarının ağlamalarıyla olur. Diğer duyuru şekilleri ise; ölü sahipleri ve komşular tarafından, camilerde sala verdirilerek, belediye ya da muhtarlık hoparlörlerinden ‘anons’ ettirilerek, telefon edilerek, telgraf çekilerek, gazetelelere ilan verdirilerek, radyo ve televizyondan yararlanarak, facebook, instagram, whatsapp sayfalarından ulaşarak yapılmaktadır. Fıkırada Nasreddin Hoca'nın eşi, bağırarak yedi mahalleye ölüm olayını duyurur. Gürültüyü duyan gelir ve Hoca'nın vefatından haberdar olur. Nasreddin Hoca fıkırada, mizahın güldüren fakat düşündüren yönüyle insan hayatının ayrılmaz bir parçası olan ölüm olayına her an her yerde hazırlıklı olmamız gerektiğini hatırlatmak ister.

Kabir ehlinin yanından geçerken duyduğumuz korku ve kaygı, bir gün bu mekâna ait olacak olma duygusuyla daha da artar. Nasreddin Hoca'nın konu ile ilgili fıkrası şöyledir:

Hoca, mezarlıkta soyunup gömleğini temizlemeye başlamış. Derken anıztın kuvvetli bir rüzgâr çıkıp gömleğini uçurunca çırılçıplak kalmış. Düşmüş

gömleğin peşine... Gömleği yakalamak için koşan Nasrettin Hoca'yı bu hâlde gören süvariler hemen Hoca'nın yolunu kesip:

"Behey adam, demişler, hortlak gibi mezarlıkta koşuşup duruyorsun? Senin yüzünden az daha atlarımızdan aşağı yuvarlanacaktık! Hoca bakmış pa-buç pahalı, şöyle demiş:

"Oğullarım, benden ne istersiniz, ben ölüyüm, dünyayı terk etmiş bir kişiyim.... Öteki dünyayı kirletmeyeyim diye yola çıkmıştım, sonra da mezarıma girecektim, benim dünyalı kişilerle alışverişi yok..." Süvariler atlarını mahmuzladıkları gibi oradan uzaklaşmışlar (Tokmakçioğlu, 2004: 169).

Mezarlıktan geçmek veya ölü insan görmek bir gün sıranın bize de geleceğini düşündürür. Aslında mezarlıklar, bireyleşme yolculuklarımızda sık sık ziyaret edip kendine dönüşün yollarını bulabileceğimiz kutsal mekânlardır. Fıkıradaki süvariler, kolayca can almalarına karşılık can verilmesi istendiğinde ölümden kaçmakta, ölümlere karışanların dünyalılarla konuşma çabasıyla ürkmektedir. Zamansız gelen ölümler, yapılan vedalar, hazırlıksız göçler, bize ölümün soğuk yüzü olarak görünmekte ve bizi korkutmaktadır. Bütün bu korkuların temelinde, ertelenen yarınları bıraktığımız eksikimizi tamamlayamadan bu dünyadan ayrılma düşüncesi yatmaktadır.

Ölüm, bir anlamda yeniden doğuştur. Fıkıralarda Nasreddin Hoca, ölümle bağlantılı olarak, merkez simgeciliği üzerinde de durduğu görülür. Konu ile ilgili fıkra şöyledir:

Hoca bu, her şeyi bilecek ya... Bir gün 'Pat!' diye soruverirler:

"Hocam, söyle bakalım; dünyanın ortası neresidir?" O hiç beklemeden cevap verir:

"İşte burası, benim bulunduğum yer..."

Hazır bulunanlardan biri hemen itiraz eder:

"Aman Hocam, hiç öyle olur mu Allah aşkına?"

Gevezeleri susturduğundan emin olan Hoca, bir hamle daha yaparak cevabını pekiştirir:

"İnanmıyorsanız ölçüverin!" (Sakaoğlu, 2005: 68).

"Bireysel varlığın tek gerçekliği, tüm dünyasal varlığın toplu olumsuz merkezi olan, dünyanın merkezine devinimsel ve doğrudan olarak kutuplanmıştır. Kısacası, yaşamda içinden atılmış ve ölümden de içine düştüğümüz merkez. Çünkü bireysel varlığımızın olumlu oluşuyla, içinden atılmamız gereken olumsuz bir kutbumuzun olması gerekir. Ve bizim olumlu bireysel varlığımız parçalandığında ve öldüğümüzde, bizim hakiki bireysel çekim merkezimiz, dünyanın çekim merkezine yenik düşer." (Lawrence, 2004: 262). Nasreddin Hoca'nın, "şu anda benim bulunduğum yerdir." şeklinde ironik bir dille işaret

ettiği dünyanın merkezi, ölüme yenik düşen insanoğlunun yeraltındaki mekânıdır. Fıkranın farklı bir varyantında bu merkez Nasreddin Hoca'nın, "Eşeğimin ayağının bastığı yerdir." sözleriyle her canlının ayrı bir merkez oluşturduğuna işaret edilir. Yaşam ve ölüm adlı bu iki zıt kutbun düellosu/keşişme noktası, merkezin kutsal bir şekilde oluşumunu gerçekleştirir. Her varlığın yer ile göğün birleştiği dairesel bir alanda bulunduğu nokta, kendisi için bir yaşam merkezi oluşturur. Bu merkez, daireselliğe bağlı olarak dünyanın neresinden ölçülürse ölçülsün birbirine eşittir. Her ölüm, yeni bir doğumun başlangıç noktası olarak devir nazariyesini gerçekleştirecek ve mükemmel dengenin/ilahî adaletin merkezine işaret edecektir.

İnsanoğlunun bir diğer kaygısı, kıyametin ne zaman kopacağına dairdir. Konu ile ilgili fıkra şöyledir:

Sormuşlar Hoca'ya:

"Kıyamet ne zaman kopacak?" diye.

Bu kez Hoca sormuş:

"Hangi kıyamet?"

Aman Hoca, demişler, kaç kıyamet var ki?"

"İki kıyamet vardır," diye cevap vermiş, "Karım ölürse küçük, ben ölürsem büyük kıyamet kopar." demiş (Tokmakçioğlu, 2004: 189).

Fıkroda, insanoğlunun dünyanın sonu üzerine yaptığı kurgulamaların boş olduğu, neticede her insanın ölümünün bir nevî kıyameti ifade ettiği ironik olarak dile getirilir. Horace Walpole; "Yaşam düşünenler için bir komedi, hissedilenler içinse bir trajedidir." der (Goleman, 1995: 28). Nasreddin Hoca, eşinin ölümünün küçük kıyamet, kendi ölümünün ise büyük kıyamet olduğunu söyleyerek bizlere, komedi ağırlıklı bir trajedi yaşatır. Sertdemir, zahiri anlamda iki çeşit kıyameti şöyle yorumlar: "1. Kıyamet-i suğra (İnsanın kendi ölümü. Buna küçük kıyamet denir.) 2. Kıyamet-i Kübra (Tüm insanların öldükten sonra tekrar dirilecekleri gün, zaman. Buna da büyük kıyamet denir.) Fıkroda Nasreddin Hoca'nın öğüdü; kişinin kendi kıyameti kopmadan hazırlığını yapması yönündedir." (Sertdemir, 2017: 298). Nasreddin Hoca, eşinin ve kendisinin ölümünden hareketle küçük ve büyük kıyameti mizahın ardında hatırlatarak okuyucuyu bilinçlendirmek ister.

Benzeri bir fıkra şöyledir:

Bir gün Hoca'ya:

"Yahu Hoca, kıyamet ne zaman kopacak?" diye sorarlar.

Hoca da:

"Ninen kız, deden genç, delikanlı olduğu zaman kıyamet kopacak." diye cevap verir (Özkan, 1999: 137).

Nasreddin Hoca fıkrada, insanların geçmişten bugüne değiştirdikleri özden uzaklaşan yaşamları, gereksiz özentileri ve kendilerini tanınmaz hale getirdikleri giyim-kuşamlarıyla kıyametin haberciliğini yaptıklarını belirtir. Atalarımızın en büyük kaygı ve korkusu ahir zamana kalmaktır. Taberâni'nin belirttiğine göre “*Öyle bir zaman gelecek ki doğru söyleyenler yalanlanacak, yalancılar ise doğrulanacak. Güvenilir kimseler hain sayılacak, hâinlere güvenilecek. İnsanlardan şahitlik etmeleri istenmediği hâlde şahitlik edecekler, yemin etmeleri istenmediği hâlde yemin edecekler.*” (Taberâni, XXIII, s. 314) (www.egitimhane.com) Hatta ahir zamanda, haram ve helâlin birbirine karıştığı kazanç, haklı ile haksızı ayırt edememe, İslam’a aykırı giyim ve yaşayış tarzları vb. gibi alâmetler görülecektir. Bilge Nasreddin Hoca, mizahın eğlendirici ve düşündürücü yanıyla gerçeklikleri yüzümüze haykırarak hatalarımızı düzeltme gayreti göstermemizi ister.

Kıyamet konusuna dair bir diğer fıkra şöyledir:

Timurleng bir gün Hoca'ya:

“İnsanlar ne vakte kadar doğar, ölür?” diye sormuş. Hoca hemân:

“Cennet ile cehennem doluncaya kadar.” diye cevap verir (Arslan-Paçacıoğlu, 1996: 84).

Fıkra da Timur, Nasreddin Hoca'ya “*İnsanlar ne vakte kadar doğar, ölür?*” diye sorarken aslında, cesaret edemediği kıyamet gününü öğrenmeye çalışır. Nasreddin Hoca ise sorulan soruya “*Cennet ile cehennem doluncaya kadar.*” cevabını verir. Böylece, kâinatın matematiksel düzenine ve kıyametin, zaman süreci içerisindeki fark edilmeden hızla yaklaşan oluşumuna işaret eder.

Öteki boyuta geçtiğimiz bu son yolculukta bizi uğurlayanların da kaygıları vardır. Fıkra da, başına gelecekleri önceden gözlemleyen insanoğlu, kaygılarını Nasreddin Hoca'ya sorduğu sorularla gidermeye çalışır.

Sormuşlar Hoca'ya:

“Cenaze taşınırken tabutun ne tarafında bulunmalı; önünde mi, arkasında mı, sağında mı, solunda mı?” diye.

Hoca cevap vermiş:

“İçinde bulunmayın da nerede bulunursanız bulunun!” (Tokmakçıoğlu, 2004: 131).

Fıkra da Nasreddin Hoca, hayat ve ölüm arasındaki araf çizgisinde, “*Nasıl yaşadysak, öyle ölürüz.*” mesajını bizlere verir ve insan-ı kâmil olma yolculuğumuzu tamamlamamızı öğütler. “*Tabutun içinde bulunmayın da nerede bulunursanız bulunun!*” derken Nasreddin Hoca, insanın sağken ömrünün

kıymetini bilmesini, tabuta girdikten sonra kaçan trenin artık fayda etmeyeceğini belirtir.

Nasreddin Hoca fıkralarında atalarımızın uzun tecrübe ve gözlemlerinin eseri olan atasözlerinden “*buyurun er kişi niyetine cenaze namazına!*” sözüne yer verilerek başa gelen beklenmedik durumların ölümü çağrıştırmasına da değinilmiştir. Konu ile ilgili fıkra şöyledir:

Rahmetli bir gün Timur’un aleyhinde verip veriştiyormuş çevresini saran topluluğa. Derviş kılığındaki biri dayanamayıp:

“Hoca Efendi,” demiş. “Biraz fazla ileri gitmedin mi? O adam senin anlattığın kadar zalim, kötü kişi değildir.”

Hoca şüphelenip sormuş:

“Efendim, memleketiniz neresi?”

Derviş:

“Maveraünnehr!” demiş.

“Yâ mübârek adınız?”

“Emir Timur.”

Bunu duyan Hoca çevresindeki topluluğa dönerek:

“Ey cemaati müslimin,” demiş. “Buyurun er kişi niyetine cenaze namazına!” (Tokmakçioğlu, 2004: 260).

Fıkroda Nasreddin Hoca, Emir Timur’un aleyhinde konuşurken birdenbire onu karşısında görüp kaygılanır. Ölümünü kendi eliyle hazırlamanın verdiği kaygı ile; “*Buyurun, er kişi niyetine cenaze namazına!*” der. Ölümün kıyısına gidip gelen Nasreddin Hoca, bu söz ile hatasına razı olup onun kötü sonuçlarına da katlanacağını anlatmak ister.

Nasreddin Hoca fıkralarında, ölüm sonrası kabre konulan insanın, artık tek başına kaldığı evinde yaşayacağı anların en büyük korku ve kaygı olduğu anlatılmak istenir:

“Hoca, dostlarına vasiyet etmiş:

“Ölünce beni eski bir mezara gömün!”

“Niçin demişler?”

“Melekler gelince.” demiş. Kendilerine görmüyor musunuz? Derim, benim kabrim bile çökmüş, ben çoktan sorguya çekildim.” (Tokmakçioğlu, 2004: 166).

Fıkroda dikkatlere sunulan, kendisini akıyla üstün tutmaya çalışan âciz insanın ironik yaşamıdır. İnsanoğlunun, “*Ölümden sonraki hayat nasıldır?*”, “*Kabirde Münkir ve Nekir ile baş başa kalırsam ne yaparım?*” şeklindeki sorularına aradığı cevaplar, ölümden sonraki hayata dair kaygı ve korkularının

ifadesidir. Ağlayarak damlalar hâlinde toprağına düştüğümüz bu yokluk âleminde, ne zaman ve nasıl öz vatanımıza uğurlanacağımız şeklindeki düşünceler, hepimizin korku dolu trajik sonunu ilgilendirir. Nasreddin Hoca, hayatlarımızın bu tezatlarla dolu anını, insan aklının komik ve kaçış yollu ürettiği geçici çözüm önerileriyle mizahlaştırır. Münkir ve Nekir'in eski mezarı görüp kendisinden sorgu suali yapılmış diye hesap sorulmayacağını düşünen Nasreddin Hoca, ölümden kaçışın mümkün olmadığını bildiği hâlde ölümlüme açık alay eder. Çünkü sonuçta kazanan hep ölümlü olacaktır ve onunla iyi geçinmenin faydası da yoktur. Bu yüzden kendimizi ölümlüme karşı hazırlamak ve psikolojik olarak üstün kılmak en iyi çaredir.

Nasreddin Hoca, fıkralarında, ölümlüme nasıl bir şey olduğunu, ölümlüme kaçışın mümkün olup olmadığını, kabir azabını, insanoğlunun korku, kaygı ve mizah kavramlarıyla buluşturarak açıklar. Pişmanlıkların ve keşkelerin artık fayda etmediği, adaletin hüküm süreceği bu zamana gelmeden önce tedbir alınması gerektiğini hatırlatır.

3. Ölüm Kaygısından Kurtuluş Yolları

Ölümlüme kaçış mümkün olmadığına göre ölümlüme olumlu taraflarını düşünmek aslında ölümlüme korkusunu yenme, sevdiğini kaybedişin üzüntüsüyle baş etmenin en güzel yoludur. Halk arasında “*Ölümlüme kurtuluştur*”, “*Allah kurtarmış*”, “*Çekene de bakana da zor*”, “*İyi ki ölmüş*”, “*Allah sevdiği kulu yanına erken alır*”, “*Ölümlüme Allah'ın emri*” vb. gibi sözler, ölümlüme iyi/katlanılabilir taraflarını düşündürmekte, ölümlüme karşısında insanı güçlü kılmaktadır. Nasreddin Hoca fıkralarında da sıkıntıda olanın ölümlüme kurtulması, çeken hastanın ölümlüme şansının döndüğünün belirtilmesi vb. gibi örnekler ölümlüme gerçekliğini sevdirmeye açısından dikkate değerdir. Halk arasında yaşlılar kendilerinden bahsederken, “*Biz ikinci güneşiyiz.*” derler. “İkinci güneş” ibaresi, yaşlanan bedenlerin, ömürlerinin tükenişini belki de sona yaklaşmalarını çaresiz kabullenişlerinin bir ifadesidir. Kaçışı olmayacak bu sonun, akşam vaktinde batacak güneş ile özdeşleştirilmesi oldukça anlamlıdır.

“Ruh, kendi kendisiyle kaygı olarak ilişki kurar. Kaygı kendisinden uzaklaştı mı bu ilişkiyi kuramaz; kendisini, kendi dışında kaldığı sürece ele geçiremez.” (Kierkegaard, 2004: 36). Nasreddin Hoca da ölümlüme gerçeği düşünerek kendiliğimizi daha yakından tanımamız ve yolun sonunda geç bir pişmanlık yaşamamamız için ölümlüme, fıkralarında hatırlatmayı ihmal etmemiştir. Ne de olsa her sonda yeni bir başlangıç yatmaktadır. “Bizi aşkınlık problemiyle sarsıcı bir şekilde karşı karşıya bırakan ölümlümlüğümüzdür. Ölüm gündelik ve dünyevî değildir. Ölümde dünyevîliği aşan, bizi kozmik varlıkla ya da varlığımızın kozmik “ne”liğiyle yüz yüze getiren bir yön vardır.” (Tura, 2002: 116). Bu yüzden ölümlüme insanı derinden etkileyen “yok oluş” kaygısı

“hiç”liği, onu alışılmışlıktan uzak, kutsal ve bilinmeyen “öteki âlem” sonsuzluğuna ulaştırır.

Bir gün ölüm gelecek ve bu dünyadan bizi koparacaktır. Halkımız bunu “*Korkunun ecele faydası yok.*” şeklinde ifade eder. Nitekim ayet-i kerime’de de belirtildiği gibi “*Her nefis bir gün ölümü tadacaktır.*” Nasreddin Hoca, ölüm her aklıdan geçtiğinde sınırları gevşeyip kendinden geçer. Fakat ölüm anı yaklaştığında ölüme bakış açısı değişmeye başlar. Konu ile ilgili fıkra şöyledir:

“Nasreddin Hoca sağlığında ölümden pek korkar. Ölüm lafını bile etmezmiş. Fakat ölümüne sebep olan hastalıktan yatağa serilince telaş etmemiş. “İşte ölümüm yaklaştı,” diye paniğe kapılmamış. Son nefesine kadar çevresindekilerle gülüşüp şakalaşmış. Bu günlerde ziyaretine gelen bir ahbabı sormuş:

“Hoca Efendi, sen ölümden pek korkardın. Şimdi ise hiç aldırış etmiyor-sun, bunun sebebi nedir?”

Hoca yattığı yerden cevap vermiş:

“Evladım! Bizim telaşımız yatağa düşene kadardı. Şimdi olan oldu. Azrail kapıya dikildi. Ölümden kaçacak bir yer de yok. Öyleyse korkmak yerine ona alışmak gerekmez mi?” (Özçelik- Yeşilyurt, 2012: 62).

Fıkra, ölümün adını dahi anmayan Nasreddin Hoca, bir nevi onu kendisinden uzaklaştırmak ister. Halk arasında bu anlamda ölüm yerine farklı kelimelerin kullanıldığı görülür. “Ölümün soğuk ve korkutucu yönleri, zaman zaman güzel adlandırma dediğimiz terimlerle anlatılmıştır. Geçti, geçindi, uçtu, göçtü gibi güzel adlandırmalar yapılarak ölüm kelimesinin ürkütücü etkisi kırılmak istenmiştir.” (Yıldırım, 2017: 75). Ölümden kaçışın mümkün olmadığını gören Nasreddin Hoca, sonunda ölüme kendini alıştırmamanın bu korkuyu yenmede en etkili yol olduğunu belirtir.

Yukarıda ele aldığımız fıkranın farklı bir varyantı şöyledir:

Bir gün hastalanıp, yatağa düşen Nasreddin Hoca, artık ölümden korkmaya başlar. Halk, Nasreddin Hoca’nın bu durumuna oldukça şaşırınca o da: “Şimdi olanlar oldu. Azrail kapıya dikildi. Bundan böyle âhîret hazırlığını görelim. Son nefesimizde imanımızın kurtuluşu için çare bulalım.” der (Arslan-Paçacıoğlu, 1996: 148).

Fıkra, ölümden kaçışın mümkün olmadığı zaman, başa gelene rıza göstermekten başka çarenin olmadığı vurgulanır. “Ölüm kaçınılmaz olduğuna göre, sağduyu ona direnmenin saçma olacağını söyler.” (Steiner, 2006: 50) Bu yüzden Nasreddin Hoca, ancak korkularımızla yüzleşerek üstesinden gelebileceğimizi öğretmek ister. Fıkra, ayrıca, sahip olunan ameller eğer iyi ve

güzelse, kişinin öteki dünya yolculuğunun kolaylaşacağı hatırlatılarak her an hazırlık yapılması gerektiği vurgulanır.

Halk arasında “ölümü komşuya yollamak!” diye bir söz vardır. Ölüm, bazen bizi yakalamak için kovalayarak koşturan, sonunda yorgunluktan pençesine düşürüp soluklandıran bir durak, öteki dünyaya geçiş için bir eşiktir. “Bakana da çekene de zor!” diye ifade ettiğimiz anlar için ise ölüm, en büyük kurtuluştur. Konu ile ilgili Nasreddin Hoca'nın şu fıkrasını örnek olarak verebiliriz:

Nasreddin Hoca'nın evine bir hastayı getirip yatırırılar. Hastanın akrabaları gelip Hoca'ya, onun durumunu sorarlar. Hoca onlara:

“Hastanın durumu, bundan bir iki gün önce daha iyiydi. Şimdi şansını döndü, sanırım yarına kalmaz ölür!” diye cevap verir (Özkan, 1999: 229).

Nasreddin Hoca, hastanın iki gün önce iyi olduğunu söyleyip ardından artık şansının dönüp yarına kalmaz öleceğini söylemesi oldukça anlamlıdır. Bu dünyada yaşamının bedene yük olduğunu vurgulayan Nasreddin Hoca, ölüm ile beden kafesinden uçan ruhun, sonsuz huzura kavuşacağını ifade eder.

Ölüm, dermansız hastalıklara ve dertlere sahip olanlar için bir kurtuluştur. Hayat boyunca çektiğimiz sıkıntılardan ölecek kurtulmak ya da bu üzüntüye sebep olanların ölümü ile huzura kavuşmak insana, ölümün varlığını en çok arzulatan yanıdır. Konu ile ilgili fıkra şöyledir:

Hoca şehirdeyken kendisine “karın öldü” diyenlere:

“İyi ki ölüp kurtulmuş, nasıl olsa ben onu boşayacaktım!” der (Yakıcı, 1997: 144).

Nasreddin Hoca, eşinin kendisini boşadığını görseydi, daha çok üzüleceğini düşünerek ölümün onun için bir kurtuluş olduğunu söyler.

Benzeri bir fıkra şöyledir:

Nasreddin'in karısı yatakta aniden kendisini oraya buraya atmaya, ağlayıp inlemeye başlar. Uykusundan uyanan Nasreddin, karısını da uyandırıp sorar:

“Ne oldu karı, hasta mısın?”

“Korkulu bir rüya gördüm.”

“Hele anlat, rüyanda ne gördün?”

“Yüksek bir yerden düşüp öldüğümü gördüm. İnsanlar toplanıp beni mezarlığa götürdüler. Benim için mezar kazdılar, sonra da beni mezara koymak için harekete geçtiler. Tam bu sırada sen beni uyandırdın.”

Nasreddin alnına vurarak:

“*Meğer ben ne aptalmışım. Onu uyandırmak senin neyine lazımdı?*” der (Yakıcı, 1997: 144).

Fıkıradaki Nasreddin Hoca iki ayrı insan psikolojisine yer vererek ölümün farklı algılamaları ile ele alınmasını ister. Rüyasında ölümü tecrübe eden Nasreddin Hoca'nın eşi, tekrar hayata döndüğü için mutludur. Yaşam şansının olması ona, eksiklerini tamamlama fırsatı vermiştir. Fakat Nasreddin Hoca, eşi olmadan yaşamak istediği bir hayat hayalini kurup, bunun gerçekleşmesine kendisinin engel olmasından dolayı oldukça muzdariptir. Fıkıradaki bu mizahî olayın ardında verilmek istenen mesaj “*Hayatta olduğumuz her anın kıymetini bilerek şükretmek ve öteki dünyaya çalışmak!*” gerektiğidir. Uyku/rüya, kişiyi ölmeden önce ölüme hazırlayan önemli bir sınav yeridir. Yaşama ihtimallerimizi düşünüp, bilinç-bilinçaltı içeriklerimizi rüyada tecrübe ederek uyandırdığımızda tedbir alıp aynı duruma düşmemek için çaba sarf etmemizi sağlar. Bu anlamda bir eğitim merkezi olan rüyalar, son yolculuğa çıkmadan önce pişip olgunlaşmamızda önemli bir role sahiptir.

Nasreddin Hoca, fıkralarında, ölümün umut ışığı olarak yaşamlarımızda sağladığı sıkıntıdan kurtarma duygusuna da değinir. Konuya şu fıkrayı örnek verebiliriz:

Bir gün Nasreddin Hoca ile Timur bir anlaşma yaparlar. Peşin olarak ödenecek üç bin altın karşılığında Hoca, üç yıl içinde Timur'un eşeğine okuma öğretecektir. Dostları Hoca'ya:

“Ne yaptın? Üç yıl sonra kellen gidecek.” dediklerinde Hoca, umudun güvencesine sırtını dayayıp rahat rahat konuşur:

“Adam sende! Üç bin altın peşin! Üç yıl sonrası Allah kerim! O zamana kadar ya eşek ölür, ya Timur ölür, ya da ben ölürüm!” (Fuat, 2004: 212).

“Duygusal zekâ açısından umutlu olmak; kişinin zorlu engeller veya yenilgiler karşısında bunaltıcı kaygıya, teslimiyetçi bir tutuma ya da depresyona yenik düşmemesi anlamına gelir.” (Goleman, 1995: 115). Duygusal zekâ sahibi Nasreddin Hoca, uzun yıllara bel bağlayarak ve ölümün olumlu taraflarını düşünerek borç kaygısından kendisini kurtarmaya çalışır.

Benzeri bir fıkra şöyledir:

Zengin komşusuna epeyce borcu olan Nasreddin Hoca, hanımını çağırıp şöyle der:

“Şimdi komşuya git, Hoca öldü, de. Ölürken de komşum benim borç sendimi yırtsin. Yoksa öteki dünyada onun yakasına yapışırım.” şeklinde vasiyet ettiğimi söyle.” der.

Hanımı söylenileni yapar, komşusu gelip Hoca'nın ölüp ölmediğini anlamak için yere boylu boyunca uzanan Hoca'yı sarsar. Alacaklı, etrafındakilerin kızması üzerine borç senedini yırtmaya mecbur kalır. Hoca, o anda sıçrayıp ayağa kalkar ve:

"Ey Allah'ım sana binlerce şükürler olsun. Beni ecelden de, borçtan da kurtardın." diye oynamaya başlar (Özkan, 1999: 89-90).

Fıkıradaki bela evine düşen her insanın maddi ve manevi sıkıntılarla geçirdiği ömründe en büyük kurtuluşun ölüm olduğu vurgulanır. Ölen kişinin borçlarının görmezden gelinmesi, maddenin gereksizliğini hatırlatmak, ölümün katılgının insanın kalbinde uyandırdığı merhamet hissini ve ölüm karşısındaki âcizliğini vurgulamak içindir. Nasreddin Hoca, ölümün Allah'ın bir nimeti olduğunu *"Ey Allah'ım sana binlerce şükürler olsun. Beni ecelden de, borçtan da kurtardın."* sözleriyle anlatmaya çalışır. İnsanoğlu, ölümün ne zaman geleceğini bilmeden senaryosu aynı, oyuncularını farklı yaşam tiyatrosunda yol alırken ölüm korkusunu ancak onu kabullenerek yenebilir. Ölümü kabulleniş, bilinmezliğin sınırlarını hissettiğimizde gerçekleşir. "Freud, gerilimleri en düşük düzeyde tutmaya bizi iten süreklilik ilkesinin bizi, ölümü arzulamaya ittiğini de düşünüyor: Arzularını öldürmek, onları doyurma zahmetinden kurtulmaktır." (Charrier, 2000: 40). "Borç yiğidin kamçısıdır." Fıkıradaki mizahi açıdan ele alınan gerçekliklerin yumuşatılmaya çalışılması dikkati çekmektedir. Nasreddin Hoca, borcundan kaçan bir kişi olmaktan ziyade, ölüm karşısındaki trajik tutumunu bir anda ölümü kabullenişe dönüştürerek maddenin esaretinden kurtulabilmeyi, beden isteklerini değil, ruhun ihtiyacını karşılamamanın önemini vurgulamak ister. "Ölüm, masumiyetin güvenliğidir." (Tura, 2002: 59). Bedensel anlamda tükenerek maddeden kopan ruh, ölüm ile sonsuz huzura doğru yolculuğa çıkar.

Nasreddin Hoca'nın madde esaretinden kurtuluşun önemine dair farklı bir fıkrası şöyledir:

Nasreddin Hoca'nın bir koyunu varmış. Medresede kalan yaşlı öğrenciler Hoca'ya:

"İşitmedin mi? Yarın kıyamet kopacak! Haydi koyunu alıp kıra gidelim. Kesip yiyelim, ziyafet çekip eğlenelim" derler. Hoca da:

"Ya öyle mi? Çok iyi düşündünüz" der. Koyun kesilip, yüzüldükten sonra kazana konulup pişirilir. O esnada talebeler, kıyafetlerini çıkarıp oyuna başlar. Hoca, kıyafetleri toplayıp, ateşe atar. Talebeler kıyafetlerini aramaya başlayınca Hoca:

"Ben yemeği onları yakarak pişirdim" der. Talebeler:

"Mahvettin, sen ne yaptın böyle? Kıyafet yakılarak yemek pişirildiği nerede görülmüş?" Hoca der ki:

Bunun için neye üzülüyorsunuz? Yarın kıyamet kopacağına göre kıyafet ne işe yarar?” (Özkan, 1999: 142).

Dünyada yemek içmek, giyinmek vb. gibi bedensel arzularımızı doyurarak vakitlerimizi geçiriyoruz. Kıyamet koptuğunda ise sadece ruhsal yanımızla baş başa kalacağız. Nasreddin Hoca, kendisine yapılan şakayı, aynı türden ceza vererek karşındakine ödetirken bir taraftan da mizahın ardında *“Hiç ölmeyecekmiş gibi bu dünyaya yarın ölecekmiş gibi öteki dünyaya çalışınız!”* ayeti kerimesini hatırlatmak ister.

Ölüm, kişinin kendisine eziyet edenden, onun ölümüyle kurtulması ve içine attıklarını, ona söyleyemediklerini haykırarak ruhunu özgürlüğe kavuşturma şansıdır. Timur’un Nasreddin Hoca ile olan şu konuşması konuya örnek verilebilir:

“Timurlenk, bir gün Hoca’ya:

“Beni nasıl bilirsin?” diye sorar. Hoca:

“O sual şimdi sorulmaz” der. Timur:

“Ne vakit sorulur?” deyince Hoca:

“Cemaat tabutun başında el bağladığı zaman.” (Duman, 2008: 315).

Düşüncelerini haykırabilme insan için en büyük özgürlüktür. Nitekim atalarımızın da belirttiği gibi *“Acılar paylaşarak azalır, sevinçler paylaşarak artar.”* Fıkra, halkının konuşma özgürlüğünü elinden alan Timur’un *“Beni nasıl bilirsiniz?”* sorusuna Nasreddin Hoca, *“Cemaat tabutun başında el bağladığı zaman.”* şeklindeki ironik cevabıyla Timur’u uyanışa davet eder. Fıkra, herkesin bu dünyada ektiğine göre öteki dünyada onu biçeceğini hatırlatan Nasreddin Hoca, ölümün esaret altındaki kişilerin kurtuluşu için ilahi adalet olduğunu vurgular. Ölümün varlığı, çekilmez sanılan dertleri çekilebilir, katlanılmaz sanılan insanları katlanılabilir kılar. Hayata bakış açımızı değiştirip bizleri olgunlaştırır. Nasreddin Hoca, fıkra, *“Herşeyin sonu nasıl olsa ölüm/toprak olacak.”*, *“Bir gün mutlaka öleceğiz”* vb. gibi düşüncelerle sayılı günleri doldurmaya çalışan insanoğlunun, zıtlıklarla dolu hayatı anlamaya/anlamlandırmaya geç kalmaması için çaba harcar.

Sonuç

Cahit Sıtkı Tarancı ne güzel söylemiş: *“Neylersin ölüm herkesin başında/ Uyudun uyanamadın olacak/Kimbilir nerde, nasıl, kaç yaşında?/Bir namazlık saltanatın olacak/Taht misali o musalla taşında.”* Hayat, ölümün sessiz bir şekilde gelip bizi bu dünyadan koparmasıyla son bulacak ve her birimiz, yeni bir başlangıca doğru adım atacağız. İnsanoğlunun bu acımasız gidişatı hakkında kaygıları, korkuları, sakıncaları, inanış ve geleneksel uygulamaları yaşamalarımıza anlam kazandıran değerlerimizdir. Nasreddin Hoca, fıkralarında

değindiği ölüm, kıyamet, ölümden sonraki hayat, Münkir-Nekir, dünya, öteki dünya ve ölüm korkusundan kurtuluş yolları konularıyla insanoğlunun dünya-öteki dünya algısına dair yapıcı ve eğitici mesajlar verir. Ayrıca “yüce birey” Nasreddin Hoca, mizahın eğlendiriciliği ardında gelenek-göreneklerimiz, mitoloji ve halk inanışlarını hafızalarda güncelleyerek unutulmaktan kurtarmayı ve kendiliğe ulaşarak ideal insanlar olmamızı hedefler.

KAYNAKÇA

Arslan, Mehmet-Burhan Paçacıoğlu (1996); *Letâ'if-i Hoca Nasreddin*, (hızl.), Dilek Ofset Matbaacılık, Sivas.

Ateş, Mehmet (2001), *Mitolojiler ve Semboller Anatanrıça ve Doğurganlık Sembolleri*, Akşiseda Matbaası, İstanbul.

Charrier, J. P. (2000); *Bilinçdışı ve İnsan*, (çev. Hüseyin Portakal), Cem Yayınevi, İstanbul.

Dökmen, Üstün (2003); *Sanatta ve Günlük Yaşamda İletişim Çatışmaları ve Empati*, Sistem Yayıncılık, İstanbul.

Duman, Mustafa (2008); *Nasreddin Hoca ve 1555 Fıkrası*, Heyamola Yayınları, İstanbul.

Ergin, Muharrem (1989); *Dede Korkut Kitabı- I/Giriş-Metin-Faksimile*, Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara.

Fuat, Memet (2004); *Nasreddin Hoca Fıkraları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Fromm, Erich (2005); *Kendini Savunan İnsan*, (çev. Devrim Doğan Yüzer), İlyayayınları, İzmir.

Goleman, Daniel (1995); *Duygusal Zekâ/Neden IQ'den Daha Önemlidir?*, (çev. Banu Seçkin Yüksel), Varlık/Bilim Yayınları, İstanbul.

Kierkegaard, Soren (2004); *Kaygı Kavramı/Dogmatik Kalıtsal Günah Sorunu Üzerine Psikolojik Açından Basit Bir Tartışma*, (çev. Vefa Taşdelen), Hece Yayınları, Ankara.

Lawrence, David Herbert (2004); *Ruhsal Çözümleme ve Bilinçdışının Doğaçlaması*, (çev. Erol Esençay), İlyayayınevi, İzmir.

Levinas, Emmanuel (2006); *Ölüm ve Zaman*, (çev. Nami Başer), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Önal, Mehmet Naci-Aşlı Erten (2013); “Türk Halk Kültüründe Öte Dünya Tasavvuru”, *AİBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Semih Tezcan'a Armağan, c.13, Yıl:13, s. 261-292

Örnek, Sedat Veyis (2014); *Türk Halkbilimi*, Bilge Su Yayınları, Ankara.

Özçelik, Mustafa-Funda Koçer Yeşilyurt (2012); *Minyatürlerle Menâkıb-ı Hoca Nasreddin*, Akşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Konya.

Özkan, İsa (1999); *Huca Nasreddin Mezeclere (Nasreddin Hoca Fıkraları)*, Tika Yayınları, Ankara.

Roux, Jean-Paul (1999); *Altay Türklerinde Ölüm*, (çev. Aykut Kazancıgil), Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.

Sakaoğlu, Saim (2005); *Nasreddin Hoca Fıkralarından Seçmeler*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Sertdemir, Nahit (2017); *Bir Mutasavvıf Gözüyle Nasreddin Hoca/Fıkraların Zahiri ve Tasavvufi İzahları*, Ensar Yayınları, İstanbul.

Steiner, Reinhard, (2006); “Ölüme Karşı Eliaz Canetti Örneği”, *Ölüm ve Felsefe*, İthaki Yayınları, 41-51.

- Tokmakçioğlu, Erdoğan (2004); *Bütün Yönleriyle Nasrettin Hoca*, Geçit Kitabevi, İstanbul.
- Tura, Saffet Murat (2002); *Şeyh ve Arzu*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Yakıcı, Ali (1997); “Türk Dünyasından Derlenen Nasreddin Hoca Fıkralarında Rüya Motifi”, *Uluslararası Nasreddin Hoca Bilgi Şöleni (Sempozyumu) Bildirileri 24-26 Aralık 1996, İzmir*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, s. 139-148. (bk. Vilayet Guliyev, *Yirmi Üç Molla Nasreddin*, Azerbaycan Gençlik Neşriyatı, Bakü 1992.)
- Yıldırım, Ali (2017); “Türkü Sözlerindeki Metaforik Anlatım”, *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, S. 13, Eylül-Aralık, s. 71-82.
- <http://www.egitimhane.com/efendimiz-sav-uyariyor-ahir-zaman-belki-bu-zaman-erisim-tarihi-21.12.2017>

ŞİRDE BİÇİM BAĞLAMINDA YENİLİK - MÜKEMMELLİK ARAYIŞLARI VE PARNASİZMİN KISA TARİHİ

Dr. Öğr. Üyesi. Salim DURUKOĞLU* / Ayşe Sinem TOPRAK**

Öz: Güzel söz söyleme sanatı olan edebiyatın bu işi en çok dert eden ve en iyi yapan türü şiidir. Şiir sanatı, sözü çok boyutlu ve çok anlamlı kılmak adına, evrim süreci boyunca sürekli yeni denemelerde bulunmuştur. Ses, söyleyiş ve biçimde kusursuz arama olarak bilinen parnasizm akımının ilk şairle doğduğunu kabul etmek lazımdır. İlk şairden son şaire kadar parnasizmin bir ülkü hâlinde, genetik miras olarak kodlandığını ve yaşatıldığını görmek mümkündür. Bu makale şiirde yeni biçim ve söyleyiş arayışlarının; parnasizm, hurufilik, letrizm, ebced, akrostiş türevi terimlerle kurduğu ilişki üzerinden açığa çıkan ve şiir sanatında görünür ama dağınık olan yeniliklerini bir araya getirmek için yazılmıştır. Doküman incelemesi yöntemi ile Türk ve dünya edebiyatından konunun iyi örnekleri saptanmış ve makale sınırları içinde incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk edebiyatı, Dünya edebiyatı, şiir, biçim/şekil, yenilik arayışı, mükemmellik arayışı, parnasizm, hurufilik, letrizm, ebced, akrostiş.

INNOVATION IN THE CONTEXT OF THE POETRY - BRIEF HISTORY OF PARNASISM AND PURSUIT OF PERFECTION

Abstract: Poetry is the literary genre that attaches the most importance to the eloquence, making the best out of it. The art of poetry has made new experiments throughout the evolutionary process to make the words multidimensional and meaningful. It is necessary to recognize that the parnasism movement, known as searching voices, utterance, and the perfect shape, was born with the first poet. From the first poet to the last, it is possible to see that parnasism is encoded and maintained as a heritage. This article is about the search for new forms and words in poetry; It was written to bring together the innovations that are visible but scattered in the art of poetry through the relationship it established with parnasism, letrism, numerological, acrostic derivative. With the method of document analysis, good examples of the subject from Turkish and World literature were determined and examined within the boundaries of the article.

Key Words: Turkish literature, World literature, poetry, form / shape, parnasism, letrism, numerological, acrostic derivative.

ORCID ID : 0000-0002-2429-7609* / 0000-0002-0794-5432 **

DOI : 10.31126/akrajournal.493843

Geliş tarihi : 08 Aralık 2018 / Kabul tarihi: 12 Aralık 2018

* İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü.

** İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türkçe Eğitimi Bilim Dalı.

Giriş

Etkili ve güzel söz söyleme isteği ilk insandan günümüze kadar üzerinde düşünülen ve sürekli yeni denemelerde bulunulan bir alan açmış ve edebiyat denilen bir sanatı ortaya çıkarmıştır. Bu istek ve amaç uğrunda insanoğlu çeşitli yollar ve yöntemler aramış, araştırmış, icat ve ihdas etmiştir. Yazıdan önce vezin ve kafiyeyi kullanarak sözün etkisini artıran ve ilk şiir örneklerini veren insanoğlu aynı zamanda sözün akılda kalmasını da sağlamış ve kolaylaştırmıştır. Yazının icadından sonra sözün bu gücünü ve etkisini yazıya da aktaran insanoğlu, icat ettiği ve çok sevdiği şiir türünde bitmeyen bir yenilik ve değişiklik arayışına girişmiştir.

Yazı ile birlikte kalıcı ve kuşaktan kuşağa değişime uğramadan aktarılabilen bir tür olarak hayata giren şiir, yapısı ve söyleniş özellikleriyle akılda kalma işlevinin yanına, çok okunma, hayatı değiştirme, dilin özü olma, sözün kanatlanmış hali olma işlevlerini de eklemiştir. Böylece yerini ve değerini sağlamlaştıran şiir, duygu, düşünce, hayal ve söz tasarımlarını çeşitli nazım şekilleri ve türleri ile daha etkili anlatmakta insanlara yardım etmiştir.

Çeşitli dönemlerde genel manasıyla ortak özellikler gösteren şiir, bunun yanında biçim ve içerik olarak dönemsel değişimler geçirmiştir. Bu değişimlerin doğal sonucu olarak bazı şiirler bazen biçim bazen içerik bazen de her ikisi bakımından türün diğer örneklerine göre belirgin farklılıklar göstermiştir. Bu sebeple bu çalışmada farklı biçim özellikleriyle yazılan ve okura sunulan şiirler incelenmiştir.

İlgili alan tarandığında, şiirin biçim ve içerik bakımından dönemsel olarak değişimler geçirerek ele alındığı örnekleri görmek ve bunları artırmak mümkündür (Çeltik 2007, Tökel 2007, Açıl 2015, Gülhan 2018, Güftâ 2010, Yeniterzi 2005). Bu çalışma söz konusu çalışmalardan farklı olarak biçimsel açıdan döneminden ve diğer dönemlerden farklı olarak alışılmışın dışında kalıplarla okuyucu ile buluşan şiirleri konu edinmektedir. Bu yönüyle edebiyat sahasında dağınık olan biçim denemeleri bağlamındaki bilgiler ve örnekler bir araya getirilecektir.

Şiirde biçim arayışı dönemsel olduğu kadar edebi akımlar tesirinde de değişimler göstermiştir. Yaşamı, doğayı, insanı ve olayları olduğu gibi anlatma çabası ve akımı olarak ortaya çıkan, ayna sadakati ile konusuna tutunan realizm, bir diğer adıyla gerçekçilik edebiyatta da karşılığını bulmuştur. (Çetişli, 1998: 69) Edebî eserler pozitivist akımdan doğan realizmin ışığında ortaya çıkmaya başlamış ve bu yönde içerik ve şekil arayışlarına gidilmiştir. Bu içerik ve şekil arayışları romantizme tepkidir ve şiirde lirizme fazla yer vermez. Biçim güzelliği en önemli husus olarak görülür.

Realizmin ve hatta natüralizmin şiirdeki yansımalarına ise, özelliklerinden biri de biçim mükemmelliği olan parnasizm denir ve şiirdeki bazı yenilik arayışları da parnasyenler tarafından ortaya çıkarılır: “Parnasyenler, şiirin şekli/yapısı ve bunu teşkil eden unsurlar (nazım şekli, nazım birimi, mısra, kafiye, vezin) üzerinde ısrarla durmuşlar ve şiirin şekil/yapı itibarıyla kusursuz olmasını istemişlerdir. ... Zaman zaman bu arzu o kadar ileri götürülür ki, şiir sadece bir şekildir noktasına gelinilir.” (Çetişli, 1998: 92) Şiirdeki biçim kusursuzluğu arayışının tarihi, ilk şiir örneklerine ve şairlerine kadar götürülmelidir ancak bu arayışın 19. ve 20. yüzyıllardaki adı ve karşılığı parnasizmdir. Bu gerçekten hareketle yazının başlığını parnasizm ile ilişkilendirmek, konunun anlaşılabilirliğine önemli bir katkı sunmaktadır.

Parnasizm kadar, mistik Doğudaki adıyla Hurufilik de biçim olarak da gördüğü şiirde bir dönem yoğun, sonraları seyrek örneklerle etkisini göstermiştir. Hurufilikte sayılar ve harfler ile ilgili sonsuz denebilecek kuramlar üretilmiştir zira “Hurufiler, kelime ve harf oyuncağı yapmak için bütün hakikatleri, hatta ayet ve hadisleri tahrif ederler.” (Pala, 1989: 236-237). Bu akım ve eğilimin Batı edebiyatlarında da karşılığı vardır ve letrizm olarak adlandırılır. Bu akım da hurufilik gibi dili saf harf ve sese indirger: “Akımın öncüsü İsidore İsou, bu konuda şunları söyler: Harf ötesinde hiçbir şey yoktur. Aklımızda harf olmayan ya da harf olamayacak hiçbir şey yoktur. Yüzyıllardan beri, damar sertliğine uğramış 24 harf içinde çürüyüp giden alfabeye 19 yeni harf katmış olmakla öğünebiliriz.” (Çetişli, 1998:123).

Bu değişiklik arayışlarına, Arap ve Fars harflerinin hepsine sayısal bir değer vererek ve bu değerleri belli düzen ve amaç içinde şiirde kullanmaya dayanan ebced denen bir sanatı da eklemek gerekir. Şairler, şiirlerinde harflere sayısal değerler eklerler ve bu şekilde okuyucuya önemli olayların oluş tarihi hakkında bilgiler verirler. Edebiyat aracılığı ile tarih düşürme geleneği dediğimiz bu gelenek ile önemli isimlerin doğum-ölüm tarihleri, savaş, depresyon, göç gibi önemli olayların veya han, hamam, kervansaray, türbe gibi binaların yapım tarihleri şiir sanatı içinde tarih bilgisine dönüştürülmüş olur. (Alıntı)

Çalışma nitel çalışmalardan olan doküman analizi modeline göre yapılacaktır: “Nitel araştırma, gözlem görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir (Yıldırım, Şimşek; 2013). Yine Yıldırım ve Şimşek’e (2013) göre doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olaylar hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar.

İncelememize konu olan şiirler yapı itibarıyla gösterdikleri ortak özelliklerden hareket edilerek iki başlık altında toplanacaktır. Resim çizme edası ile yazılan ve daha çok öncelikle göze hitap eden şiirler bir başlık, birer şifre gibi

bünyelerinde gizem barındıran ve bunu sese / harfe yani şekle dayandırarak yapan şiirler ise ikinci başlığa çekilecektir.

1. Biçim Üzerinden Farklılaşan / Resim Karakteri Kazandırılan Şiirler

Türk şiirinin biçim arayışlarının ilk örnekleri ilk şiirlerimizde karşımıza çıkar. Aprın Çor Tigin adlı şairimize ait olan bir şiirden aldığımız şu dizeler bu bağlamda dikkat çekicidir:

<i>“Yaruk Tengriler</i>	(Işık Tanrılar
<i>Yarlıkazunun</i>	Sayesinde
<i>Yavaşım birle</i>	Huyu güzelime
<i>Yakışpan adrılmalım</i>	Birleşip ayrılmayalım
<i>“Küçlüg priştiler</i>	Kudretli meleklerin
<i>Küç birzünün</i>	Kudreti sayesinde
<i>Közi karam birle</i>	Kara gözlümle
<i>Külüşüpen külüşiğin oluralum.”</i>	Gülüşüp oturalım.) (Tekin,1998: 46-47).

Lirik ve uzun bir aşk şiirinden aldığımız bu dizelerin biçim açısından dikkat çeken özelliği, kafiyenin kelime başında olmasıdır. En eski Türk şiirinde kafiye kelime başındadır ama eski Türk şiiri örneklerine geçtiğimizde kafiye kelime sonuna gider:

<i>“Alp Er Tonga <u>öldi</u> mü</i>	(Alp Er Tunga <u>öldü</u> mü?
<i>Isız ajun <u>kaldı</u> mu</i>	Kötü dünya <u>kaldı</u> mı?
<i>Ödlek <u>öçin aldı</u> mu</i>	Felek <u>öçün aldı</u> mı?
<i>Emdi yürek yırtılır.”</i>	Şimdi yürek yırtılır.) (Atalay, 1998: 41).

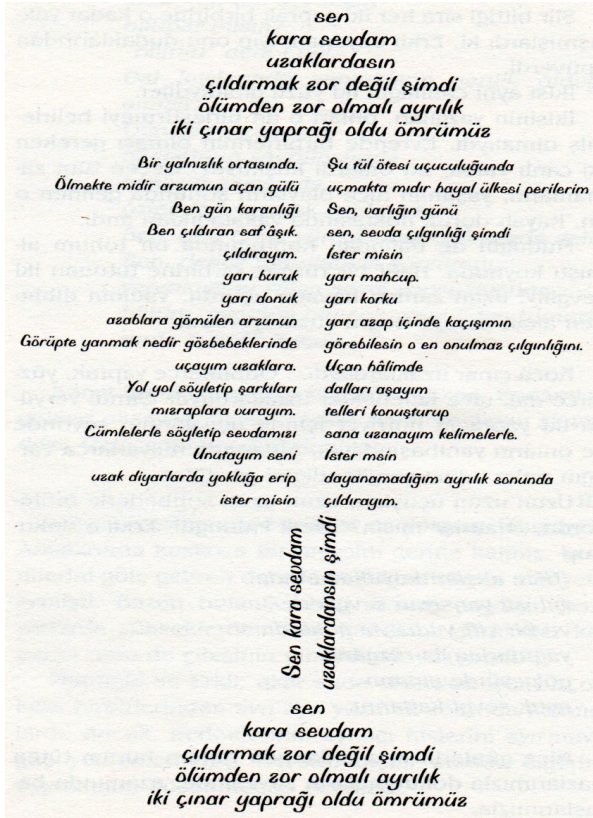
Alp Er Tunga sagusu / ağıtı olarak bilinen ve Alp Er Tunga destanının söylendiği dönemlere ait olan bu şiirde kafiye kelime sonundadır ve hece vezni kullanılmıştır.

Yukarıdaki örneklerden de anlaşıldığı üzere şiir genel anlamıyla belli biçimler ve ölçüler düzeninde meydana gelen sözler olarak nitelendirilir. Bu biçim ve ölçüler dönemler bakımından farklılık gösterse de, aynı dönem içinde bazen dörtlülüklerle bazen beyitlerle ya da farklı bent düzenleri ve aruz ya da hece gibi ölçüler ile yazılan şiirleri görmek mümkündür.

Öyle ki bazı dönemlerde bu ölçüleri ve düzeni yıkmak şairlik kusuru olarak dahi görülmüştür. Özellikle “Kural veren estetik” (Arıbaş, 2003:152) anlayışına göre bir sanat eserinin güzel olması belli kurallara bağlanmıştır. Şiiri mevzun ve mukaffa lakırdı yani vezinli ve kafiyeli söz olarak tanımlayan Re-caizade Mahmut Ekrem gibi düşünenler için bu tanımın dışına çıkmak isyan,

ihtilal veya cehalet olarak değerlendirilecektir. Türk edebiyatındaki abes-muktebes kavgası bu türden zihniyetlerin çarpışmasının ürünüdür.

Gelenek ile yenilik arasındaki arayışların ve tartışmaların içinden bir şekilde sıyrılan 20. yüzyıl şairleri vezinsiz ve kafiyesiz serbest şekilleri deneyerek ölçsüzlük ölçüsünü esas almışlardır. Serbest şiirin Türk edebiyatındaki ilk örnekleri olan Nazım Hikmet şiiri, başını Orhan Veli'nin çektiği Birinci Yeni olarak da bilinen Garip hareketi ve nihayetinde İkinci Yeni denen ve Ece Ayhan, İlhan Berk, Cemal Süreya vb. şairlerce denenen şiir hareketleri kendi içinde tutarlı ve başarılı örnekler üzerinden şiirin özgürlüğünü ilan etmiş ve yenilik arayışını farklı bir kulvarda sürdürmüşlerdir. Türk şiiri özelinde bir "Üçüncü Yeni" akımı ortaya çıkar mı, çıkarsa nasıl bir yenilik olur, sorularının da cevabını elbette zaman verecektir. Şairler, bu arayış ve denemelerin sonucu olarak biçim ve içerik düzleminde farklı gelebilen şiirler yazmışlardır. Bu denemelerden bir seçki yapacak olursak şu örnekler karşımıza çıkacaktır.



(Şahin: Üçler Vadisi 2009)

Tahir Erdoğan Şahin tarafından kaleme alınan mensur manzum karışık yazılan ve bu yönüyle Dede Korkut kitabındaki akışa da benzeyen "Üçler Vadisi" eserinde (Durukoğlu, 2002: 74-76) yer alan bir şiir, şiirdeki alışılmadık biçim denemesi ile dikkat çeker. Klasik kültüre ait bunca malzemeye rağmen kitabın içerikten biçime değin yeni bir yüzü vardır ve kitaptan alınan ve görseli sunulan şiir hem kullanılan serbest çağrışım metodu ile içerik olarak hem de baliğa ya da ağaca benzetilen dizaynı ile biçim olarak yenidir ve Batılı

şiiir akımlarının paralelinde hayat bulmuştur.

Bir başka örnek, 20 yy. dünya şiirinde biçim konusunda ciddi ve cesur yenilikler yapıldığını gösteren Fransız edebiyatına ait bir örnektir. Fransız şairi Apollinaire'ın "Yağmur Yağıyor" (II Pleut) başlıklı şiirini harfleri alt alta ve asimetrik sıralayıp yağmur damlacıklarının yeryüzüne düşerken oluşturduğu sicimler biçiminde; "Hançerlenmiş Güvercin ve Fıskiye" başlıklı şiirini de güvercine ve fıskiyeye benzeterek sunumu konumuz dâhilinde dikkat çekmektedir (Aksan, 1993: 247-248.).

Bir başka örnek, 20 yy. dünya şiirinde biçim konusunda ciddi ve cesur yenilikler yapıldığını gösteren Fransız edebiyatına ait bir örnektir. Fransız şairi Apollinaire'ın "Yağmur Yağıyor" (II Pleut) başlıklı şiirini harfleri alt alta ve asimetrik sıralayıp yağmur damlacıklarının yeryüzüne düşer

ken oluşturduğu sicimler biçiminde; "Hançerlenmiş Güvercin ve Fıskiye" başlıklı şiirini de güvercine ve fıskiyeye benzeterek sunumu konumuz dâhilinde dikkat çekmektedir. (Aksan, 1993: 247-248.)



Farklı biçim denemesi ile dikkat çeken şiirlerden biri de Hisarcılar topluluğunun şairlerinden olan İbrahim Minnetoğlu tarafından “yeni şiir” adıyla yazılan ve sunulan şiirlerdir. Son şiirlerinde “üçgen şiirler” dediği, bir kelimedenden başlayan ve dizilişiyle üçgen oluşturan, ya da algıda seçiciliğe göre piramit geometrisi olarak da algılanabilen şiirleri denemiş ve bu yeni biçim içinde kalarak, içerikte daima ülke bütünlüğünü ve sevelim sevilim felsefesini dile getirmiştir (Enginün, 2001: 100-101).

*“Ne
Vezin
Ne kafiye
Keyfine bak safi-ye*

*Ne
Felsefe
Ne hikmet
Doldur doldur iç
Afiyet olsun afiyet*

*Ne
Konu
Ne aşk ne duygu
Ne vatan ne millet
Entelliğe takılmışız ya; idare et.”*

Bu örnekler, şiirin ve şiirde biçim arayışlarının şimdilik kaydıyla geldiği son noktadır ve elbette son örnekler değildir. Yenilik, değişiklik, mükemmellik arayışları şairleri, bugünden öngöremediğimiz, gördüğümüzde şaşıracağımız yeni örnekler üretmeye sevk hatta mecbur edecektir.

2. Harf Kelime veya Cümle Düzeyinde Şifreler İçeren Şiirler

Şairler, şiirin görünüşü ile fark yaratmak istedikleri gibi bu hüneri şiirin içinde gömülü, gizli saklı şifrelerle de okuyucuya sunarlar. Kimi şair matematiksel birtakım hesaplarla, kimi şairler harf dizimleriyle sanatlarını şiirlerine yansıtırlar.

İlk olarak dikkat çeken unsur “ebced” ve ya “ebcet hesabı” olarak bilinen tarih düşmedir. Bir hadiseye tarih düşüleceği zaman kelimeler öyle seçilir ki bunların harfleri toplandığı zaman söz konusu olayın meydana geldiği tarih ortaya çıkar. Arif Nihat Asya şu şiirinde geçen “Necata vesile” kelimeleriyle Hz. Muhammed’in doğum tarihi olan miladi 570’i işaret ederek ebced hesabının güzel ve çağdaş bir örneğini sunar:

*“Peygamberimizin doğduğu gece
Olurdu adına güzel bir eser
Vesiletü’n necât diyeceğine
‘Necâta vesîle’ deseydi eğer”*

“Bu dörtlükteki ‘necata vesile’ (وسيلة له نجاته) kelimelerinin harf değerleri ebcede göre şöyledir: Nun (50), Cim (3), Elif (1), Te (400), He (5), Vav (6), Sin (60), Ye (10), Lam (30), He (5). Necata kelimesi toplandığında 459, vesile kelimesi toplandığında 111 rakamları bulunur. Her iki sayının toplamı Peygamberimizin doğum tarihi olan Miladî 570 eder.” (Kocakaplan, 1992: 36)

Bir bakıma duygu yoğunluğunu temsil eden şairlik işi sadece halktan kişilerin değil, kimi zaman devlet adamlarının, padişahların, vezirlerin de işi olmuştur. Bu durumun en iyi örneklerinden biri olarak, güzel ve lirik şiirler yazan Yavuz Sultan Selim gösterilebilir. Aşağıda verilen şiiri, şairin sanatının büyüklüğünü gösterir niteliktedir.

*“Sanma şâhım / herkesi sen /sâdikâne yâr olur
Herkesi sen / dost mu sandın / belki ol ağyâr olur
Sâdikâne / belki ol / bu âlemde / dildâr olur
Yâr olur / ağyâr olur / dildâr olur / serdâr olur.”*(ilimvemedeniye.com)

Verilen şiirin ayrılan parçalarına dikkat edildiğinde, şiirin parçalarının yata ve paralel düzlemde / yukarıdan aşağıya da okunduğunda aynı dörtlüğü oluşturduğu görülür. Bu şiir de bir önceki şiir gibi ilk görüşte detaylarını ele vermez. İçinde gizli bölmeler bulundurur ve keşfedilmeyi bekler. Yavuz Sultan Selim’in yazdığı bu şiirin özelliği; soldan sağa ve yukarıdan aşağı okunduğunda mısraların aynı olmasıdır. Yani dizelerin ilk kelimeleri birinci dizeyi, ikinci kelimeleri ikinci dizeyi verir... Ayrıca divan edebiyatında vezni-i aher denilen tarzda yazılan ilk beyit olduğu söylenmektedir.

Tevfik Fikret’in “Yağmur” şiiri de ilk bakışta geleneksel, alışılmış bir şiir olarak görülür. Şiir dikkatli incelendiğinde şairin, yağmurun yağmasına eşdeğer hareketliliği şiire yansıtmak için “kısa ve hareketli bir kalıp” olan mütekarib bahrinin Fe’ülün Fe’ülün Fe’ülün Fe’ül veznini (İpekten, 1994: 263) özellikle tercih ettiği görülür. Vezne ilaveten şiir okunduğunda, okuyucuda istemsiz bir şekilde uyanan yağmur yağıyormuş hissini, kullanılan sesler, seçilen kelime ve fiil dizilimi ile ulantı (anjambemant) denilen cümlenin, birden fazla dizeye doğru uzaması da destekler. Ayrıca şiirin yer yer dörtlük yer yer ikilik şeklinde ele alınması yağmurun hızlanıp yavaşlaması hissini uyarır. Bu inceliklerin toplamı yağmurun yağışındaki hareket ve sürekliliğin şiire, mükemmellik arayışının sonucu olarak birçok özel tercih ile yansıtıldığını gösterir:

“Küçük, muttarid, muhteriz darbeler
kafeslerde, camlarda pür ihtizaz
olur dembedem nevha-ger, nağme-saz
kafeslerde, camlarda pür ihtizaz
küçük, muttarid, muhteriz darbeler...

Sokaklarda seylabeler ağlaşır
ufuk yaklaşır, yaklaşır, yaklaşır;

bulutlar karardıkça zerrâta bir
ağır, muhtazır dalgalanmak gelir;

bürür bir soğuk, gölge etrafı hep,
nümâyân olur gündüzün nısf-ı şeb.

Söner şimdi, manzûr olurken demin
heyûlası karşımda bir âlemin.

Açılmaz ne bir yüz, ne bir pencere;
bakıldıkça vahşet çöker yerlere.

Geçer boş sokaktan, hayâlet gibi,
şitâbân u pûşide-ser bir sabî;

o dem leyl-i yâdımda, solgun, tebâh,
sürür bir kadın bir ridâ-yı siyah

Saçaklarda kuşlar -hazindir bu pek!-
susarlar, uzaktan ulur bir köpek.

Öter gûş-ı ruhumda boş bir enîn,
boğuk bir tezâd-ı sükûn u tanin;

Küçük, pür-heves, gevherîn katreler
sokaklarda, damlarda pür-ihtizâz
olur muttasıl nevha-ger, nağme-sâz
sokaklarda, damlarda pür-ihtizâz
küçük, pür-heves, gevherîn katreler...” (Uzun, 1962: 240-241).

Türkçesi “Bir Gül” demek olan ve Türk edebiyatının en güzel aşk şiirle-
rinden biri kabul edilen Mona Rosa şiiri ile Sezai Karakoç, akrostiş şiirin
değişik bir denemesini yaparak söz konusu şiirin içine şifreler koyar. Bu şifre,
yazdığı şiirin muhatabının, diğer bir deyişle yazdırınının ad ve soyadının baş
harfleridir. Bilindik şekliyle her dizenin ilk harfleri ile anlamlı bir kelime or-
taya çıkarma işi olan akrostiş, beşliklerden oluşan bu şiirde her beşliğin ilk

harfleri ile sağlanır. Şiirin her bendindeki ilk harfler birleştirildiğinde ortaya “Muazzez Akkaya’m” seslenişi ve ithafı çıkar. Akrostiş sanatının (Kocakaplan, 1992: 21) şiirdeki güzel ve bu şekilde kullanımıyla ilk olan şiir, akrostişi açığa çıkaran dizeleri üzerinden aşağıda verilmiştir:

*Mona Rosa. Siyah güller, ak güller.
Ulur aya karşı kirlî çakallar,
Açma pencereni perdeleri çek,
Zeytin ağaçları, söğüt gölgesi,
Zambaklar en ıssız yerlerde açar
Ellerin, ellerin ve parmakların
Zaman ne de çabuk geçiyor Mona.*

*Akşamları gelir incir kuşları,
Ki ben Mona Rosa bulurum seni
Kırgın kırgın bakma yüzüme Rosa.
Artık inan bana muhacir kızı,
Yağmurdan sonra büyümüş başak,
Altın bilezikler o kokulu ten
Mona Rosa. Siyah güller, ak güller. (Karakoç, 1998: 13-20).*

Akrostiş sanatının günümüze yakın bir başka uyarlanması da Ahıskalı şair Mircevat Ahıskalı tarafından sunulmuştur. Şair, akrostişin kolay bir iş olduğunu düşünen bir arkadaşına hitaben yazdığı şiirde akrostişi iç akrostiş ve dış akrostiş olarak ikiye ayırmıştır. Akrostişe kaynaklık eden harfler ikişer dize şeklinde dizilmiştir. Böylece dizeler teke düşürülerek iki ayrı şiir olarak da okunduğunda “Şair kardeş, böl parçala şiiri” cümlesini açığa çıkaran akrostişini kaybetmeyen şiir, akrostiş bölümlerinden parçalandığında yine anlamlı iki şiir daha ortaya çıkarır. Serbest akrostiş denmesi diyeceğimiz şiir, bir nevi sır içinde sır barındırır. Şiir metni şöyledir:

ŞAİRİM DİYEN RAKİP

*Şairim diyen rakip, ikazımı kınama,
Şiir yaz buna bakıp, irdeleme sınama.
Al istersen çek kopya, ne yanılmış şaşmışım,
Aman deme ütopya, ne haddimi aşmışım.
İnci gibi dizeler, cevahir derler buna,
İnat, tersi üzeler, civciv gelme oyuna.
Rahleyi aç, defter aç, ilme karışsın başın,
Rahne gördün uzak kaç, inan fark etmez yaşın.
Kaderden kaçma asla, lüzumsuz fikre rest çek,*

*Kalbini Hakka yasla, layık bir kul ol gerçek.
Ay dediğin loş kandil, etme inat, aç gözü,
Aydınlatmaz boş kandil, eğ başı dinle sözü.
Ruhun teselli bula, reha değil mi amaç?
Razı ol, gel okula, rehin olma nefse, kaç!
Dehalara olma yad, içte varsa aşk közü,
Ders al kalbin olsun şad, imtihan et sen özü.
Ekâbir versin adı, nadanlardan dur uzak,
El öp, örtsün kanadı, nefsin kurmasın tuzak.
Şan şöhret bul, ol öyük, oku öğren al öğüt,
Şan bul, şahsa olma yük, okut öğret ve eğit,
Bilginle ilme nur saç, lüzumsuz sohbet açma,
Bilmeyene kapı aç, lafı rüzgâra saçma
Öğret derseler sana, memnun ol, bilgi paylaş,
Öğret ilme koşana, mükemmel ol, nefsi aş.
Leb de, leblebi anlat, anlasın anlamını,
Lal olup lebi anlat, anlasınlar tamını.
Parasız gül hayata, zalimle olma zalim,
Pinhan hayır güç kata, zalimden olmaz alim.
At kibrini kalbinden, bil bu dünya bir sınav,
At sökerek dibinden, büyük nefse olma av.
Rabbi sev, Rabbi tanı, üst olmak ne haddine?
Rab sevmez unutanı, ümit et bak ceddine.
Çirkinlere olma yar, yaşa öğren ahlak ar,
Çirkinle ömrün kayar, yaz güzelden, et şiar.
Ansin naçarı hasis, ülküler güzel madem,
Arınır her kötü his, üzüntün kalmaz mudam.
Laf söyle bilsen lafi, kelam yakışsın dile,
Laf bilen etmez gafi, kelam et, hayır dile.
Âmâdan gelse ilmin, katreden olmaz deniz,
Âmâ kadardır bilmin, katreden kalır mı iz? Ş
air an geçirmez boş, üzülme dostum anla,
Şiir yaz manası hoş, üret yürekle canla.
İçi cevherle dola, çağlaya ola ilaç,
İyi anlamı bula, çabala gizli sır aç.
İyiden öğren işi, ünlü olmak kolay mı?
İyi vermez teşvişi, ünlü olsan olay mı?
Rahim de Rahmanı gör, Gafur de aç yeniçağ
Rabbim de âmânı gör, Gaffar de olsan da dağ*

*İlimle bul Rabbini, ümit et, kov şeytani,
İlimle bul kendini, ünsüz ol, Hakkı tanı!*

Sakallı (2017)'ya göre, bu şiir ortadan ikiye bölündüğünde iki ayrı şiir olarak okunabildiği gibi çapraz şekilde de okunabilir. Ayrıca şair akrostişte yine rakibine bir şifre sunar ki bu şifre de kendi içinde bir şiirdir:

*Şair kardeş böl parçala şiiri,
Parçaladıkça tanırsın şairi,
İncilerin olmaz büyük küçüğü,
Aman küçük taşım vermez açığı*

Şairin bir diğer şiiri Kum Saati 2 adlı şiiri de akrostiş bakımından dikkat çeker. Sakallı'ya (2017) göre 7+7=14'lü hece ölçüsüyle ve beyitler hâlinde yazılan bu şiirin içinde de akrostiş biçiminde bir beyit daha vardır. Şairin yardımını olmadan bu akrostişi bulmak imkânsız yakındır. Yine şiir içinde şiir olarak adlandırabileceğimiz bu şiir aynı zamanda şiiri bir matematik denklemine çeviren bir zihin problemi, bir bulmacadır.

Sonuç

Türk ve dünya şiirinde yenilik ve değişiklik arayışları, süreklilik arz etmektedir. Çoğu manzum olarak söylenen destan türü metinlerden çıkarıldığımız bir sonuç olarak, insanlığın yazıdan önceki icadı olan vezin ve kafiyenin, yüzyıllar boyunca şiirin temel yapı taşları olduğunu görmekteyiz. İlk şiirlerde kelime başında olan kafiye daha sonraki şiirlerde kelime sonuna kaymıştır. Hece, aruz, heksameton (Aruza benzeyen bir Yunan veznidir ve İlyada ile Odesa bu vezinle yazılmıştır.) vb. ölçülerle bir kalıba sokulan şiir, 20. yüzyılda vezinsiz kafiyesiz serbest şekil üzerinden belli bir kalıba sığdırılmayacağını ilan etmiştir. Türk şiirindeki 1. ve 2. Yeni hareketleri bu bağlamda değerlendirilmelidir. Türk şiirinde bir 3. Yeni ve dünya şiirinde bir yenilik hareketi olur mu, olursa bu nasıl bir yenilik olacaktır sorusunun yanıtları da bu değişim dalgaları içinde aranmalıdır.

Şiirdeki bu biçimsel değişimlere şiiri resim unsuruna, görsele dönüştürerek sunma gibi arayışların da eşlik ettiğini görmekteyiz. Şiire harflerle ilişkilendirilmiş sayısal değerler veya şifreler yükleyerek anlamı çoğaltma işini karşılayan ebced, akrostiş vb. sanatlar ile Hurufilik, letrizm gibi akımlar da şiiri biçimden başlayan bir değişim ve yeniliğin odağı hâline getirmiştir.

KAYNAKÇA

- Aksan, Doğan (1993); *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, BE-TA Basım Yayım A. Ş., İstanbul.
- Arıbaş, Sabahattin (2003); *Felsefeye Giriş*, Sezer Ofset, Malatya.
- Atalay, Besim (1998); *Divanu Lügati't Türk Tercümesi*, c. 1, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Durukoğlu, Salim (2002); *Şiiri Arayan Adam ve Üçler Vadisi*, Turnalar Uluslararası Türk Dili Edebiyat ve Çeviri Dergisi, 5 (74-76).
- Enginün, İnci (2001); *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Güftâ, Hüseyin (2010); *Divan Şiirinde Vakt-i Seher*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, The Journal of International Social Research, Klâsik Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı - Prof. Dr. Turgut KARABEY Armağanı, Volume: 3 Issue: 15, s.93-137.
- Açıl, Berat (2015); *Klasik Türk Şiirinde Estetik Bir Unsur Olarak Çiçekler*, FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, FSM Scholarly Studies Journal of Humanities and Social Sciences, Sayı/Number 5 Yıl/Year 2015 Bahar/Spring, s.1-28.
- Çeltik, Halil (2007); *Tenkitli Divan Neşirlerinde Nazım Şekli Problemleri*, Turkish Studies / Türkoloji Araştırmaları, Volume 2/3 Summer 2007, s.189-199.
- Çetişli, İsmail (1998); *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Kardelen Kitabevi, Isparta.
- Gülhan, Abdülkerim (2008); *Divan Şiirinde Meyveler Ve Meyvelerden Hareketle Yapılan Teşbih ve Mecazlar*, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 3/5, Fall 2008, (345-375).
- ilimvemedeniye.com (2018); www.ilimvemedeniye.com/sanma-sahim-herkesi-sen-sadi-kane-yar-olur.html, (Son Erişim Tarihi: 04.12.2018)
- İpekten, Haluk (1994); *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Karakoç, Sezai (1998); *Monna Rosa*, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- Kocakaplan, İsa (1992); *Açıklamalı Edebî Sanatlar*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Pala, İskender (1989); *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Sakallı, Erol. (2017); *Mircevat Ahıskalı ve Akrostiş Şiire Yeni Bir Dokunuş*, Ahıska Türkleri Sempozyumu Bildiri Kitabı, Erzincan Üniversitesi Uluslararası Ahıska Türkleri Sempozyumu, 11-13 Mayıs 2017, Erzincan, Bildiriler, c. 1, s. 181-187.
- Şahin, Tahir Erdoğan (2006); *Üçler Vadisi - Taşıl Bir Efsanenin Kayıp Notları*, Dikey Yayıncılık: Ankara.
- Tekin, Şinasi (1998); *Türk Dünyası El Kitabı*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara.
- Tökel, Dursun Ali (2007); *Divan Şiiri'ne Modern Metin Çözümleme Yöntemlerinden Bakmak*, Turkish Studies / Türkoloji Araştırmaları, Volume 2/3 Summer 2007, (535-555).
- Uzun, Fahri (1962); *Rübâb-ı Şikeste ve Tevfik Fikret'in Diğer Bütün Eserleri*, İnkılap ve Aka Yayınları, İstanbul.
- Yeniterzi, Emine (2005); *Divan Şiirinde Gazel Redifli Gazeller*, Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 1(18), 1-10.
- Yıldırım, Ali - Hasan Şimşek, (2006); *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık, İstanbul.

SOSYAL DEĞİŞİMLER EVRİMİNDE DEĞİŞMEYENLER GERÇEĞİ VE AYTMATOV ESTETİĞİ (2) / İÇSELLİK VE ESTETİK

Dr. Ahmet SARIGÜL*

Öz: Edebî eser; örf, âdet, gelenek ve göreneklerin (kültür ve medeniyet) tarih süreci içerisinde meydana getirmiş oldukları sözlü ve yazılı ürünleri yeniden ele alıp işleme, yerel ve yöresel tasvirlerle renklendirilmiş olana kendi rengini katma; kelimeleri sıradanlıktan çıkararak yeni bir aydınlığa kavuşturma misyonunu üstlenmiştir. Bu yönüyle edebiyat/edebî eser, kurgusal dünyanın kurmaca kahramanlarına ait içselliklerin öylesinlik atmosferinde derinlemesine analiz edildiği, anlatıcı tarafından kurmaca karakterlerin içsellikleri ve aklımdan geçirdiklerinin en iyi bir biçimde dile getirildiği yegâne iletişim aracı ve diploması dilidir. Bir başka yönüyle de dışsallığı içsellikğe dönüştüren ve bu dönüşümü kendi içtenliği içerisinde ifade eden kurgusal bir söyleyiş biçimidir. Aslında içsellik ifade-i meram noktasında siyasetin ta kendisidir. Kurgusal âlemin içine işlenmiş/gizlenmiş olan ideolojiyi olumlama/karşı koyma teknikleriyle biçimlenmiş olan edebî eserler genel itibarıyla siyasal erkin karşısına özgün bir içsellik ve benlik ile çıkar ki sanatçı bunu yapmakla aslında kendi bakış açısı ve siyasetini ortaya koymuş olur. Bu durum aynı zamanda içsellikğin/içtenliğin/ben'in ortaya konuluş yönüyle bir tür siyaset olduğunun da açık edilişidir.

Bu özgün söz zenginliği, ifade özgürlüğü ve güzelliğini esas alan Aytmatov, anlatılarına bu zenginlik ve özgürlüğü katmak; orijinalite ve kendilik kazandırmak amacıyla ait olduğu coğrafyanın millî-manevî dinamiklerine yönelmiştir. Millî hafızanın temel taşlarını oluşturan destan, legenda, efsane, masal, öykü ve türküleri kendine özgürlük ve özgünlük kaynağı olarak seçen yazar, bu kaynaklara ait geleneksel içsellikği kendi içsellikği ile sentezleyerek içsel romantizmi özgünleştirmiştir. Ayrıca yazar bu içsel romantizmi estetiğin görsel zenginliği ile sentezleyerek Kırgız-Türk kültür ve medeniyetini, sosyo-psikolojik duyuş ve anlayış biçimlerini evrensel bir boyuta yükseltmiştir. Kendi özgün içselini keşfetmiş olan yazar aynı zamanda kendi özgün dil ve söyleyişini de keşfetmiş olduğundan resmi dili kurgulayan hâkim iktidar (sistem ve tiranları) ile de hesaplaşma gücü ve kudretini elde etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Aytmatov, içsellik, estetik, üslup, kendilik.

UNCHANGED TRUTH IN THE EVOLUTION OF SOCIAL CHANGES AND AYTMATOV AESTHETICS (2) INTERIORITY AND AESTHETICS

Abstract: Literary work is to reconsider and rework of the oral and written literatures like customs, habits and traditions that have been processed through historical period. It not only adding own color to what is colored by local and regional depictions but also taking the words

ORCID ID : 0000-0001-6596-8598

DOI : 10.31126/akrajournal.461243

Geliş tarihi : 19 Eylül 2018 / Kabul tarihi: 10 Ocak 2019

*DHMİ İstanbul Atatürk Havalimanı Başmüdürlüğü.

out of the mediocrity to a new illumination mission. In this respect, literature / literary work is the only communication tool and diplomacy language in which the internality of the fictional heroes of the fictional world is analyzed in depth in the atmosphere of eternity, by the narrator in the best way by the insights of the fictional characters. In another aspect, it is also considered fictional mode of expression that transforms from externality into inner reality where the expresses come from within its own sincerity. Actually, internality is the politics of expression. The literary works, which are shaped by the techniques of affirmation / opposition to the ideology that has been concealed in the fictional realm, generally emerge against the political power with a unique internality and ego, in which the artist actually reveals his own perspective and politics. This situation also reveals politic of sincerity through the way of how to present internality.

Aytmatov, based on this original richness of speech, freedom of expression and beauty, is to add this wealth and freedom to his narratives; in order to bring the originality and self-directedness to the national-spiritual dynamics of the geography. The writer, who chooses epic, legend, myth, fairy tales, stories and ballads as the source of freedom and originality, has synthesized the traditional interiors of these sources with his own internality, thus making inner romance unique. The writer, in addition, synthesized this internal romanticism with the visual richness of aesthetics where it raises socio-psychological perception and forms of understanding to a universal dimension through Kyrgyz-Turkish culture and civilization. The author, who discovered his own original inner hand, at the same time, discovered his own original language and the power of the ruling power (system and tyrants) to create the official language of power and power has achieved power.

Key Words: Aytmatov, internality, aesthetics, style, self.

Edebî Eserde İçsellik ve Estetik Üzerine

Her edebî eser yeni bir ben, yeni bir kimlik ve bu kimliğin dili bağlamında yeni bir içsellik arayışıdır. Bu içsellik toplum tarafından kabul görmüş, üzerinde söz birliği edilmiş, ortak dil, tarih ve ahlak sistemine entegre olmuş bir sıradanlık içermeyip derlediği doneleri analizlerle parçalayan veya özgün sentezlerle kendilik kalıbına oturtan bir “özben” ruhudur. Ancak burjuva toplumları ile tiranik rejim ortamlarında resmi ideolojinin baskısı dışsalın içsele dönüşümünü hızlandırırken içsel söylemin dışsal söyleme dönüşmesini zorlaştırır ve bu iki söylem arasında birtakım çelişkilerin ortaya çıkmasına neden olur. Yazar söz konusu çelişkiyi aşmaya yönelik ya kendi iç söylemine sansür uygular ya da söz çeperlerini kırarak bir başkaldırıya imza atar ki bu psikolojik baskı espri ve dil sürçmelerini de içine alan birtakım söylemsel patolojik formülasyonların ortaya çıkmasına yol açar. Bu formülasyonlar ise söz akışıyla ilintili olmak üzere yer yer motif ve sembollerle özdeşleşir. Aynı zamanda üslup ve estetiğin bir gereği olarak arketipsel imgelerle bir bütünlük sağlayarak söyleyişe farklı bir söz zenginliği/güzelliği ve ifade özgürlüğü kazandırmış olur.

Bir sanat eseri meydana getirmek öncelikle içsellik dolu bir intizar, estetiğe dayalı bir kabiliyet ve niyet, samimiyet ve ciddiyet gerektiren bir eylemdir. Oluşum süreci içerisinde beklentinin niyete; niyetin dileğe, dileğin de eyleme

dönüştüğü süreçte bir edebî eser ortaya koymak içsel ile birlikte dışsalı iyi bir şekilde okumayı gerektirir. Her edebî eser sanatkârın içselini yansıtmakla birlikte bireysel içsellikler üzerinde de iz bırakır ve bu iz bireylerin bilinçaltı kodlarında var olan yaşam biçimleri ile özdeşleşir. Bu nedenle “... *kurmaca anlatıların bizi neden bu kadar büyülediğini anlamak kolaydır. Gerek dünyayı algılamak, gerek geçmişi yeniden kurmak için yararlandığımız o sınırsız yeteneği kullanma olanağını sunmaktadır bize.*” (Eco, 2016: 169). Dolayısıyla her birey söz konusu ilgi sürecinde ilgilendiği sanat eserinin bir parçası hâline geliverir. Aynı eser üzerinde yoğunlaşmak da eserin kurgulamış olduğu yaşam biçimini benimsemek ve peşine düşmek anlamına gelir ki bu süreç sanat eseri ile bütünleşmeyi netice verir.

Sanat eseri ile bütünleşmek ve içselleştirmek ise dışsal dünyadan geri çekilmek, dış dünyanın otoriter figürlerine karşı kendini pasifize etmek şeklinde yorumlanabildiği gibi tersine içselleştirilmiş figürlerle uyum sağlamak anlamına da gelebilmektedir. Bu düşünsel anaforda “*devletin, yani siyasal iktidarın karşısına benlik ve içsellik sadık kalmayı yerleştiren edebiyatçılar ‘içsellik’in’ ta kendisinin bir tür siyaset olduğunu, mutlak otoritenin bir tezahürü olduğunu göre(miyorlar)memekte*” (Karatani, 2011), bu durumun neden olduğu çelişkili süreç gerek sanatkâr gerekse muhataplar açısından “içeatım” olgusuna kapı aralamakta ve içsellik oluşum biçim ve seyrine tesir etmektedir. Benlik/ego oluşumu sürecinde ve içselleştirmenin olgunluk kazandığı evrelerde ise “kendilik” ve “nesnellik” kavramları daha etkin bir biçimde kendini göstermektedir.

“Kendilik” ve “nesnellik” odaklı içsellik oluşumu sürecinde yaratılan kurmaca âlem ile bu âlemin görsel boyutunu oluşturan simge/sembol konumundaki kavramlar ve yaşanan süreçler yine bu evrede bilinçaltlarına sürülen imgeler ile bilinç dışına itilen duygu ve düşünceler estetik bir söyleyişle sözcüklere yüklenirler. Bu süreç soyuttan somuta uzanan çizgide bir nevi içsellik dille gelmesidir. Dışsal olguların içselini kurgulayıp biçimlendirdiği Aytmatov, anlatılarında trajik dışsal olguların yanı sıra yaşadığı coğrafya ile bilinçaltını oluşturan kültür/medeniyet ve tarihten gelen mitolojik unsur ve imgeleri devrin pozitif kavramlarıyla sentezleyerek estetik bir özgünlük ortaya koyabilmiştir. Bu vesileyle yazar, mahalliden millîye uzanan çizgide romantik bir duyuş tarzı sergilemiş ve bu romantizmini evrensel boyuta taşımayı başarmıştır. Anlatılarında ortaya koymuş olduğu evrensel içsellik, orijinal üslup ve estetik vesilesiyle bir kültür aktarıcısı, bir medeniyet misyoneri tavrı sergileyen Aytmatov; “*Bence edebiyatın temel görevi şudur: Hem günlük hayatı, hem geleceği, hem de hayatın felsefesini işlemektir.*” (Parlatır 1992: 61-66) diyerek kendine aktaran (dışsaldan) ve kendinden aktaran (içselden) bir yazar olmanın gizemini de ortaya koymuştur.

Yazarın ortaya koymuş olduğu bu gizem, içsellığın dışa yansıyan yüzünü, görsel çehresini, sesini, görüntüsünü ve materyal yönüyle örüntüsünü oluşturur ki bu durum “estetik” sözcüğü ile ifade edilmektedir. Estetik, Yunancada ilk, temel duyum anlamına gelen “aisthesis” ile var olan şeyler karşısında duyumları, duyguları ve sezgileri yoluyla duyarlı olan, duyarlılığını ortaya koyan kişi anlamına gelen “aisthetikos” sözcüklerinden türemiştir. Bu sözcük aynı zamanda “duyum”, “duyular”, “algı”, “duygu ile algılamak” gibi anlamlara da gelmektedir. Bu sözcüklerden çıkarılacak anlamsal sonuçlar neticesinde denilebilir ki estetik; duygusal/içsellik temelli bilgilerin bütümlendiği bir bilimdir.

Esas itibarıyla estetik, “değer teorisi” ya da “aksiyoloji” adı verilen felsefenin bir dalı konumundadır. “Duygu ve beğenilerin yargılanması” olarak da tanımlanan duygusal- duygusal/içsel değerleri incelemekte ve bu bakımdan sanat felsefesi ile de bir yakınlık göstermektedir. Felsefe tarihine göz gezdirildiğinde içsel estetiğin ulaşmayı hedeflediği “güzel/güzellik” ile “güzellik değeri/güzellik yargısı” üzerine birtakım analizler, eleştirel ve yargısal bildirimlerin yapıldığı görülmektedir. Bu bilgi ve değerlendirmeler her bir felsefi eğilimin epistemoloji, mantık ve etik bölümleriyle birlikte estetik yönlerini (açık veya örtük) de gündeme getirmektedir.

Gündeme gelen/getirilen bu duygusal/içsel devinim ve estetik dışa vurumları yönüyle “*Tüm sanatlar kardeştir, her sanat öbür sanatları aydınlatır*” demektedir Voltaire (Timuçin 2000: 6). İçsel yaklaşım ile estetik kavramı arasındaki ilişkiye dayalı olmak üzere şiirsel bir söyleyişte öne çıkan estetik değer/özellik, müzikal bir eserde öne çıkan estetik bir oluşumun açıklanmasına yardımcı olabilmekte; aynı zamanda resim sanatına yönelik bir nitelik, mimaride öne çıkan özel bir durumun görülmesine/gözlemlenmesine de kaynaklık edebilmektedir. Dufrenne: “*Her sanatın kendine özgü bir tekniği vardır, her sanat özel bir kuruluş biçimini gerektirir; bir tablo bir roman gibi, bir bale bir anıt gibi kurulmuş değildir.*” (Dufrenne: 1974). Estetik yaklaşımın ortaya koymuş olduğu bu farklılıklara rağmen bireysel/evrensel içsellik, söz konusu terimsel, biçimsel ve teknik farklılıkların ortak bir noktada buluşmasını, estetik farkındalığın oluşmasını sağlayan temel bir etken olarak da kendini göstermektedir.

Kant’a göre her bir sanat eserinde estetik farkındalık eksenli “*güzelliğin nesnel ölçütleri vardır. Bu nedenle estetik yargılar zorunludur. Ancak bu zorunluluk, doğa bilimlerindeki yargıların gösterdiği zorunluluk türünden bir zorunluluk değildir. Özel bir zorunluluktur.*” (blogcu.com/estetik) İşte bu zaviyeden bakıldığında denilebilir ki kendi içselliği doğrultusunda nesnelini kurgulamış ve kendilik/öznellik farkındalığını yaratmış olan sanatçı “güzel”i nerede, ne biçimde yakalayabileceğini veya kurabileceğini de bilen kişidir.

Sanatçı aynı zamanda “güzel”i bütün boyutlarıyla kendi içselinde kurgulayan, dışsalında yaşayan ve eserleri aracılığıyla yaşatan kişidir. Estetik çerçevede değerlendirildiğinde “sanatçı” güzelin yaratıcısı olduğu kadar bir “güzel uzmanı” ya da “ustası”dır. Çünkü sanat denilince güzel, güzel denilince de özgür ve özgün yaratma akla gelmektedir. Bundan dolayı sanatçı özgür bir görüş, düşünce ve psikoloji ile yaklaşan/yaratandır. Özgünlük ve özgürlük çerçevesinde ele alındığında sanatsal özgürlüğün her şeyden önce sanatçı bilincinin yetkinliğinde ve icra aşamasında bağısız, koşulsuz etkinliğinde kendini gösterdiği gözlemlenmektedir. Çünkü güzele ulaşma ve yaratma hususunda sanatçı her şeyden önce kendini kendinde bulan veya kendini kendine karşı özgür kılmış olan kişidir.

Bireysel kendilikler noktasında sanatçı kendi özgür iradesi ve içselini temel alarak yaratan bir kişiliğe sahip olduğundan özgürlük içsel esenliğinin kaynağını da oluşturmaktadır. Ancak böyle olmakla birlikte sanatçının sıradan bir esenlik duygusu içerisinde varlığını sürdürdüğünü düşünmek ya da onu sıradan bir kimliğe büründürmek yanlış bir temayül olacaktır. Çünkü sanatçı yaratımı başta kendi içsel muhakemesi/içindeliği olmak üzere tüm değer etmen ve etkenleriyle sentezleyerek kurgular ki sanatının gelişim ve tekâmülünü de bu edinime borçludur. Aynı zamanda sanatçı herkes gibi acılarla yoğrulan ve acıyla doğurandır ki içsellik noktasındaki farklılığı da buradan gelmektedir. Théodore Jouffroy Estetik Dersleri’nde şöyle der: “İki şeyden birini seçmek gerekir: ya gelişmek için acı çekmek ya da acı çekmemek için gelişmemek. İşte yaşamın seçeneği, işte dünyada olma koşulunun ikilemi” (felsefetası.org/estetik) ve sanatçı içselliklerinin temeli...

Bu olgular kapsamında ele alındığında her bireyin sanatçı olması olası bir beklenti olmayabilir ama her bireyin gelişimi ve gelişmeyi seçmesi bir beklenti ötesidir. Bu nedenle bireysel bağlamda aklın özgürlüğü sağlanmalı /öz - gürlük alanları açılmalı ve bireysel bitiş, tükeniş noktasına varıncaya kadar estetik bir bakış açısı kazanılmalı, tekâmül yakalanmalı, doğruyu, iyiyi ve güzeli aramada sınırlar kaldırılmalıdır.

Söz konusu sınırların kaldırılması noktasında “Ernest Hemingway, “Büyük yazar olabilmek için kabiliyetli, eğitilmiş, artı mutsuz çocukluk yaşamış olmak gerek.” formülünü ortaya koymaktadır (Aytmatov-Şahanov, 2002: 26).

Bu formül çerçevesinde değerlendirildiğinde denilebilir ki; düz bir esenlik duygusu içerisinde sıradan bir varlık görüntüsü sergilemeyen, sanatını acılarla yoğurarak kendiliğini ve kendi içselliklerini türeten/evrensel boyuta yükselten Cengiz Aytmatov, Sovyet coğrafyası ve kültürüyle yoğrulmuş olmasına rağmen 20./21. asır çağdaş Türk edebiyatının yetiştirdiği başat öykü ve roman yazarlarından biridir. Aynı zamanda Aytmatov, yaşadığı coğrafyanın sahip olduğu ve kendisine sunduğu Türk millî hafızasına dayalı mitolojik ürünler ile

geçmişten gelen değerler bütününe öykü ve roman türlerinin kurgu ve anlatım zenginlikleriyle bütünleştirerek kendine özgü bir estetik biçim ve anlayış tarzı oluşturmuş bir orijinalite örneğidir. Bu orijinalite sürecinde yazar, acı ve çilelerin içselleştirdiği bir gelişim grafiği izlerken ve bir öykü/roman yazarı olarak özgün üslup/estetik anlayış ve yapısını oluştururken evrensel sesi yakalamayı da başarmıştır. Hiç şüphesiz “*hayatı, yüzyılların birikiminin ve çağının genel geçer değerlerinin alt üst edildiği bir devirde geçen Cengiz Aytmatov’u bir birey ve çağından sorumlu bir yazar olarak yüklediği rolü eserlerinde aksettirebilen nadir bir şahsiyet olarak kabul etmek*” (Kolcu 2004: 155) yazarın evrensel manada hedeflediği boyuta ulaştığını olumlamak anlamına da gelmiş olacaktır.

İçsel kurgu bağlamında çağdaşlarına nazaran hadiselere farklı bir bakış açısı ve özgün bir perspektiften yaklaşabilen yazar, yaşadığı coğrafya ile mensubu olduğu Türk kültür ve tarihinin mitolojik unsur ve simgelerini devrin anlayışıyla sentezlemek suretiyle mahalliden millîye uzanan romantik duyuş tarzını romantik bir üslupla evrensel boyuta taşımayı amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda geçmişe ait unsurların temellerini dizayn ettiği mitolojik kozmosu, bugünün biçimlendirdiği nesir türünün (öykü/roman) zengin anlatım olanaklarıyla bütünleştirerek yaşanılan devre ışık tutmaya, sorun ve açmazlarına çözüm teklifleri getirerek genç nesillere yol gösterici olmaya çalışmıştır. Yazarın bu bakış açısı ise engin Türk coğrafyasının yaratmış olduğu Türk tarihini, kültür ve medeniyetini, yaşam ve tarih felsefesini sanatsal dil ve özgün söyleyişle bütünleştirerek bir ifade-i meram, bir ilgi odağı hâline dönüştürmüştür.

Çünkü “*üslup*” ve “*orijinalite*”, her sanatçının kendiselliği, özneliği ve içselliğinin bir ürünü olup eserin altyapısını oluşturan söz malzemesine verdiği yön ve şekil ile birebir ilgilidir. Bu nedenle üslup, “*insanın ayıdır ve bir kimsenin bütün hususiyetlerinin damgasıdır*” (Tansel 1975: 151). Bununla beraber edebî türlerde temel öğeyi oluşturan dilin anlatı içerisindeki kullanım biçimi, özgün üslubun (içsel yansıma) oluşumuna ve biçimlenmesine önemli ölçüde katkıda bulunur. Ayrıca söz varlığının zenginliği, yazar ile okur arasındaki iletişim gücünün artması ve pekişmesinde de etkin bir rol oynar. Çünkü içsel yansımanın somutsalı olan ve yazarın orijinalitesini ortaya koyan dil hâkimiyeti ve üslup, anlatılarda yazar ile okuyucu arasında karşılıklı iletişimi sağlayan önemli bir bütünlüğü oluşturmaktadır.

Aynı zamanda üslup, içsel orijinaliteye dayalı olup bu orijinaliteye kaynaklık eden sanatçı ile bir işteşlik görünümü sergiler. Bu işteşlik durumu ise kavramsal içeriği yönüyle bireysel özellikler ihtiva ettiğinden söz konusu “*üslup, içeriğin ferdi biçimde ifade edilmesini sergileyen metnin dışında araştırıl(a)maz.*” (Aktaş 2002: 55).

Yukarıda da dile getirildiği üzere kişisel üslup ile eserin estetik yapısının oluşmasında sanatçının geçmişi ve geçmişle biçimlenen bilinçaltı, eğitim süreç ve bilgi birikimleri, gensel, eğitsel verilerin bütünleşmesi ile şekillenen estetik eğilimleri, tecrübeleri, karakteristik ve estetik eğilimlerinin belirlediği ilgileri ve bunların biçimlendirdiği psikolojik dengeleri son derece önemlidir. Çünkü daha önce de bahsedildiği gibi “*Büyük yazar olabilmek için kabiliyetli, eğitilmiş, artık mutsuz çocukluk yaşamış olmak gerek*”lidir. Bu noktadan hareketle “mutsuz bir çocukluk evresi geçirmek mi yoksa bu görüp geçirmişliği faydaya dönüştürmek mi” ikilemi derinlemesine irdelenmelidir. Çünkü bu mutsuzluk içsel pesimizm kökenli olup psikolojik, terminolojik biçimlenme ile üslupsal ve estetik şekillenmeye önemli ölçüde tesir etmektedir. Ayrıca bu ölçüt, sanatçının kültürel düzeyi ile kişisel gelişiminin önemli bir göstergesini teşkil etmektedir. Bu bireysel ölçüt ve göstergeler edebî eserin oluşum aşamasında “*eserin bütünü ile ilgili genel bir estetik amaç ve birleştirici bir prensip ortaya koyabildiği zaman edebiyat çalışmaları için çok yararlı olacaktır/(olmaktadır).*” (Wellek vd. 1983: 241). Bu durum sanat ve sanatçı açısından içsel bütünlüğün nasıl bir öneme sahip olduğunu tüm açıklığıyla ortaya koymaktadır.

Söz konusu değerler çerçevesinde özgün üslup ve estetiğe ulaşan ve evrenselin sesini yakalamayı başaran Aytmatov, bağlı bulunduğu kültür ve coğrafyanın bilinçaltı kodlamaları ile estetik kazanımları doğrultusunda kendi içsel evrenini oluştururken “içsel estetik” orijinalitesini de belgelemiştir. Yaratdığı bu üslup çerçevesinde Türk kültürü, millî ve manevi değerlerini tarihî bir bilinçle yoğurarak şuur kazanımı/kazandırımına yönelik bir estetik duyuş ve anlayışa ulaşmayı hedeflemiş, geçmişten devşirdiği ve kendi içsel estetiği ile şekil verdiği romantizmini aynı duyarlılık içerisinde gelecek nesillere aktarmak istemiştir.

Yazar bu hedefine ulaşmak ve amacını gerçekleştirmek isterken doğal gereçlerden yararlanmayı ve kendi yorumu/yoğurumunun yapay bir nesnesi olan eserini doğal gereçlerle biçimlendirmeyi de ihmal etmemiştir. Çünkü belli bir amaç ve hedefe kilitlenmiş bir sanatçı için nihai nokta her türlü ortam ve koşulda/biçimde mutlaka kendi güzelini yaratmak ve akabinde bu güzelliği evrensel güzellik boyutuna ulaştırmaktır. Bu perspektif doğrultusunda Aytmatov, bir yandan geleceğin bilinçli toplumunu yaratmayı arzularken diğer yandan sanatın estetik diliyle millî bir içsellik, dil ve anlayış tesis etmek istemiş, çerçevesini genişletmek suretiyle de evrensel iç/sezgi boyutuna yükselebilmektedir.

Bu perspektiften bakıldığında tüm Aytmatov anlatılarında bu olgunun vazgeçilmez bir unsur olarak yerini koruduğu, millî bir atmosfere sahip mitolojik içsellik ve mistisizmin ruhani bir atmosfer içerisinde insanı tesir altına aldığı

görülmektedir. Kendilik bilinci ekseninde çerçevesini çizdiği içsellik anlayışı ile mercek altına aldığı millî-manevi değerleri güzel-doğru/güzel-fayda/güzel-hoş estetiği çerçevesinde şekillendiren yazar, dün-bugün-yarın kronolojik dizininde bir yüz yüzeliği de hedeflemektedir. Bu vesileyle okurların özgün çıkarım ve geleceği kurgulama adına doğru karar alma yetilerine katkıda bulunmaktadır.

Bu noktadan hareketle denilebilir ki Aytmatov'un mitler ve mitolojik zenginliklerle renklendirdiği içtenlik eksenli üslup ve estetik yaklaşımı, temeli millî-manevi dinamiklere dayanan bir keşfin ürünü olup kökten/gelenekten devşirilenleri öznel içsellik ile bütünleştirme, yoğurup biçimlendirme ve güncel bir görünüme kavuşturabilme yeti ve gayretinin neticesidir. Çünkü sanatçı güzeli nerede, hangi koşullar altında yakalayabileceğini ya da kurabileceğini bilen bilinç sahibi kişidir. Aynı zamanda sanatçı güzeli bütün boyutlarıyla yaşayan ve yaşatan kişidir, güzelin yaratıcısı olduğu kadar bir güzel uzmanı/ustasıdır. Bu bağlamda çağın gözde sanatçılarından olmayı başaran Aytmatov, bilinçaltı oluşum, tecrübe ve estetik eğilimleri çerçevesinde kendine özgü üslup ve orijinalitesini ortaya koymak suretiyle kendine yönelik kodları yakaladığını ve bir yazar olarak kendine kendilik katan referanslara ulaştığını açıkça ortaya koymaktadır.

Kendilik kodlarını yakalama seyri içerisinde yetmişli yıllar yazar açısından ayrı bir öneme sahiptir. Bu dönemde yazarın sanatsal bakış, görüş, anlayış ve felsefi yaklaşımlar yönüyle birtakım evrim/değişim gösterdiği ve yeni arayışlar içerisinde olduğu görülmektedir. Beyaz Gemi adlı anlatının neşrinden itibaren yazar, evrim/değişim trendine girmiş, destan, efsane, masal vb. motifleri eserlerine birebir monte tekniğinden sıyrılarak millîden evrensele geçiş ile savaşlardan uzak bir dünya anlayışı ve küresel hümanizme geçiş eğilimine girmiştir. Bu geçiş sürecinde yazar, sanatın kültürel dünyanın bir kavramı olduğuna vurguyla sanatta var olan güzelliğin gerçek güzellikle mutlak iç içeliğini keşfetmiştir. Bu kapsamda geçmişten, gelenekten derlediği gerçek güzellikleri kendi içseli ve sanatın güzelliğiyle sentezleyerek özgün estetiğini oluşturma çabasına girmiş, okurlarını evrensel bir gerçek olan; “acaba dünya, insanlık noktasında bu çitayı yakalayabilir mi?” sorusuyla karşı karşıya getirmiştir. Çünkü çağın global anlayışının bir ürünü olan anlatılar, yazarın bu estetik duyuş ve anlayışına tercüman olamamakta, bu anlayışın dışına çıktığı takdirde ise yazar anlaşılama/yanlış anlaşılma/dışlanma riski ile karşı karşıya kalabilmektedir. Mankurtizmin çarkları arasında çarpınmakta olan çağın insanına bir sanatçı kimliği ve sanatın güzelliği ile yaşamakta olduğu makûs kaderi hatırlatma/haykırmanın yanı sıra bir öteki/leştirilme riski ile karşı karşıya olduğu hakikati üzerine de dikkatleri çekmektedir. Çünkü millî

hafızadan yoksunluğun yol açtığı vicdani deformasyon, kültürel kodların tahribi ve ahlaki ihlaller coğrafya insanını tedricen kimlik kodlarından soyutlamakta, içsel çöküntüye uğratmakta ve millî-manevi duyarlılığını erozyona uğratmaktadır ki bu bağlamda “*siyasi erki elinde bulunduranların, insanları, tiranlıklarını onayacak birer ‘taslak kişi’ hâline dönüştürme çabası, potansiyel bir tehdit olarak çağımızın en önemli sorunlarından birisini oluşturmaktadır.*” (Korkmaz 2004: 23).

Yazara göre bilinçaltı kodları ile içsel gelişimi dumura uğratılmış, baskıcı tiranik rejim ve uygulamalarını sorgulama güç ve iradesinden uzaklaşmış, korkunun şekillendirdiği taslak bir toplum yerine, vicdani ve iradi erki elinde bulunduran bireylerin hâkim olduğu toplumsal bir yaşam modeli tesis etmek asıl hedef olmalıdır. Çünkü estetik yapılanmasını vicdani ve iradi erk (içsel güdümler) ile hür duyum ve sezim üzerine bina etmiş bireylerden oluşan toplumlar özgün sosyo-estetik yapılanmasını da gerçekleştirmiş olacaktır. İşte bu var oluş estetiğini gerçekleştirmiş olan toplumsal oluşumlar, içsel dönüşüm sürecini de tamamlamış sayılırlar. Bu vesileyle “an”ı algılama yetisine eren sosyolojik yapı “an”ın gereklerini yerine getirebilmekte, evrensel hukuk çerçevesinde özgürlük alanlarını belirleyebilmekte, bu tekâmül bilinci içerisinde bireysel/toplumsal sorumluluklarını yerine getirebilmektedirler.

Çünkü evrenin gizi, bireyin tekâmülü ile paralel bir etkileşim içerisinde. Yapısı itibariyle üç aşamadan oluşan ve iç içe geçmiş bulunan ruhsal/tinsel, nitelik ve nicelik değerlerinin yanı sıra bilimle aydınlanan bir birikimler ve bilgiler ağıdır. Bu platformda birey için öncelikli olan iç evrenini tanıma/tanımlama ve içselliğini olumlayarak kendi farkındalığını yaratmaktır. Bu temel aşamayı gerçekleştiren birey ancak yakın çevresini algılamaya başlar. Akabinde yakın çevresine açılma, tüm varlıklar ile doğayı evren olarak tanıma, tanımlama evresine girilir. Son aşamaya geçil (ebil) diğinde ise tekâmül tamamlanmış ve içsel evrenin sınırlarını aşan birey için “dünya” artık “kâinat” anlamını taşımaya başlamış olur.

Bu tekâmül evresine yükselen ve evrenin gizini kendi içselliği ile özdeşleştiren Aytmatov, bireysel anlamda yalınlığı, yalnızlığı, acıları ve bu acıların kaynağı olan dramların ıstıraplarını sızılı, sancılı ama onurlu başkaldırılarını (Kazangap ve Gülsarı örneklerinde olduğu gibi) evrensel içselliğe yükseltmektedir. *Çünkü Aytmatov’a göre “Doğru sanat, insanı derin düşüncelere sürüklemeli, insanı sarsmalı, insanda acıma duygusu uyandırmalı, kötülüğü protesto etmeli, insanı üzmelidir. Ayrıca hayatın, ayakaltına alınan, yok edilen, küçük düşürülen en değerli yönlerini yeni baştan kurmak, korumak ve kurtarmak isteğini uyandırmalıdır.”* (Aytmatov, 2014: 171).

Doğru sanatı yakalama kulvarında içsel/dışsal evreni anlama-algılama ek-

senli ve millî-manevi değerlerle bütünlük gösteren çözüm merkezli içsel yönelimler (Adsız Çocuk, Abdias örneklerinde olduğu gibi), yazarın dış dünyayı anlama ve algılamasına katkı sağlayan paralel değerlerle bütünlüşerek evrensel içsellikliğini olumlamış ve daha da olgunlaştırmıştır. Bir konuşmasında yazar “*tarihin sesi her yerden kesilse de, insanın içinden kesilmez.*” (Caferoğlu Nisan 1990: 44) demek suretiyle insanın içine/içseline inmenin gerekliliğine işaret etmiştir. “Hak/hakikat” ve “doğruluk” noktasında iç evrenini ortaya koyma arzusunda olan yazar Beyaz Gemi anlatısında Adsız Çocuk’un iç dünyasına uzanırken kendi içsel evrenine de ayna tutmaktadır:

“*Su boyunca yüzüp gittin çocuğum. Kendi efsaneni de alıp götürdün. Yüzüp gittin. Kulubeg’in gelmesini beklemedin. [...] Hiçbir zaman balık olamayacağını biliyor muydun? Isık-Göl’e kadar yüzemeyeceğini, beyaz gemini göremeyeceğini ve ona ‘Selâm Beyaz Gemi, ben geldim, ben!’ diyemeyeceğini biliyor muydun? Çay boyunca yüzüp gittin çocuğum. Şimdi ben sana yalnız şunu söyleyebilirim: ‘Çocuk kalbinin, çocuk ruhunun bağdaşamadığı her şeyi reddettin. İşte beni teselli eden de budur. Bir şimşek gibi yaşadın sen. Bir defa çaktın ve söndün. Şimşegi çaktıran göktür. Ve gök ebedidir. İşte budur beni teselli eden. Bir başka tesellim daha var: İnsandaki çocuk vicdanı, tohumdaki öz gibidir. Ve o öz olmadan tohum filizlenmez, gelişmez. Yeryüzünde bizi neler beklerse beklesin, insanoğlu doğdukça ve öldükçe, insanoğlu yaşadıkça, hak ve doğruluk denen şey de var olacaktır... Sana, senin sözlerini tekrarlayarak veda ediyorum: ‘Merhaba Beyaz Gemi, ben geldim!’” (Aytmatov, 2014: 168).*

Yazarın bu ifadelerinde de anlaşıldığı üzere Adsız Çocuk sergilemiş olduğu bu sessiz protesto örneğinde pasif bir direnişçi olan Mümin Dede’nin gösteremediği veya göstermeye cesaret edemediği aktif direnişi ve kötülüğe karşı olması gereken dik duruşu sergilemektedir. Özellikle “*Çocuk kalbinin, çocuk ruhunun bağdaşamadığı her şeyi reddettin. İşte beni teselli eden de budur. Bir şimşek gibi yaşadın sen. Bir defa çaktın ve söndün. Şimşegi çaktıran göktür. Ve gök ebedidir. İşte budur beni teselli eden.*” (Aytmatov, 2014: 168). İfadeleri yazarın iç bağlantı ve yönelimlerini tüm açıklığıyla dile getirmekte, “Gök/Tanrı” ile olan içsel bağımlı dolaylı da olsa nazara vermektedir.

Yukarıdaki örneklerde de ifade edildiği üzere Aytmatov anlatılarında ferdi ve içtimai değerlere karşı ötekileşme/ötekileştirilme politikalarıyla gündeme gelen ve bireysel/toplumsal içsellikliğini doğrudan etkileyen “değişenler-değişmeyenler/değiştirilemeyenler-değiştirilmemesi gerekenler” endeksli kodeksler özellikle Beyaz Gemi anlatısında yazarın içsel perspektifi ve “dün (Momun)-bugün (Adsız Çocuk)” ritüelleri eşliğinde gündeme getirilmektedir ki bu ikircikli yaklaşım, kimilerine göre rejim karşısında sergilenen bireysel bir ikiyüzlülük örneğidir. Oysa hakikatte bu yaklaşım “sosyal değişimler evriminde

değişmemesi gereken” değerlerin sosyo-etik ölçütlerle ve estetik bir dille ifadesini içermektedir. Bu nedenle Aytmatov anlatılarında; “*ülkü değerleri kişiler ölçütünde temsil eden Mümin Dede, Baytemir, Kazangap ve Yedigey gibi kişiler, egemen olma tutkularını, tüm dikkatlerini işlerine yönelterek daha verimli bir şekle dönüştürebilmişlerdir. Pek çok maddi sıkıntı içinde yaşayan bu insanlar, para ve yükselme hırsına kapılarak türlerine ve doğaya karşı ben-cilce suçlar işlemeyecek kadar soylu bir iç zenginliğine (pozitif içsellik) sahiptirler. İlişkide buldukları varlık-alanlarına (doğa-insan) asla ihanet etmezler (etmemişlerdir).*” (Korkmaz 2004: 168).

Özellikle Mümin Dede “*geleneksel hayat tarzı içerisinde şartların el verdiği ölçüde yaşamaya çalışan millî ve manevî değerlerine, kültür ve geleneklerine bağlı, klâsik Kazak-Kırgız kimliğini muhafaza etme gayreti içinde, kimi zaman teslimiyetçi, kimi zaman mücadelecî, düzen içinde ayakta durmaya çabalayan hamarat, çalışkan ve rejimi içine sindirememiş*” (Kolcu, 2002: 50) bir kişiliği/kimliği temsil etmektedir. Bu tanım aynı zamanda 70’li yılların başından itibaren içselinde birtakım Eski Cengiz/Yeni Cengiz çatışmaları yaşamaya başlayan yazarın “eski Cengiz”in pasif direniş psikolojisine de ışık tutmaktadır. Yukarıda da değinildiği üzere bu gelişim seyri içerisinde Yetmişli yıllar yazar açısından çok ayrı bir öneme sahiptir. Bu dönem yazarın sanatsal bakış, görüş, anlayış ve felsefî yaklaşımları yönüyle birtakım evrim/değişim gösterdiği ve yeni arayışlar içerisine girdiği bir evredir. Çünkü Beyaz Gemi adlı anlatı ile birlikte yazar içsel ve düşünsel bir evrim/değişim trendine girmiş, destan, efsane, masal vb. motifleri eserlerine birebir uyarlamaya anlayışından sıyrılarak millîden evrensele geçiş sürecini başlatmış, savaşlardan uzak bir dünyanın ve küresel hümanizmin kapılarını aralamaya başlamıştır. Bu anlayış çerçevesinde ve kendi içsel rehberliğinde dışsalını kurgulayan/kuran yazarın içsel/dışsal (sosyal) değişim (estetik bilinç) seyri içerisinde ulaştığı son nokta ise; *Tarihselliğini kavrama, insanlaşmanın en önemli aşamalarından biri sayıldığından, kişi kolayca başkasına çevrilemez, yani ötekileştirilemez*” (Korkmaz 2004: 191) gerçeğini yakalamak olmuştur.

Aytmatov Anlatılarında İçsel Söyleyiş Aşamaları

“*Açıklamak istediğin konuyu ve temel fikri açıklamak için gönül hazinen-den yararlanman gerekir. Çocukluk hatıralarının, gördüklerinin, duyduklarının, dinlediklerinin, bizzat başından geçenlerin hepsinin süzgeçten geçirilerek sisteme sokulması, eserin esasını teşkil edecektir.*” (Aytmatov vd. 2002: 162).

Malum olduğu üzere Aytmatov anlatıları kurgusal yapısı ve içeriği itibarıyla bir madalyon görüntüsü sergilemektedir. Anlatılarda madalyonun bir yüzünü Kırgız-Kazak halklarının millî-manevî değerleri ve kültürel erozyonla

yitirdikleri (sosyo-kültürel tahripler) oluştururken diğer yüzünü değişme-yenler/değişmemesi gereken (kültürel kodlar) teşkil etmektedir. Aslında bu üslup oluşumu bir bakıma yazarın rejim ve rejim tiranları karşısında kendini, kimliğini ve değerlerini ön plana çıkarmak suretiyle safını/ tarafını belli etme gayretini de ortaya sermektedir.

Çünkü “*Cengiz Aytmatov'un hemen hemen bütün eserlerinde hatırladığı ve Kırgız halkına hatırlattığı kültürel değerler, toplumsal kimliğin korunmasını ve çözüldüğü noktalarda yeniden inşasını sağlamaktadır. Özellikle yazarın Kırgız toplumunun kolektif bilinçaltında yaşayan mitleri eserlerinin bir parçası hâline getirmesi bir bakıma kaynaklara dönüş"olarak nitelendirilebilir. Mitik döneme ait olan bu efsane, destan, inanış, türkü ve halk hikâyesi gibi kültürel taşıyıcılar onun eserlerinde halkın yozlaşan, zarar gören ve kesintiye uğrayan toplumsal kimliğini korumanın birer aracıdır.*” (Kurt 2008: 65-70).

Aytmatov, sanatçı kimliği ile buluşmasının ve içsel yönelime ulaşarak özgün yetilerini sanatla buluşturmasının öncesinde evrensel donanımlar ve bu donanımlarla var olma ayrıcalığını bir bilinç düzeyinde kavramış ve benimsemiştir. Bu bilinç üzere yola çıkan yazar, evrensel sesi yakalamanın yolunun evrensel bir perspektife sahip olmaya ve derin sentez/analizlerle kültürel arınmaya bağlı olduğunu idrak etmiş, arınma ve içsel özgünlüğün ise yalın olmakla değil çok katmanlı bir algı ve anlayışla kazanılacağını kavramıştır. Sanatsal derinlikleri yönüyle yazarın bireysel içselliğini yansıtan ve millî-manevi değerlerle buluşarak insani öze ulaşan ve ayrıca insani erdemlerle yoğrulan “insani öz” doğal olarak anlatılara yansımış ve böylece yazar söyleyiş noktasında evrensel içselliğin dilini de yakalamıştır.

Bireyin özellikle de sanatçının bu yetkinliklere erebilmesi için ruhsal değişim/dönüşüm, sosyo- etik değerler ile yaşadığı/yaşamakta olduğu hayat şartları arasında bir kendine görelilik belirlemesi gerekmektedir. Bu kendine-lik/kendine görelilik, bir biçimsellikten ziyade duyguları sembolize eden içsellik aktarımı üzerinden kendini göstermektedir. Bu içsellik türü ve tezahürleri özellikle birey psikolojisinin kırılma dönemeçlerinde, bireyin bilinç dışı istemleri, bellek yitimi (Mankurt örneği) ve tinsel bunalımları anlarında (Dişi Kurdu Rüyalari örneği) kendini gösterir. Bu bağlamda Aytmatov anlatıları aşkın ve ayrılığın dip dibeliğine de bir aynadır. Bireylerin içseline doğrudan uzanan ve içe atımlarla travmatik yıkımlara neden olan bu depresif devinin kendiliğın oluşumunda da etkin rol oynamaktadır. Çünkü “*hayattaki her ayrılık gizlenebilen, ama asla iyileşemeyen bir yara halini alır, son ayrılış ise en büyük yaradır, çünkü yeniden kavuşmak için beslenen umutları ebediyen söndürür.*” (Atalay, 2011: 18). Sönen umutlar ise bireyi pesimist bir içsellikle doğru sürükleyip götürür.

Bu psikolojik dalgalanmalar ise sanatçı (yazar) tarafından sanatsal bir istenç ve üslup dâhilinde estetiksel/gösterimsel bir yorumla sembolize edilmektedir (Toprak Ana, Cemile vs). Bireyin primitif içsellığı ve soyut dışıyavurumculuk bağlamındaki etki-tepki odaklı duygusal dalgalanmalarından kaynaklanan psikolojik yansımaları sembolik bir tinsellik (Dişi Kurdun Rüyalari örneğı) ile dile getirilmektedir.

Roman ve hikâye türü anlatılarda bir üslup gereğı olarak içsel yaşamın döngüselliginde kaleme alınan kurgusal âlem sanatçı tarafından kutsanarak reel bir yaşam görüntüsüne büründürülür. Birer kurgu ürünü olan bu olaylar aynı noktada buluşturularak ortak bir sonuca bağlanır ve bu süreç anlatı boyunca devam ediverir. Gerçek yaşama tutulmuş bir ayna olan anlatı gerçek yaşamın özü ile bireyin tinselliğı arasında felsefi bir var oluş/yok oluş bağı kurar. İçsellik ve tanımsallık ekseninde seyreden bu döngüsel kurgunun biçimlenmesinde sanatçının öznel yorumları kadar çevresel (coğrafi, kültürel) faktörler de büyük ölçüde etki eder.

Anlatı kahramanlarında sanatçının içselligine dayalı olarak rengini bulan içsellik kavramı esasında bir dışsallıktan arınma veya dış dünyadan tümenden soyutlanma anlamına gelmemekte ve Psikolojide “letarjik (derin uyku)” olarak tanımlanan, bireyin dış dünyadan kopukluğuna delalet etmemektedir. Bu durum özellikle Aytmatov anlatıları ve kahramanları için de böyledir. Genel itibariyle içsel ve duygusal psikolojiler (kimlikler) her zaman içe kapanık ve dışsaldan uzak bir karakter yapısının göstergesi değildir. Acı ve çilelerle yoğrulmuş olan Aytmatov kahramanları tüm teorilerin tersine olumsuzluklarla şekillenmiş olan içselliklerini kendi dışsalları ile entegre etmekte, başka acıların dinmesi/dindirilmesinde harekete geçirmekte ve anlatı psikolojisini pozitifize etmektedirler.

Bu pozitif etki Aytmatov’un kişisel pozitivizmi ve olumlu yaklaşımlarından kaynaklanmış; savaşın karamsarlığıyla abluka altına alınmış dışsal dünyası ile tinsel yaklaşımlarının biçimlendirdiğı içselligi doğal olarak anlatı kahramanlarını kendi çizgisine çekmiştir. Kurguladığı kahramanları içsel oluşuma taşıyan madde-mana sentezine yönelik aşamalar deneme-yanılma, düşme-kalkmalara deneyimlenmekte ve bir yandan üstün iradenin (rejim ve tiranları) biçimlendirmek istediğı formatlarla çatışırken diğeryandan kendi içsel gerçeğıyle yüzleşmektedir (Toprak Ana-Tolgonay/Beyaz Gemi-İhtiyar Momun).

İşte bu yüzleşme nedeniyledir ki Aytmatov anlatılarında bireylerin/kahramanların tinsel edinim ve devinimleri bireysel/öznel düzeyde içselligin “surete dönüşüp değişmesi veya öznel ritüellere dönüşmesi” biçiminde değil, salt bir “kimlik edinimi” türünde kendini göstermektedir. Bu kimlik edinimi çer-

çevesinde anlatılara göz gezdirildiğinde yazarın temelde kimlik edinimi sorununa takılmadığı hatta bunun da ötesine geçerek içsel/ruhsal insan olma arayışına girdiği görülmektedir. Çünkü yazara göre bu yaklaşım, bireyi yaratılış gayesinin gerekleri çerçevesinde bir kimlik-kişilik sahibi kılma/erdeme ulaştırma noktasında yegâne gerçekliktir. İnsanlık için yaratılma gayesine doğru ilk hareket ise içsel yöneliş ile başlamaktadır. İçsel yöneliş/arayış ve içsel farkındalık ise bireyi “ruhsal insan” kategorisine dâhil eden bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu aşamada yaratılış gayesi “suret olma” kavramı üzerine kurgulanmış olan insanlığın farkındalık edinimi için “içselliğin esas açılımını” ve “madde üstüne çıkmada içselliğin” kendisine açıldığını görmesi şarttır. Ayrıca “mana yolu”nun “içsellik algısı ve farkındalığı” olmayan bireylere kapalı olduğu da yadsınmaz bir hakikattir.

İçsellik algısı ve farkındalığı ise bireyde kendiliğine çekilme(inziva) düşüncesinin doğmasına neden olur. Bu aşamada birey ruhun özgürlük ve bağımsızlığını kendi içinde/içselliğinde bulur/görür. “Beyaz Gemi/Adsız Çocuk” tiplemesinde görüldüğü üzere bu duygusal devinim bireyi dışsal-dünyevi meşgalelere karşı pasifize ve bilinçli bir dışlanma eğilimine sürükler. Orozkul ve benzeri rejim tiranları nedeniyle dış dünyanın gerçeğine duyulan nefret, dışsal olanı aşağılamayı ve içsele yönelerek onu yüceltmeyi dürtüler. Bir toplumdan kopuş önceli sayılan bu durum, özgürlük kavramının gerçeğin dışında farklı bir boyutta yaşanmasına, kaçışlarla anlam kazanmasına neden olur. Aslında bu yönelişin Budizm’de “bireyin içsel gizliliklerinin ortaya çıkartılması” ya da Taoculukta “doğanın sesine ayak uydurmak” şeklinde ifade edilişi de söz konusudur ki iç huzura ve içsel aşkınlığa ancak bu yolla varılır. Aytmatov anlatılarında kendini gösteren inziva fikrinin temelinde (Adsız Çocuk/İhtiyar Momun/Tolgonay Ana) toplumun sınıflı yapısından (rejim ve tiranlarının yıkıcılığından) bir kaçış söz konusudur. Çünkü bu tür sistemlerde “*Devlet iktidarını elinde tutar. Yeni devlet, yalnızca, egemen sınıf olarak örgütlenmiş proletaryadır. Devlet, toprağın ve sermayenin özel mülkiyetine sahip olanları mülksüzleştirir ve toprağın ve üretim ve değişim araçlarının mülkiyeti devlete geçmiş olur. Bu eylemiyle devlet, yeni mülkiyet biçimlerini kurar; ulusallaştırılmış veya devletleştirilmiş ya da kolektifleştirilmiş mülkiyet. Aynı zamanda yeni mülkiyet ilişkileri de kurar. Proletarya söz konusu olduğu ölçüde, o, mülkiyetle tamamen yeni bir ilişki içine girer. Değişikliğin esası, işçi sınıfının, bu devlete ait mülkiyeti yönetmesinde yatmaktadır, çünkü devlet, egemen sınıf olarak örgütlenmiş proletaryadır (sovyetleri, ordusu, mahkemeleri ve parti, sendikalar, fabrika komiteleri gibi kurumları aracılığıyla). Sorunun özü budur.*” (Shachtman, 1970: 257). Aytmatov anlatılarına yansıyan bu örgütlenmiş proletaryadan kaçışın anlamı iki yönlüdür; yazarın kahramanları üzerinden or-

taya koymuş olduğu bir reddediş/kaçış ve bu reddedişe/kaçışa yansıyan olumluluk/mutluluk hissi, diğeri ise dışsal dünyada rejim tarafından hüküm süren haksızlıklara karşı kayıtsız kalma/kayıtsız görünme durumunun yarattığı pasif/pesimist ruh haleti...

Bir başka açıdan ele alındığında Tolgonay Ana'nın "Toprak Ana" ile dertleşmesi yine Adsız Çocuk'un "Beyaz Gemi" ve bu geminin kaptanı "muhayyel baba" kurguları arkasında sığındıkları inziva fikrinin maddeci gözle yapılan yorumunun temelinde zihnin her türlü kaygıdan uzak, toplumun yasalarını reddederek yaşaması ve toplumsal dokudan uzaklaşması gerçeği yatmaktadır. Bu gizil hakikat ise kaçınılmaz olarak bireyi, sayılılara ve gerçek olmayan, hayatta doğrulanamayacak kurgulara yöneltilir. Böylelikle birer mucize örneği olan peygamberlerin meleklerle görüşmesi, bastı zaman tayı mekân olgularının gerçekleşmesi gibi atalar ruhunun (Manas) imdada yetişmesi (Elveda Gülü) veya Beyaz Gemisine binmiş kahraman baba silüetinin temessül etmesi inandırıcılıkları bakımından tartışmalı hale gelmektedir. Ancak bu soyut olgular, "hikmet" nazariyesi içerisinde yer almaları nedeniyle pozitivist kıstaslarla uyum göstermezler; ne kanıtlanabilir ne de reddedilebilirler.

Aytmatov Anlatılarında Madalyonik Yaklaşım ve İçsel Estetik

"Her anlatı, insanlara ait edimlerin, davranışların ve durumların birbiriyle ilişkilendirilmesinden oluşur ve bir anlatının sözdizimsel mantığını ortaya koyan temel yapısı anlatı izlencesi olarak adlandırılır. (Günay: 186) Bu durum aslında yazarın kendisiyle yüzleşmesinin, içsel-dışsal buluşmasının anlatıya yansıyan kurgusal ifadesidir. Ernest Hemingway; "büyük yazar olabilmek için kabiliyetli, eğitilmiş, artı mutsuz çocukluk yaşamış olmak gereklidir." (Aytmatov vd. 2002: 26) derken bilinçaltı kodlarına uzanmakta ve bu yolla kurgusal yapının arka planında yer alan madalyonun öteki yüzüne parmak basmaktadır. Bu noktadan hareketle anlatı kahramanlarına ve kahramanlar üzerinden yazarın bilinçaltına köprüler kurulmakta ve trajedilerle dolu bir çocukluk/ergenlik dönemi geçirmiş olan Aytmatov, anlatının topluma yansıyan aynasında kendilik/inden var olmaktadır.

Gerek üslubu ve gerekse estetik yapısı itibarıyla bir madalyon modeli sergileyen Aytmatov anlatılarında malum olduğu üzere madalyonun arka yüzünü millî hafıza ürünü değerlerle birlikte gerçek hayattan alınan kesitler ve yazarın özel hayatından alınan enstantaneler oluşturmaktadır. Bu sentezleme yoluyla Aytmatov, "millî"den hareketle ait olduğu coğrafya insanının ortak kaderini yansıtarken bu kaderle yoğrulmuş anlatıları aracılığıyla topluma ayna tutmayı amaçlamıştır. Çünkü Aytmatov anlatılarının mayasını *"...biz geçmişin manevi hazineleri üzerinde dikkatle durmalıyız. Maddî şeyler kültür seviyesini arttırmaz."* (Gutschke 1980: 146) anlayışı oluşturmaktadır. Yazar, özellikle II.

Dünya Savaşı'nın neden olduğu yoksulluklar ortamında acı ve çilelerle yüzleşmiş, bu yüzleşme bireysel düzeyde kalmayarak sosyolojik bir duyarlılığa dönüşmüştür. Bir yandan çevresinde cereyan eden bu insanlık dramıyla yüzleşirken diğer yandan bu drama karşı gösterilen duyarsızlık ve umarsızlıkları da yakından izlemiştir. Bu tanıma ve tanık olma durumları, zamanla Aytmatov'un hayatı anlama, algılama ve yorumlama yetisinde meydana gelen değişimlerin/gelişimlerin ilham kaynağını oluşturmuştur. Ayrıca bu durum yazara düşünme, değerlendirme ve değer edindirme sürecinde bir "var olma", "olgunlaşma" ve "kendilik" kriterlerini oluşturma yetilerini de kazandırmıştır. Bu yetilerle kaleme alınan anlatılar, millî hafıza ürünlerine dayalı Aytmatov estizmi ve felsefesini oluşturan temel değer yargılarını ortaya çıkarmıştır.

Özellikle II. Dünya Savaşının karanlık tablosunda bir "mutsuz çocuk" portresine sahip olan yazar, sanatçı kimliğinin estetik yüzünü somutlayan "Beyaz Gemi" anlatısındaki "Kiçine Bala" tiplmesiyle evrenseli yakalamayı başarmıştır. Ergenliğin duygusal anafora eklenen yetimlik acısı ve tam yirmi yıl süren intizar sancısı yazarın içsel derinleşmesine ve içselliğinin estetik bir biçime dönüşmesine zemin hazırlamıştır. Bu süreç ise Ernest Hemingway'in işaret etmiş olduğu büyük yazar olmanın kapılarını aralamıştır. Çünkü "Cengiz Aytmatov, yirmi yıl boyunca babasının ölüp ölmediğini bilmeden yaşamış ve nihayet 1957 yılında babasının acı akıbetini öğrenmiştir." (Soucek/çev. Söylemez 1996: 11). Yazar, rejim baskılarıyla bilenen ve intizar sancılılarıyla derinleşen kimlik sancılarını baskılamak şöyle dursun aksi bir reaksiyona yönelmiş, rejim karşıtı kurgularla olgunlaşmaya başlamıştır. İçsel derinliğin kaynağını oluşturan "yitik baba" kavramı zamanla "bilinmez"e dönüşmüş ve bir mezar taşı bile olmayan yitik fenomene dönüşmüştür. Bu aşamada yazar, yaşadığı içsel anafora estetik bir biçime/yapıya dönüştürmek ve evrensel boyuta taşımak amacıyla "Toprak Ana" anlatısını kaleme almıştır. Bu sanatsal yaklaşım ise soyut içselliğin estetik kalıplar çerçevesinde somuta dönüşmesini netice vermiştir;

*"Babam, Törekul Aytmatov,
Bilmiyorum nerede gömülüsün,
Bunu sana sunuyorum.
Annem Nahima Aytmatova,
Biz dört kardeşi sen yetiştirdin,
Bunu sana sunuyorum."* (Aytmatov 1995: 5).

Yukarıdaki derin söyleyiş Ernest Hemingway'in; "...büyük yazar olabilmek için kabiliyetli, eğitilmiş, artı mutsuz çocukluk yaşamış olmak gerek/lidir." (Aytmatov-Şahanov, 2002: 26) tezinin sözcüklerle somutlaştırılmış estetik

yüzünü göstermektedir. “Mutsuz çocukluk” psikozunun temeli “yitik baba” kavramına dayanmakta, duygusal bir tikellik yaşayan yazar, bu atmosferi anlatısına taşımakla tümele ulaşmış olmaktadır. Bu bağlamda bireysel fiziki tikellerden (kişisel acılar) kendilik payını oluşturan Aytmatov, tümel ritüellerle devşirdiği sentezler eşliğinde evrensel eşdeğerliliğe ermektedir. Aristo’ya göre; *“sanatçı bireysel varlıkları, fiziki tikelleri değil de bu nesnelere kendisinden pay aldığı tümel form ya da özü taklit etmelidir. Öyle ki bu sayede sanat tarihin statüsüne değil de, bilimin statüsüne eşdeğer bir konuma yükselir.”* (felsefesi.org).

Aytmatov anlatılarında madalyonun günümüze bakan yönünü temsil eden coğrafya insanına yönelik acılar ile trajediler aslında yazarın kendi trajedilerinden kaynaklı psikozların metinsel/estetiksel birer aktarımıdır. Çünkü tüm yaşam kaynaklarını/dayanaklarını, rejimin kumpasları ve tiranik ihtirasları nedeniyle savaşta ve yakıtı insan olan rejim sobasında kurban veren coğrafya insanı ile kendisi arasında hiçbir ayırım yoktur. Neticede annesi Nagima, rejim mağduru bir dul, kendisi de babasını rejim sobasında yitirmiş bir yetimdir. Daha önce de değinildiği üzere Aytmatov anlatılarında madalyonun örtük yüzünü tüm karanlığıyla dolduran asıl tablo da budur.

Genel itibariyle Aytmatov anlatılarının her birinde tipolojik ve psikolojik orijinini yazarın kişisel yaşantısından alan ve ortak bir kader çizgisini paylaşan Sovyet çocuğu tipllemeleriyle karşılaşmak mümkündür. Aytmatov estetiğinin farklı bir gizemini ortaya koyan bu çocuklar hem savaştan arta kalmışlığın hem de rejim despotizminin mankurtlaştırılan yüzünü ortaya koyan tipik örnekleri olması bakımından son derece önemlidir. Madalyonun arka yüzünde gizil bir görüntü sergileyen ve dışsal etkenlerle (trajediler) trajik bir içsellik sürüklenen bu çocuklar, eksilen yanlarıyla zamansız bir olgunlaşma evrimine girmiş ve yitip gidenlerin yerini alarak geride kalanların yükünü omuzlamak zorunda kalmışlardır. Bu zaviyeden bakıldığında “Cemile” anlatısında Seyit, “Yüz Yüze” anlatısında Asantay, “Erken Gelen Turnalar” anlatısında Hacımurat ile Sultanmurat, “Beyaz Gemi” anlatısında Adsız Çocuk/Kiçine Bala, “İlk Öğretmen” anlatısında Altınay, “Gün Olur Asra Bedel” anlatısında Ermek ile Daul, “Toprak Ana” anlatısında Canbolot ve diğerleri yarım kalan çocuklukları ile Aytmatov içsel estetiğinin birer bütünlüyicisi olmuşlardır. Sembolik yüzleri ile bu çocuklar, yazarın örtük kişinelik (çocukluk) döneminin kelimelere yansıyan estetik yönünü de ortaya koymaktadırlar. Anlatıların satır aralarına sızan epizotlar ise yazarın çocukluk yıllarına ve bu yılların trajedi yüklü yüzüne tanıklık etmektedirler.

Arka yüze dayalı olgularla kurgulanan olay örgüsü, kahramanlar ve mekânlar, Aytmatov estetiğinin temel dinamiklerini oluşturmakta ve günümüze bakan yönüyle birer tablo/portre biçiminde tasvir/tahlil edilmektedirler.

Savaşın trajik yüzüyle tanıştığında henüz on dört yaşlarında bir ergen olan Aytmatov, rejim kurbanı kocanın ardından dul kalan Nagima'nın çocukları için çırpınışlarına şahit olmuş ve bir arka yüz figürü olan bu bilinçaltı yansımasını anlatılarına aktarmıştır. Toprak Ana adlı anlatıda yer alan paralel "ana" motifleri buna güzel bir örnek teşkil etmektedir. Yazarın:

*"Babam, Törekul Aytmatov,
Bilmiyorum nerede gömülüsün,
Bunu sana sunuyorum.
Annem Nahima Aytmatova,
Biz dört kardeşi sen yetiştirdin,
Bunu sana sunuyorum."* (Aytmatov 1995: 5).

İthafı baba Törekul'u Suvankul, anne Nagima Aytmatova'yı ise Tolgonay tiplerini ile beraber özdeşleştirilmiştir. Esere temel teşkil eden ve madalyonun arka yüzünü oluşturan "Törekul-Nagima-Cengiz" trajedisi "Çocukluğum" adlı eserde şöyle dile getirilmektedir:

"1937 yılı başlarıydı. Siyasi baskılar babamın da yakasına yapışmıştı. Ağustos'da köyden şehre inmiştik, daha kalabileceğiz durumumuz olmasına rağmen. Babam bir şeyler biliyor olmalıydı ki, vaktinden önce dönmemiz gerektiğini söylüyordu. Kötü kaderinden sıyrılamayacağını hissetmişti. Ve bizi Kırgızistan'a yollamaya karar vermişti. Burada kaderimizle baş başa kalmayı istemiyordu anlaşılır.

Ama nereye gidecektik! Frunze'ye geri dönmek imkânsızdı. Orada da koruncu bir baskı kol geziyordu. Gideceğimiz başka bir yer var mıydı acaba!

... Öğrenim ve köydeki göçebe hayatından ayrılma, babama büyük bir hayata açılma yollarını açmıştı. Çok şey görmüş, çok şey yapmıştı. Ama bunun için ağır bir bedel ödemesi gerekiyordu. Hayatıyla ödedi de.

1937 Ağustos'unun son günlerinde, eşyalarımızın birçoğunu sattıktan sonra ihtiyacımız olanları topladık. Henüz altı aylık olan küçük Rosa'yla birlikte dört kardeşlik. Babam Kazan garına götürmüştü bizi.

Tren oradaydı. Kapıları açıktı. Vagonun biri rezerve edilen bölümlerden oluşuyordu. Altlı üstlü ranzaları vardı. Babam bunlardan ikisine bizi yerleştirdi. Ve vedalaştı. Annemin nasıl ağladığını ve babamın kendisine nasıl güçlülle hâkim olabildiğini görüyordum.

...
Babam uzun müddet, gücünün yettiği kadar pencerenin yanı sıra koştu, bize el salladı, salladı...

Ben ranzanın üst tarafındaydım, her şeyi anlamıştım, en azından hissetmiştim-birbirimizi bir daha göremeyecektik!

Hıçkırarak ağlıyordum. Gecenin zifiri karanlığında. Yalnız annemin haberi vardı bundan. Sürekli kalkıyor, içini çekiyor, beni sakinleştirmeye çalışarak yalvarıyordu: ‘Yalnız değiliz evladım, bak başka yolcular da var...’

İşte babamdan böyle ayrıldık.” (Aytmatov 2002: 34-36).

Yukarıdaki ifadeler somut bir yitimin soyut bir kavram olan özlem ile bütünleşmesinin yanı sıra yazarın içsel/esteiksel kimlik oluşumuna tesirlerini gözler önüne sermektedir. Temeli duygusal bir kurgulamaya dayanan bu sentez, evrensel yazar kimliğine yükseliş noktasında da önemli bir etken olmuştur.

Arka planda yer alan ve yazarın içsel oluşumunu şekillendiren baba/sızlık sendromu beraberinde bekleyiş/arayış duygusallığını doğurmuş ve “Törekul” kavramı özlem-bekleyiş çizgisinde yitirilmiş ve erişimi engellenmiş bir mite dönüşmüştür. Neticesinde de Törekul içe atımı Aytmatov estetiğinde bir sembol olarak kendine yer edinmiştir. Yazarın “Samançının Colu/Toprak Ana” adlı anlatısını bu sembol kahramana ithaf etmesinin temelinde yatan etken de budur:

*“Ata men saga estelik turguzalbaymın.
Senin kay çerge kömülgönündü da bilbeymin.
Mına uşul emgegimdi atam Törökul Aytmatov, saga arnaymın.*

*“Babam, Törekul Aytmatov,
Bilmiyorum nerede gömülüsün,
Bunu sana sunuyorum.
Annem Nahima Aytmatova,
Biz dört kardeşi sen yetiştirdin,
Bunu sana sunuyorum.” (Aytmatov 1995: 5).*

Bu noktadan hareketle denilebilir ki Aytmatov estetiğinde baba/babalık kavramı doğal bir süreç çizgisinde biçimlenen baba-oğul etkileşimine dayalı bir sezgi olmayıp yetimlik psikozu içerisinde kıvranan bir çocuğun açtığı baba fenomenine dayanmaktadır. Bu çocuksu açılım ve psikoz ise sanatsal bir üslup çerçevesinde estetik bir yapıya bürünerek farklı tip, sembol ve mitlerle Aytmatov anlatılarının temel taşlarını oluşturmaktadır. Yokluğunun/eksikliğinin varsılığını yücelttiği “özlenen/beklenen baba” psikozu, Beyaz Gemi anlatısında “Adsız Çocuk” ile başlayan ve “Gün Olur Asra Bedel” anlatısında Abu Talip’in çocukları, “Cengiz Han’a Küsen Bulut” anlatısında Yüzbaşı Erdene’nin oğlu, “Kassandra Damgası” anlatısında ise Keşiş Filofey tiplerini ile sembolleşen yetimler zincirini ortaya çıkarmıştır. Her bir sem-

bolik kurgunun temelinde yazarın yetimlik psikoza yatmakta ve yazar-kahraman paralelitesine dayalı Aytmatov estetiğine ışık tutmaktadır. Aytmatov kahramanlarının psikozuna temel teşkil eden bu depresif devinim “şafak Sancısı” adlı eserde şu şekilde dile getirilmektedir:

“1957 yılında İç İşleri Halk Komiserliği’nden ‘Aytmatov T. hakkında bilgi istemişsiniz. Gelip haberini öğrenebilirsiniz’ diyen bir yazı aldık. Anam heyecanından ne yapacağını şaşırıyordu. Kalbi küt küt atıyor, ikide bir oturup kalkıyordu. Beraber yola çıktık. Anam sürekli konuşuyordu: babanı Sibiryaya götürdüklerini tahmin ediyorum. Şimdi oralara sürülenlerden çoğu hürriyete kavuşuyorlar sizleri görse sevincinden ağlar. Cengiz ile İlgiz evlendiler. Lüsya ile ikiniz de büyüdünüz, terbiyeli birer genç oldunuz. Acaba babanız değişmiş mi? Tutukladıkları zaman 34 yaşındaydı. Bu sene 55 yaşına girdi. 20 yıldır görüşmüyoruz. Bir tek ölmediğimiz kaldı. Ne zorluklara maruz kalmadık ki? Allah babanı sağ salim görmeyi nasip eyleye. Fakat Sibiryaya sürülenler arasında oralardan evlenenler de varmış. Olsun, hayatları pahasına dahi olsa bazı şeyleri yapmaya mecbur kalmışlardır muhakkak. Yeter ki yaşasın. Hay Allah, elim ayağım titriyor. Görüştüğümüzde sevinçten kalbim durmasın. Diyerek koşuyordu anam. Konuşup düşünürken İç İşleri Halk Komiserliği’ne geldiğimizin de farkında değildik. Anam giriş kapısındaki silahlı görevliye davetiye mektubunu gösterdi. Annemin içeri girmesiyle dışarı çıkması bir oldu. Yüzünde biraz evvelki hâlden eser yoktu. Benzi sararmış hâlde anamı görünce, beni tuhaf bir korku sardı. Hemen anamı ayakta tutabilmek için koluna girdim. Gözlerinden akan yaşlar yüzünü epey ıslatmış, hala sessizce ağlıyordu. Dudakları tir tir titriyordu. Tek kelime konuşmadan bana elindeki kâğıdı uzattı. Kâğıtta babamın davasının tekrar ele alındığı ve ölümünden sonra aklandığı yazıyordu.

Lanet olası bu kâğıt parçası 21 yıllık ümidimizi bir anda param parça etmişti. Anamla ikimiz, deli dana gibi el ele tutuşarak neye uğradığımızı şaşırılmış bir vaziyette zar zor ilerliyorduk. Yaşamının hiçbir anlamı kalmamış, hayata olan bağlılığımız kopmuştu sanki. Anacığma bakıyorum; gözleri fersizdi, yüzünde ümitsizliğin ifadesi belirmişti. Hey kudret dedi kendi kendime. 21 sene boyunca her türlü eziyete, zorluğa tahammül ederek bizi destekleyen, Töreku bugün olmazsa yarın gelir ümidiydi. Ah anam ah, bu uğurda sen neler çektin neler?

Bir an bağıra bağıra ağlamak geldi içimden. Yıllar süren, bizim bizim ailemizi kiskacına alan adaletsizliği olanca sesimle lanetlemek istedim. Ancak yanımda sendeleye sendeleye yürüyen, ani haberin şokundan henüz ayrılamayan zavallı anacığımın yarasını deşmeyeyim düşüncesiyle kendimi zorla susturmuş ve gözyaşlarına boğulmuştum.” (Aytmatov-Şahanov, 2002: 30-31).

Yazarın hatıralarına dayanan ve duygusal madalyonun arka yüzünü oluşturan baba yitiminin yol açtığı trajedi ile Rosa Aytmatova tarafından dile getirilen, tüm ümit ve beklentilerin sonunu getiren ölüm haberi genç Cengiz'in içsele uzanan eli olurken madalyonun ön yüzünde Aytmatov üslup ve estetiğinin sesi soluğu olmuştur. Bu dönem yazar için radikal bir dönüşüm evresini teşkil etmekle birlikte bireysel bağlamda “duygusal bilgi”den “akılsal bilgi”ye geçiş sürecinin de başlangıcını oluşturmuştur.

“Duygusal bilgi” genellikle yaşanan travmalar neticesinde henüz nitelik kazanmamış bulanık tasavvurlarda aranır. “Akılsal bilgi” ise travmalardan sıyrılma/arınma aşamasında duyguların geri plana çekilip mantıksal yaklaşımların belirginleştiği noktada netlik kazanmış tasavvurlarla elde edilir. Bir de bu iki tasavvur arasında kalan, açık olmakla birlikte henüz seçkinlik kazanmamış ve kavram kargaşasına yol açan karışık tasavvur biçimleri mevcuttur ki bu durum bireyin duyularının açık olmasına rağmen karışık duyular alması ve neticesinde de duyum kargaşası yaşaması psikozudur. İşte duyuların açıklığında oluşan bu duyumsal handikap, özgünlük/kendine görelik çerçevesinde özel bir bölge yaratır ki bu mekan “estetik”in alanıdır ve gerçek anlamda sanatın inşa makamıdır. Aytmatov ekseninde ele alındığında denilebilir ki onun çevresine karşı olan açıklığı ve duyarlılığı, buna ilaveten gözlemsel yetilerinin katkıları, depresyonları ile birlikte çevresel travmaları duygusal bilgilerinin temel taşlarını oluşturmuştur. Yazarın konuyla ilgili: “*İnsanın her gün binlerce sorunu olabiliyor; onlardan bir veya birkaçını yakalamak gerekiyor.*” (Parlatır 1992: 61-66) şeklindeki ifadesi onun anlatılarında yakalamış olduğu bulgular üzerine dikkatleri çekmeye yetmektedir.

Yazarın bilinçaltında oluşan bu duygu/duyum kargaşası bir yandan olgunlaşma sürecini şekillendirirken öte yandan sanatsal inşa ile estetik bilincin oluşumuna da ortam hazırlamıştır. Çünkü bu süreçte yazar, dogmatik bir bakış açısıyla duygusal bir tutsaklık yaşadığı rejimin gerçek yüzünü görmeye, bireysel görüş, düşünce, inanç ve anlayışlarını sorgulamaya başlamıştır. Bu söz konusu süreç yazarın duygu ve düşüncelerinin revalüasyona uğradığı önemli bir dönüm noktasını da oluşturmaktadır.

Söz konusu sürecin devamında ise erişkin içselliğin estetik yüzü oluşmaya/olgunlaşmaya ve anlatının aurasına/madalyonun ön yüzüne yansımaya başlar ki bir sonraki aşamada bu içsel erişimler estetik edinimlerle evrensel bir sese dönüşür. Bu yükselen ses vesilesiyle yazar, madalyonun arka yüzüne damgasını vuran rejimin despotik yüzünü ve Demir Perde arkasındaki gizemlerini evrenselin aydınlığına taşımaya başlar. Bu süreç, bir yaşanmazlık örneği sergileyen despotizm dünyasını yaşanabilirlik düzeyine yükselten uyum kavramının estetiksel yansımasıdır. Çünkü sanat eserinde amaç, estetiği ve este-

tiğın doğurduğu güzeli yakalamak olduğundan “güzel” ile “güzellik” ilişkisinde “güzel”i oluşturan tüm unsurların bir uyum içerisinde birleşim göstermesi son derece önemlidir.

Uyum, hareketli ve hareketsiz (sabit/camit) bütünlerde bütünlüğün estetiği için mutlak bir gerekliliktir ki uyumun olmadığı bütünsel yapılarda güzellik aranmayacağı gibi bir bütünlükten söz etmek de mümkün değildir. Bir sanat eserinin oluşumunda karşıtlıkları göz önünde bulundurarak kötü-iyi-fayda çizgisinde uyumu elde etmek estetik çizgide güzele yönelmek demektir. Sanatçı ise tüm varlıklarda olan bu gizli uyumu yakalayan ve anlatılarında yansıtan kişi demektir. Bir başka açıdan ele alındığında güzellik, varlıkta bulunan karşıtların gerilimini dizayn etmekte ve evrendeki bu uyum sanat eserine yansıdığı ölçüde eser, güzel olma niteliğini elde etmektedir. Uyumun (harmoni) temelini “çoklukta birlik” anlayışı oluşturur ki karşıtlıkların çokluğu oranında sağlanan birlik, uyumu ve sağlıklı bir bütünlüğü oluşturmaktadır. Çünkü kâinatta her şey çok, karşıt ve karmaşık gibi görünmekle birlikte bu “çoklukta birlik” sağlanabildiği takdirde bir uyum, bir güç ve bir güzellik ortaya çıkmaktadır. İşte sanat ve sanatçı açısından ele alındığında bu uyum-güç-güzelliğin bir noktada toplanması gerçek estetiği netice vermektedir.

İşte Aytmatov gibi dışsal bütünlüğü ile iç güzelliğini/içselliğini tamamlamış olan sanatçılar/yazarlar içselden dışsala açılan/uzanan uyum halkalarını oluşturmak suretiyle anlatılarında kendi yaşanabilir dünyalarını kurgulayabilmektedirler. Bu bağlamda Aytmatov, özellikle “Beyaz Gemi” anlatısında bayraklaştırdığı “Adsız Çocuk/Kiçine Bala” tiplemesi ile trajedinin travmaya dönüşen boyutuna dikkatleri çekmektedir. Burada “Adsız Çocuk”un balığa dönüşerek kendini sulara salıverdiği derin bir travma eşliğinde nazara verilmektedir. Adsız Çocuk temelde birebir yazarın kendisi olmamakla birlikte onunla özdeşleşen derin bir gizemi sembolize etmektedir. Yazarın anlatıda sembolleştirdiği ve kendi geçmişinden devşirmelerle özdeşleştirdiği “Adsız Çocuk”, anne/baba yitimine uğramış ya da kurgu gereği ötekileştirilerek anne-baba sevgisinden mahrum bırakılmış devrin yetim ve öksüzlerinin sembolik temsilcisi konumuna yükseltilmiştir. Bir kurgusal ötekileştirme örneği olarak sunulan Adsız Çocuk, kendisine sığınmak olarak gördüğü diğer ötekileştirilmişler (İhtiyar Momun, nine ve Bekey teyze) himayesinde bir orman köyünde yaşamaya mecbur edilmiştir. Bu tablo, anlatı estetiğinde madalyonun bugüne bakan yüzünü aydınlatırken arka planda yazarın bilinçaltı kodlarına ve geçmişine ışık tutmaktadır. Ayrıca bir diğer ötekileştirilmiş üzerinde gelenek ve gelenekçilerin durumuna atfi nazar edilmekte sessiz direnişin temsilcisi İhtiyar Momun ile rejimin tiranik yüzünü temsil eden Orozkul karşı karşıya getirilmektedir. Orozkulu’un temsili ile gelenek ve gelenekçiler baskılanmakta, bu

durum anlatıda iyi-kötü çatışması olarak yansıtılmaktadır ki bu çatışma iyi-kötü düzleminde içsel estetik tanımına somut bir örnek olmaktadır.

İçsel estetik tanımını somutlayan ve bir içsel estetik kurgusu olan anlatıda yazar, iyi-güzel kavramlarının sembolize ettiği tiplmelerle (İhtiyar Momun/Adsız Çocuk) gelenekselin (yaşanması/yaşatılması gerekenin) portresini çizerken karşılına diktiği Orozkul tiplemesi üzerinden rejim politikaları ve tiranlarının ruh tahlillerini ortaya koymaktadır. Bu kurgusal çatışma döngüsü bir iyi-güzel/kötü-çirkin vuruşması örneğidir ki bu zıt kavramlar nitelikleri yönüyle yazarın içsel portresini birebir ortaya koymaktadır. “*Modern romandaki tematik değerler dizgesini oluşturan çocuk, bu romanda iyiliğin kendisidir. İnsanın insana yaklaşmasını sağlayan iyilik-çocuk-, bunun için mitin aşak ve tesanüt özelliklerinin ortaya çıkmasına vesile olur. Çocuk, arketipsel sembolizmde olması gereken anima ile animus arasındaki aşkın ve dayanışmanın meyvesidir.*” (Özcan 2006: 1-9).

Adsız Çocuk sembolünün arka planında yer alan ve psikolojik biçimlenmesinde kendini gösteren yazarın geçmişine ait acı ve korkular (örtük tragedya) olay örgüsü içerisinde belirginleşmeye başlar. Bu durum çocuğun tragedyasında renk değişimine; korkularından arınmasına ve yaşadığı tragedyayı sıradan bir yaşam biçimi olarak algılamasına yol açar. Çünkü “*tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından kurtarmaktır.*” (Aristoteles) Bu yönüyle ele alındığında tragedya, anlatıdaki misyonunu gereği gibi yerine getirmiştir. Rejim tarafından sağlanmış olan sınırsız iktidar gücüne dayanarak egoizmi bayraklaştıran, her geçen gün daha da tiranlaşarak karşıt (negatif) bir içsellğe sürüklenen Orozkul ise kendisiyle çatışmakla kalmayıp çevresine sataşmakta; iş ve aile içi terörün yanı sıra doğa katliamına uzanan despotik cürümlerin diyetini yaşamakta olduğu içsel tahripler/yıkımlarla ödeyen ve neticesinde alkole sığınan Orozkul, çizmiş olduğu bu portre ile “*arketipsel sembolizmin tiranı*” (Campbell 2000: 175) olarak madalyonun günümüze bakan yüzünde yerini almıştır.

Tiranik çehresi ile estetik kavramının “güzel/güzellik” ile ters düşen düşen yüzünü temsil eden Orozkul’u var eden ve despotizme yön veren yarınallık kaynağı, çerçevesini kendi algı ve anlayışları doğrultusunda çizdiği egoizmidir. “Güzel” ile “iyi” kavramlarının hâkim olduğu pozitif içsellikten uzak böyle bir tiranik yapının hükmettiği ve “*her türlü insani duyarlılığın ötelendiği bu ortamda olumlu ve işlevsel simgenin barınması ve kendisini üretmesi imkânsızdır. Bu mekânın ve zamanın insan olarak temsilcisi Orozkul’dur.*” (Özcan 2006: 1-9). Tarihi simgeleyen tüm millî-manevi değerlerin tahrir edilmesi nedeniyle ötekileştirilen diğer bireylerin yaşadığı tüm psiko-sosyal krizlerin merkezinde yer alan Orozkul’un hükmettiği bu “*Roman (dünyasının)da, her türlü tahrir maruz kalan ve simgesel bir değer taşıyan Mümin Dede ayrı*

bir öneme sahiptir.” (Özcan 2006: 1-9). Çünkü Mümin Dede, rejimin asimile politikalarıyla kültürel bellek kodları tahrib edilen ve böylece evrime uğrayan Orozkul karşısında değişmeyi temsil eden ve değişmemek için direnen “son direniş” neslini temsil etmektedir. Bu temsil sürecinde üstlendiği misyon gereği “O, arketipsel simbolizmin yüce bireyidir. Bunun için geçmişin anlatıcısı göreviyle tarihin, çocuğu yetiştirmek maksadıyla da geleceğin temsilcisidir. Çocuğun tarihsel olanla ilişkisi onun sayesinde. ‘Kıvrak Mümin’ adıyla anılması, onun zaman itibarıyla geçmiş ve şimdi içerisindeki hareket yeteneğini gösterir.” (Özcan 2006: 1-9).

Arketipsel simbolizmin dün-bugün arasında köprü olarak gördüğü ve kültürel kodlarını geleneksel çizgide dizayn ederek geleceğin kurucusu/güvencesi “tipik insan” olarak gördüğü “Adsız Çocuk” ise her iki akımın merkezinde yerini almaktadır. Yine bu bağlamda geçmişle geleceğin ideal tanımıyla kodladığı idol/sembol konumundaki “baba” kavramı kurgu sürecinde bir hayal unsuru olarak yansıtılmakta ve böylece pozitif içselliğin, umut dolu yarınların müjdecisi olarak lanse edilmektedir. Kurgusal anlamda yüceltilen bu “ideal insan” tipi yazar tarafından huzur dolu bir geleceğin güvencesi olarak nazara verilmekte, gelenekten gelen ve sağlam bir geleceğe yürüyen, kültür emperyalizmi ve erozyonlarına karşı şuurlu ve olumlanmış bir nesli temsil etmektedir.

Despotik rejimin tasallutları nedeniyle baba özlemi çeken (ötekileştirilen) bir nesli simbolist bir yaklaşımla evrensel boyuta taşıyan “Adsız Çocuk” aslında yazar ile birlikte dönemin geleneksel duyarlılığa sahip entelektüelinin içselliğini de ortaya koymaktadır. Çünkü “*tarihsellikten koparılarak otantik varlığını yaşamayı önlenmiş öteki, iptal edilen tinselliğiyle bir bakıma yaşayan ölü’ye çevrilmiştir. İnsanı öldürüp onun özgürlüğünü savunma ya da savunuyor görünme, çağımızın en büyük etik sorunlarından birisi hâline gelmiştir.*” (Korkmaz 2004: 27). Bu etiksel soruna parmak basmak ve dikkatleri çekmek isteyen Aytmatov tarafından devrin tüm yetimleri tarafından özlemi çekilen “baba” kavramı beyaz bir dünyanın müjdecisi ve bu dünyanın dümenini elinde tutan kaptanı olarak tasvir edilmekte ve bir gün çıkagelmesi olası bir kurtarıcı olarak öngörülmektedir. Bu kurgusal beklenti bir yönde Aytmatov’un şahsında rejim karşıtı entelektüelin bir kurtarıcı ele duyduğu özlemin açık edilmesidir. Çünkü Aytmatov içselliği özünde, kurulu despotik sistem ajitasyonlarının açık edilmesi ve yerine göre de global bir bilincin oluşturulması üzerine kurulmuştur. Aksi durumların yaşandığı “*deneyimsel belleğin tahrip edildiği sosyal ortamlarda birey, ‘ontolojik güvenlik’ referanslarını yitirdiğinden, kendini yalıtılmış, huzursuz ve güvensiz bir biçimde duyumsar ve ideolojiler için istismara açık bir alan oluşturur. Daima totaliter ve şiddet öğeleri içeren ideolojiler* (Hannah Arendt 1958: p.468), bu yalıtık ve güvensiz

bireylere kendi dogmalarını kısa bir zamanda enjekte ederek, kendine kesin inançlı mankurt havariler kazanmış olur.” (Korkmaz 2004: 39).

Aytmatov Anlatılarında Pesimist İçselliğin Rengi/Kara(msarlık)

Dramatik yaşam tablolarının iç dünyasını renklendirdiği Aytmatov anlatılarında muhayyel/düşlenen renk “beyaz” olmakla beraber temel renk olarak karşımıza “kara” çıkmaktadır. Çünkü savaşın nice hayatları kararttığı o yıllar tabiatıyla kara tablolara doludur. Nedenini bilmediği bir savaşın ortasında kendini bulanlar, bir karanlık meçhule doğru sürüklenenler, gidip de dönmeyenler; gidenleri bekleyen kimsesiz ve yetimler ile yaşamın karanlık yükünü omuzlayan kadınlar, omuzladıkları ağır sorumluluklar, yılgınlıklar ve yıkılmışlıklar bir yandan yazarın iç dünyasını (içsel) dizayn ederken diğer yandan bilinçaltı kodlarına kendi rengini vermiştir. Çünkü konjonktür gereği cepheye gidenlerin, geridekilerin, yarım kalmış/yıkılmış olarak dönenlerin, bir daha dönmeyecek olanları sonsuz bir umutla bekleyenlerin maddi-manevi sorumluluğu Aytmatov ve akranlarının omuzlarına yüklenmiştir. Bir sıradanlığın dışında cereyan eden bu hadiseler yazarı içsel olgunluğa taşıırken ulusal ve evrensel bir misyonun bayraktarlığını yapma noktasında doğal bir dışsallığın oluşumuna da zemin hazırlamıştır.

“Toprak Ana” anlatısında derdini toprağa aktarırken ve içsel kara(msar)lığı kara toprakla paylaşırken yazar, aslında kendi sesine kulak vermek ve iç sesini ötekilere iletmek istemektedir. Toprak Ana, insanın kara toprakla kurmuş olduğu gizemli ilişkinin sesidir esasında. Çünkü “*Toprak Ana romanı, savaşların sebep olduğu yıkımın eleştirisini ve insanların mücadelelerini toprağın diliyle ve şahitliğiyle aktarır.*” (Yılmaz 2012: 172). Bu durum aslında içsel kara(msar)lığın dışsal kara ile buluşması ya da roman kahramanı üzerinden yazarın kendi kararlar bağlamışlığını kara toprakla buluşturması/paylaşması ve sesine ses katması olarak değerlendirilebilir.

“-Söyle bana toprak ana. Oğlunu bir kerecik, bir anlık görebilmek için böyle tarifsiz acılara gömülen bir ana nerede, ne zaman görülmüştür?

-Ben görmedim, duymadım Tolgonay. Zaten dünya dünya olalı böyle bir savaş da görmedi.

-Bari ben, oğlunun yolunu böyle gözleyen anaların sonuncusu olsam... Allah hiç kimseye demir rayları kucaklatmasın, hiç kimsenin başını traverslere vurdurtmasın.

-Köyüme döndüğüm zaman ta uzaklardan oğlunla görüşemediğini herkes anlamıştır. Betin benzin sapsarıydı. Gözlerin uzun bir hastalıktan kalkmış gibi göz çukurlarına iyice gömülmüştü.

Keşki bir ay yataktan kalkmamış gibi bir hasta olsaydım da, o hale bu yüzden düşseydim!

–Zavallı Tolgonay, iyi hatırlıyorum, o yıl saçların bembeyaz olmuştu. Oysa eskiden ne güzel kara saçların vardı! Saç örgülerin ne kadar sık, ne kadar ağırdı! O yıl pek sessiz, pek ağır başlı idin. Buraya gelir, dudaklarını sıkar ve hiçbir şey söylemeden giderdin. Ama ben seni anlıyor, gün geçtikçe her şeyin daha zor, dayanılmaz hale geldiğini gözlerine bakıp görüyordum.

–Evet Toprak Ana. İnsan istemeden düşüyor o hallere. Bari o dayanılmaz acıları çeken yalnız ben olsaydım, başkaları çekmeseydi! diyorum. Ama savaşkanlı pençesini boğazına geçirmedeği bir tek aile, bir tek insan yok! Hele o kara haberi, ölüm haberini bildiren kağıtlar yok mu, insanı canevinden vuruyor, öfke ve kin bakışlarını donuklaştırırken, yüreğini parça parça ediyordu...” (Aytmatov 1995: 65). Tolgonay ile Toprak Ana arasında yaşanan bu diyalog aslında karanlık dünyayı ümit ve temennileriyle aydınlatma-ya çalışınan yüreği yaralı tüm anaların içli sesini evrensel boyuta taşımak-tadır;

“Bari ben, oğlunun yolunu böyle gözleyen anaların sonucusu olsam... Allah hiç kimseye demir rayları kucaklatmasın, hiç kimsenin başını travaslere vurdurtmasın...” (Aytmatov 1995: 65). Anlatının bir başka yerinde yine Tolgonay’ın serzenişi kara yas tutan anaların iç sesinin dışa yansımalarıdır;

–Toprak Ana! Toprak Ana! Söyle bana, Suvankul gibi, Kasım gibi evlatlarına kıyarlar da dağlar niçin göçüp yerin dibine batmaz? O iki can, baba-oğul, bu toprağın öz çocukları, soylu çocuklarıydı. Bilinmeyen eski çağlardan beri bu toprakları yoğuran, işleyen insanlardı. Dünyayı besleyen, sulayan onlardır. Savaş çıkınca bu toprakları savunmak için asker olup ön safta çarpışan onlardır. Savaş olmasaydı. Suvankul ve Kasım neler neler yapacaktı bir düşün. Onların emeklerinin ürünü olan nimetlerden nice nice insan yararlanacaktı. Nice tarlalar ekilecek, nice nice buğday üretilecekti. Onlar da başkalarının çalışmasından, üretmesinden ödülleri bin kat olarak alacaklar, yaşamının sevincini, mutluluğunu tadacaklardı. Söyle bana Toprak Ana, gerçeği söyle: İnsanlar savaşmadan yaşamazlar mı? (Aytmatov 1995: 79-80).

Benzeri bir sitayişe “Yüz Yüze” anlatısında rastlanmaktadır. Anlatıda ütopyanın ütopyasından sıyrılarak realitelerle yüzleşen yazar, iç-dış buluşmasını sağlayarak bireyleri içseli/içsesi ile yüzleştirmekte ve sonuçta ortaya çıkan depresif devinimi Seyde-İsmail ikircikliği çerçevesinde estetik bir üslupla dile getirmektedir.

“Hemen arkasından kapıyı sürgüledi, kocasını karanlıktan geçirerek odaya götürdü. İçeri girince pencerenin perdesini çekip lambanın fitilini biraz açmıştı ki, İsmail’in elinden yere yumuşak, ağır bir şey düştü. Seyde’nin içi buz gibi oldu. Yere düşen onun yüreğiydi sanki. Titreyerek eğildi; alaca karanlıkta sağı solu yoklayınca eline yumuşak bir şey değdi. Torbanın içindeki bu sarımtırak şeyin hepsi etti. - Demek sendin! Diye kısık bir çığlık attı

Seyde. Sanki boğazını sıkın biri vardı. Karanlıkta İsmail'in gözleri parladı, iyice sokuldu karısına. Seyde onun soluğunu yüzünde duydu. - Yavaş! Çıkarma sesini! Aklın ermez senin!

Seyde sesini kesti. Göğsüne şiddetli bir yumruk yemiş gibi başı fır fır dönüyordu. Hemen yere çöktü, yüzükoyun yere kapaklanmamak için ellerinin üstüne abandı. O anda bütün istediği kendisini evden dışarı atmak, avazı çıktığı kadar bağıarak buralardan kaçıp gitmekti. Ne böyle bir adam görmek, ne de onun sesini duymak istiyordu. Fakat ayağa kalkacak gücü kalmamıştı Seyde'nin.

...

İsmail yere eğilince karısının ona doğru emeklediğini gördü. -Madem öyle, kendi danamızı keseysin!... (Aytmatov 1993: 211-212).

Aynı anlatının sonuç kısmında yüz yüze gelişin psikolojik anatomisini sergileyen yazar, içsel yenilgiye uğrayarak karalar bağlamasına rağmen İsmail'e olan aşkı ve bağlılığının diz çöktüremediği Seyde'nin erdemi bayraklaştıran onurlu duruşuna dikkatleri çeker. Aslında bu asil duruş yazarın kendi iç sesinin somutsala yansıyan bir ifadesidir.

"Aralarındaki boşluk gittikçe kapantıyordu. İşte birbirlerine iyice yaklaştılar, yüz yüze geldiler. Adam ilk anda tanıyamadı karısını. Karşısında, yabancı, tanıyamadığı bir kadın vardı. Başı açık, saçları ak, oğlunu sımsıkı göğsüne bastırılmış, korkusuzca duran bir kadın!.. O zaman İsmail, onun, üzüntüsünün büyüklüğüyle çok çok yükseklerle, erişilmezliğe çıkmış olduğunu anladı. Onun karşısında kendisi güçsüz, zavallı bir varlıktan başka bir şey değildi." (Aytmatov 1993: 215-216).

Yukarıdaki tablo aslında yazarın hem konjonktüre hem de evrensel beklentilere göre idealize edilmiş birey ile etiksel anlamda çöküntüye uğramış hastalıklı bir ruhu yüz yüze getirmek suretiyle bireyleri içsel muhakemeye yöneltme taktiğidir. Yazar anlatının finalinde "olumlanmış/idealize edilmiş tip" ile "aykırı tip"ten oluşan iki uç noktayı karşı karşıya getirirken iyi-kötü ikileminde bireyleri taraf olma aşamasına yükseltmekte ve; "...kötü gününde ulusunu bırakan ister istemez halkın düşmanı olur..." (Aytmatov 1993: 213) slokanıyla millî bir bilinç oluşturmaya hedeflemektedir.

Aytmatov Estetiğinde Optimist İçselliğin Rengi / Ak(lanma)

Savaş yıllarının karamsar tablosunda şekillenmiş olan Aytmatov anlatılarında günün karamsarlığı ilerleyen süreçte umuda yönelişin rengi olan ak/bezaya dönüşür. Bu kurgusal beyaz alemin muhayyel renk kartelasını ise optimist ruhun ifadesi olan orman ve göl manzarası oluşturmaktadır. Bir çocuğun iç âleminde rengini bulan engin deniz ve okyanus kavramı ise anlatıda Issık

Göl ile sınırlı kalmıştır. Hal böyle olunca Isık-Göl kavramının Aytmatov duygu/düşünce estetiğinde nasıl bir yer ve öneme sahip olduğu kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Günün belli saatlerinde tepenin hep aynı yerinde konuşlanan Adsız Çocuk her gün, aynı saatte Isık Göl'ü bir baştan bir başa aşan Beyaz Gemiye takibe almakta, rengi ile kutsal bir kurtuluşun temsilcisi olan gemi eşliğinde kutsal bir kurtarıcı vasfı yüklediği “kaptan baba” figürü ile mutlu (ak-lanmış) bir geleceğin hayalini kurmaktadır.

Yazarın şahsında tüm adsız çocukların (yetim ve öksüzlerin) özlemini çektiği idealize edilmiş baba figürü “Beyaz Gemi”de saflığın, temizliğin, huzur ve güvenin yani ak-lanmışlığın temsilcisi olarak nitelendirilmektedir. Bu bağlamda geminin özellikle “beyaz” bir renk ile sembolize edilmiş olması yazarın geçmişine hükmeden “kara” rengin yıkıcılığına rağmen “geleceğe yönelik içsel rengini”, “pozitif içtenlik” duygusunu ortaya koyması bakımından son derece önemlidir. Yaşamış olduğu tüm yitim ve yıkımlara rağmen içsel barış/huzur dengelerini kurmuş olan yazar tüm evrenin rengini “beyaz/ak” olarak tahayyül etmekte ve umut/ümit tablosunu bu renkle ortaya koymaktadır. Hayal edilen beyaz/ak dünyanın gerçekleşmemesi durumunda kendi kurguladığı, beyaz/ak ile kutsadığı evrene açılmanın ve ruhsal aydınlanmanın yolunu balık olup engin denizlere açılma sembolizmi üzerinden estetize etmiştir.

“- Balık olacağım ben, duyuyor musun dede, balık olacağım ve yüzüp gideceğim buralardan. Kulubeg gelirse ona benim balık olduğumu söyle. Dede cevap vermedi.

Çocuk güçlükle yoluna devam etti, çaya gitti ve hemen suya girdi. Acele ediyor, ayağı kayıyor, düşüyor ama hemen kalkıyor, suyun sığ yerinde titreye titreye koşmaya devam ediyordu. Çayın hızlı akışlı derin yerine geldi ve akıntı alıp götürdü onu. Burgaçlarda çırpınıyor, yüzüyor, nefesi kesiliyordu. Gittikçe daha çok üşüyordu...

Çocuğun balık olup çay boyunca yüzüp gittiğini henüz kimse bilmiyordu.” (Aytmatov 2014: 167).

“Adsız Çocuk” figüründe de görüldüğü üzere dışsal büyülerden sıyrılan ve soyutlanan birey kendi iç âleminde kurgulamış olduğu muhayyel beyaz/ak dünyanın sonsuzluğuna doğru süzülür. Ancak Aytmatov’un beyaz/ak ile kutsadığı bu kurgusal âleme kaçış biçimi farklı mahfillerde farklı biçimlerde yorumlanmış, kimilerine göre bir “kaçış” kimilerine göre ise bir “intihar” girişimi olarak değerlendirilmiştir. İlk değerlendirmeler despotik düzenin tiranları karşısında yenilgiye uğramış bir bireyin kaçışı etrafında yoğunlaşmıştır. Oysa yazarın içsel eğilimine göre bu tavır tıpkı Yüz Yüze anlatısında Seyde’nin İsmail karşısında sergilediği kutsal duruş gibi ebedi ve evrensel bir sese dönüşümün özgün ifadesidir. Çarpışan görüşler anafonda bir “içinden

çıkılmazlık” sendromuna dönüştürülmek istenen bu durum hakkında yazar şöyle demektedir:

“Ben burada hiçbir “içinden çıkılmazlık” görmüyorum. Bir düşünceye göre sanat, mutluluğu, sevinci, iyimserliği çağırmalıdır. Doğru sanat, insanı derin düşüncelere de sürüklemeli, sarsmalı, insanda acıma duygusu uyandırmalı, kötülüğü protesto etmeli, insanı üzmelidir. Ayrıca hayatın, ayak altına alınan, yok edilen, küçük düşürülen en değerli yönlerini yeni baştan kurmak, korumak ve kurtarmak isteğini uyandırmalıdır.” (Aytmатов 2014: 171).

Seyde’nin dik duruşa karşılık Adsız Çocuk’un sergilemiş olduğu görünürde tükenmişlik/yenilmişlik eylemi yazara göre bekleyişin tükenişe dönüştüğü noktada yeni bir dirilişe yönelişin, bir kalkışın idealize edilmiş biçimidir. Bu biçim ise yeniden diriliş ve kurtuluşa yönelişin figüratif yönü olan “balık” ile sembolize edilmiştir. “Balığa dönüşüm” ritüeli ise tüm dışsal ölümleri hiçe sayarak ve tüm ölümlüleri arkada bırakarak içsel sonsuzluğa yol uzanmaktır...

“Aytmатов anlatılarında, ruhsal aydınlanma ve karakterlerdeki reformik uyanışı sağlayan kalkış anları, genellikle yaşamsal bir bedele karşılık gelir. Anlatı başkışilerinin uyanışı için genellikle canlarını feda eden insanlar, bedensel anlamda ölmelerine rağmen, düşünsel anlamda başkışinin ruhunda yeniden doğarlar. Başkışı, ölenin düşünsel birikimini içselleştirerek kendi ruhunda önemli bir reformu gerçekleştirir. Bu durum okuyucunun, geri döndürülemez, aktarılamaz bir süreç olan yaşamın kutsallığını daha keskin bir biçimde görmesine ve algılamasına yardım eder. Zira ölüm anında insan, kendi gerçeği ile daha çıplak bir şekilde karşılaşır ve bu keskin yüzleşme, onu politik kaygılar, töresel tabular ve –izmlerin büyüünden de kurtarır.” (Korkmaz 2004: 192-193).

Bireyi politik kaygılar, töresel tabular ve –izmlerin büyüünden kurtaran kutsanmış ölümün estetize edildiği tabloda temel unsurları su, balık ve beyaz bir geminin oluşturması ve renk olarak özellikle “beyaz”ın seçilmesi beraberrinde birtakım tinsel mesajlara da dikkat çekmektedir. Sembollerle ön plana çıkarılan ve bir kurtarıcı el olarak sunulan “baba” motifinin bir gemi kaptanı olması ve giymiş olduğu beyaz kostümün kefene ithafıyla beyaz ölüme telmihte bulunması, ayrıca onunla özdeşleşen geminin de beyaz ile tasvir edilmesi Adsız Çocuk’un kendini sulara salıverişini intihar boyutundan çıkarmakta ve bir kutsallık değeri kazandırmaktadır. Ayrıca “beyaz/ak” ile sembolize edilen bu ölüm biçimi hem bireysel hem de toplumsal manada beklentileri ilahi bir boyuta yükseltmektedir. Bunun nedeni ise özgünlüğün temsil öğelerini oluşturan sembollerin Aytmатов gibi sanatçıların anlatılarında kendilik ve içsellik çağrışımlarını soyuttan somuta taşıyan görsel unsurlar olmasıdır. Tiranik bas-

kılar ve politik kaygılar nedeniyle dile getirilemeyen gizli ve gizemli içsellikler bu görsel unsurlar vasıtasıyla varsillaşır ve arka planda söylenmeden kalan tüm sitayişlerin sesi ve görüntüsünü oluştururlar.

Adsız Çocuk'un duygusal planda arketipsel yüzünü oluşturan, "beyaz"ın kimlik ve kişilik boyutunu temsil eden İhtiyar Momun/Mümin Dede, Aytmatov içselinin farklı bir yüzüne de ayinedarlık etmektedir. Arketipsel bir sembol konumunda olan İhtiyar Momun, içsel beyazlıkları nedeniyle rejim ve rejim tiranlarının açık hedefi hâline gelen, bellek mekânları tahribe uğra-mamış gelenekçi düşüncenin son temsilcilerindendir. Rejimin bellek tahripleri neticesinde kültürel erozyona uğrayan bu tipler maruz kaldıkları kod yitimleri nedeniyle ister istemez "karşı koyma" ve "tahribe tahrip ile karşılık verme" yetilerini yitirmişlerdir. Maruz kaldıkları tahriplerin sürekliliği ve tahammül sınırlarını aşan yöntemleri nedeniyle devamlı kod ve öz yitimine uğrayan arketipsel bireyler yaşadıkları bu yitimler oranında her geçen gün tahribe daha açık hale gelmektedirler. Çünkü onların içsel estetiğini biçimlendiren ve besleyen "mitik yapı, bünyesinde (asla) kötülüğü barındırmaz. (Çünkü) O, kutsal ve ruhani kaynaktır." (Özcan 2006: 1-9). Mistik manada kutsal ve ruhani olanın rengi ise ak'tır.

Bir içsel devinim olan iyi-kötü çatışması kapsamında mitik yapının temsilcisi olan Mümin Dede, kodlanmış olduğu geleneksel değerler nedeniyle ruhunda herhangi bir kötülük duygusu barındırmamaktadır. Kötülükten arınmış bu ruh haleti ise içsel rengin ak-lanmışlığına delalet etmektedir. Bu nedenle tahripkâr tavırlarıyla geçmiş silmeye, yok etmeye çalışan (çağdaş mankurt) Orozkul'a karşı direnmek ve temsil ettiği düzene karşı başkaldırmak yerine bir sessiz direniş örneği olan kendi değerlerini yaşatma ve sonraki kuşaklara aktararak ölümsüz kılma yolunu seçmiştir. Ak-lanmış yolun yüksek değerleri çerçevesinde pozitif/yapıcı bir yaklaşım sergileyen ve bir aktarıcı misyonu üstlenen Momun, sonraki kuşakları temsil eden Adsız Çocuk üzerine yoğunlaşmakta, gelenekçi zihniyetle yaklaşarak ona "beyaz" bir kimlik edindirmeyi hedeflemektedir. Bu temsilde yazar, kurtuluş çaresinin yeni nesiller üzerine yoğunlaşmak ve bilinçaltılarını geleneksel değerlerle aklamaktan geçtiği mesajını vermektedir. Bu mesaj aynı zamanda tükenmekte olan yaşlı kuşaklara rejim tasallutları karşısında takınmaları gereken tavrı (dik duruş) ve gelecek adına üstlenmeleri gereken misyonu da işaret etmektedir.

Aytmatov içsellığı ve estetiğinin temel dinamiği olarak iyi-kötü/ak-kara çatışması çerçevesinde karşımıza çıkan kötülüğe karşı durma ve kötülüğü iyilikle savuşturma mantalitesi bir Aytmatov klasiği olarak Beyaz Gemi anlatısında birebir kendini göstermektedir. Bu davranış biçimi ise içten ve sessiz bir direniş üzerinden geleneksel anlayış ve yaşam biçiminin hâkim olacağı güzel bir geleceğin inşası anlamına gelmektedir. Tavır bellidir; ya Seyde kimliğinde

olduğu gibi erdemli bir duruşun abidesi olmak ya da Adsız Çocuk örneğinde olduğu gibi evrensel bir sese dönüşebilmek için balık olup kendini engin sulara salıvermek... Temelde doğru/fayda düşüncesini bayraklaştıran bu davranış biçimi kendi mental yapısı içerisinde kötüyü kötü olarak nitelemekte, kötülüğü ise kendilik değerleri içerisinde asimile etmektedir. Karşı koyma noktasında ise kötülükle muamele veya kötülüğün diliyle mücadele etme yerine sessizliği seçme ve derinden ilerleme üslubunu tercih etmektedir. Aslında bu öznel seçki, yazarın rejim karşısında takındığı ince siyasetin estetik yüzünü de ortaya koymaktadır. Özüne kötülüğün bulaşmadığı bu sessiz direniş ve derin ilerleyiş, rejim tiranı/modern mankurt Orozkul'un zulüm ve tahribatları karşısında yorgun düşen gelenekçi İhtiyar Momun'un tükenmişliğine rağmen direnci kırılmayan "Adsız Çocuk"un şahsında bayraklaştırılmaktadır. Rejim karşısında bir tükenmişlik sendromu sergileyen eski (İhtiyar Momun) ve yeni (Adsız Çocuk) gelenekçi zihniyet, temsil ettikleri kuşaklar bakımından geleceğin/eskinin rejime karşı kırılmakta olan direnci üzerine de dikkatleri çekmektedirler.

Ak bir geleceğin temini noktasında yeni nesillerin önemi ve bu nesillerin gelenekler doğrultusunda yetiştirilmesi üzerine vurgular yapan ve ayrıca bunlara rehberlik edecek olan gelenekçilerin himayesi hususunda dolaylı uyarılara imza atan yazar, kırılan dirençleri nedeniyle karşı koyma yetenekleri tahribe uğrayan/uğratan arketiplerin bu psikozları neticesinde içine düştükleri ihanetler üzerine de dikkatleri çekmektedir. Bunun en güzel örneğini bir Aytmatov arketipi olan ve "varoluşsal yaşlanma" sürecine girmenin yanı sıra ötekileştirilerek sosyal himayeden mahrum bırakılan İhtiyar Momun'da görmek mümkündür. Çünkü İhtiyar Momun varoluşunu sürdürebilmek amacıyla temsilcisi/savunucusu olduğu değerlere ve kendi içseline ihanet etmek zorunda bırakılmıştır. Geleneğin sembolü konumundaki Maral Ana'yı katletmekle kalmayıp bir itibarsızlaştırma ayinin baş aktörü gibi onu parçalama (özellikle baş kısmını) ve rejim tiranlarına kendi eliyle peşkeş çekme zilletine düşmüştür. Böylesine kodsalsal bir tahribe uğrayan bireyin değerler/renkler (kara-ak) kargaşası yaşaması ve zihinsel anaforsal içerisine düşerek benlik parçalanması/yitimine uğraması kaçınılmazdır. Özellikle yücelttiği ihtiyar Momun'un şahsında gördüğü ve birebir yaşadığı bu dışsal darbeler neticesinde sarsılan ve kodeks bağları kopan, içsel yitime uğrayarak tutunma noktalarına olan güveni yok olan "Adsız Çocuk" somut âlemin kara(n)lığından/kara(msarlığı)ndan soyut âlemin aydınlığına (ak-lığına) açılmak zorunda kalmıştır. İhtiyar Momun'un aleni ihanetine şahit olan "Adsız Çocuk" bu yitimler/yıkımlar neticesinde bir balık olmayı ve Beyaz Gemi'ye ulaşarak "ak"lanmayı tercih eder. Bu davranış biçimi, temelde anlam alanlarını yitirmiş/tüketmiş olan bireyin kendi yordamlarıyla bulmuş olduğu çıkış/çözüm

noktasını temsil etmenin yanı sıra yazarın idealize/sembolize ettiği çocuk portresi eşliğinde evrensel protestosunu ilan etmesi anlamına da gelmektedir. Amaç kara(lar) bağlanan bir ortamda umudun rengi olan “beyaz/ak”ı bayraklaştırmaktır.

Kendini anlatabilme olanaksızlığının bilinci arttıkça *umutsuzluğu* da o kadar şiddetlenen (Kierkegaard, 2001: 52) İhtiyar Momun’un beklenmeyen bu ihaneti “Beyaz Gemi”de seyahat eden, beyazlar içindeki “muhayyel/ideal baba” fenomenini ön plana çıkarmış ve umuda yolculuk bağlamında yeni bir tutunma noktasını oluşturmuştur. Dışsal görüntüsü itibariyle bu davranış biçimi bir kaçış sembolize etse bile çocuk içselinde rejime ve rejim mankurtları/devrin tiranlarına karşı sessiz ve masum bir protestonun sessiz bir ifadesi olmuştur. Simgesel okumayla bir “*erginlenme mekânına çekilme*” anlamına gelen, uygun şartlar oluşunca tinsel anlamda yeniden doğuşu temsil eden bu ölüm (Özher, 2006: 87) biçimi madalyonun okura dönük yüzünde sessiz bir protestoyu örneklerken arka yüzünde yazarın içseline ışık tutmakta, yetimliğini ve bu yetimliğin sessiz bir çığığa dönüşünü estetik bir dille evrensel boyuta taşımaktadır. Bu temsilin gölgesinde rejim tiranları da evrensel boyutta ebedi bir mahkûmiyete çarptırılmış olmaktadır. Ayrıca anlatıda yazar kendi içsel devinimini estetik bir dille ifade ederken “sanat toplum içindir” felsefesi çerçevesinde bireysel sınırlarını aşmakta, evrensel boyutta bir insanlık dramı üzerine dikkatleri çekmektedir.

Duyuş/seziş planında çocuk psikolojisini merkeze alan ve özellikle babaya duyulan özlem üzerine kurulan Aytmatov anlatılarında (Beyaz Gemi, Askerin Oğlu vs.) en önemli noktalardan biri de umuda yolculuk anlamına gelen “pozitif içsellik”in ön plana çıkarılmış olmasıdır. Bu çerçevede ele alındığında tüm Aytmatov anlatılarında karanlıktan aydınlığa/yeisten umuda uzanan çizgide umuda tutunmalar, düşsel dünyalarda gizem dolu soyut kavuşmalarla olumlanmış sonuçlar yer yer karşımıza çıkmaktadır; “*çünkü insanı sonsuzluğa taşıyan düş gücüdür.*” (Kierkegaard, 2001: 40). “Beyaz Gemi” anlatısında kavuşmanın resmi, çocuğun kendini soğuk sulara bırakması (kimilerine göre intihar olsa da), gizemli/soyut bir yolculuk ile neticelenirken temelde devrin tiranlarına karşı onurlu bir protestonun altı çizilmiş olmaktadır. Maral Ana’yı kendi elleriyle katleden ve parçalarına ayırarak tiranlarına sunan İhtiyar Momun açısından ele alındığında ise bu protesto eylemi şekil itibariyle psikolojik bir intiharı işaret etmekle birlikte “biyolojik yaşlanmanın çok ilerisinde olan varoluşsal yaşlanma sonucunda intihar kaçınılmaz bir son olacaktır (Alvarez, 1999:103) gerçeğine de dikkatleri çekmektedir.

Bir çocuk içselliği ile tasvir edilen tiranik perspektif, tüm Aytmatov anlatılarında bir arka plan mahiyetinde nazara verilmektedir. Bu estetik yapı içe-

risinde özelden tüzele yönelen bir açılımla Demir Perde'nin baskı ve tahribatlarına uğrayan bireylerin perdelenmiş/gölgelenmiş örtük trajedileri estetik bir dille evrensel bildirimle açıklanmaktadır. Ayrıca bu duygu birikimi estetik bir kurgu atmosferinde sonraki kuşaklara aktarılarak özgünlük, gelenekçilik ve özgürlük bilinci canlı tutulmaya çalışılmaktadır. Bu bilinçaltı psikoza, bekleyen/beklemeye mahkûm edilen, hep yol gözleyen bir Sovyet yetimi olan Rosa Aytmatova'nın duygu dilinde şöyle ifade edilmektedir:

“Annemin içeri girmesiyle dışarı çıkması bir oldu. Yüzünde biraz evvelki hâlden eser yoktu. Benzi sararmış hâlde anamı görünce, beni tuhaf bir korku sardı. Hemen anamı ayakta tutabilmek için koluna girdim. Gözlerinden akan yaşlar yüzünü epey ıslatmış, hâlâ sessizce ağlıyordu. Dudakları tir tir titriyordu. Tek kelime konuşmadan bana elindeki kâğıdı uzattı. Kâğıtta babamın davasının tekrar ele alındığı ve ölümünden sonra aklandığı yazıyordu.

*Lanet olası bu kâğıt parçası 21 yıllık ümidimizi bir anda paramparça etmişti. Anamla ikimiz, deli dana gibi el ele tutuşarak neye uğradığımızı şaşır-
mış bir vaziyette zar zor ilerliyorduk. Yaşamın hiçbir anlamı kalmamış, ha-
yata olan bağlılığımız kopmuştu sanki. Anacığma bakıyorum; gözleri fersizdi,
yüzünde ümitsizliğin ifadesi belirmişti. Hey kudret dedim kendi kendime. 21
sene boyunca her türlü eziyete, zorluğa tahammül ederek bizi destekleyen, Tö-
rekul bugün olmazsa yarın gelir ümidiydi. Ah anam ah, bu uğurda sen neler
çektin neler?*

*Bir an bağıra bağıra ağlamak geldi içimden. Yıllar süren, bizim ailemizi
kıskacına alan adaletsizliği olanca sesimle lanetlemek istedim. Ancak ya-
nımda sendeleye sendeleye yürüyen, ani haberin şokundan henüz ayrılamayan
zavallı anacığımın yarasını deşmeyeyim düşüncesiyle kendimi zorla sustur-
muş ve gözyaşlarına boğulmuştum.”* (Aytmatov vd. 2002: 30-31).

SONUÇ

*Aytmatov anlatılarının temel malzemesini arka planda rejim despotizmi, tranik emelleri ve bu emeller uğrunda coğrafya insanını savaş trajedisiyle travmalara sürükleyiş ironisi oluştururken estetik ruhunu ise bu yaşam müca-
delesine nice kahramanlar kazandırmış olan millî destanlar, efsaneler, ma-
sallar ve Legendalar ile yazarın içe dönük sesi/içsel kimliği oluşturmak-tadır.*

*Anlatılarda ön plana çıkan ve coğrafya insanının acılarını merkeze alan trajediler aslında yazarın kendi trajedilerinden kaynaklı psikozların metin-
sel/estetiksel birer aktarımı konumundadırlar. Çünkü yazarın kendisi ile sev-
diklerini rejim kumpaslarına, tiranik ihtiraslara ve yakıtı insanlardan oluşan
rejim sobasına kurban veren coğrafya insanı arasında hiçbir ayırım yoktur. Bu
mezalime tanık olma, zulmü ve zalimi tanıma bilinçaltı kodlarına etki ederek
yazarın hayatı anlama/algılama, yorumlama ve tanımlama yetisinde meydana*

gelen değişimlerin/gelişimlerin ilham kaynağını oluşturmuştur. Bu durum aynı zamanda yazara düşünme, değerlendirme ve değer edindirme sürecinde bir “var olma”, “olgunlaşma” ve “kendilik” kriterlerini oluşturma yetilerini de edindirmiştir. Bu yetilerle kaleme alınan anlatılar neticede millî hafıza ürünlerine dayalı Aytmatov estetizmi ve felsefesini (özgün içsellik) oluşturan temel değer yargularını doğurmuştur. Ayrıca rejim tiranlarının kendilikleri/keyfilikleri doğrultusunda yaşadıkları trajik travmalara rağmen Aytmatov, anlatılarında öznel içselliğin trajedi yüklü duygusallığına kapılmamış, yanlı bir dil ve üslup kullanmaktan kaçınmıştır. Ayrıca rejim ve tiranlarına, özellikle onlar tarafından çıkarılan anlamsız cidal ve savaşlarına karşı (çünkü hiçbirisi kendi savaşları değildir) doğrudan cephe almamış, açık bir karşıtlığa yeltenmeyerek pozitif bir içsel yapılanmaya/yoğunlaşmaya yönelmiştir. Okurların iç aydınlığa ulaşmalarını hedefleyen yazar, nesnel ve realist yaklaşımlarla kaleme aldığı anlatılarında yorum ve değerlendirmeyi okurların anlayışına bırakmayı yeğlemiştir. Bu doğrultuda yazar, anlatılarında rejim tiranlarının kötülüklerine karşı kötülükle muamele veya aynı dille mücadele etme yerine sessizliğe bürünme ve derinden ilerleme üslubunu tercih etmiş, bu öznel seçki ise ister istemez yazarın rejim karşısındaki ince siyasetinin estetik yüzünü de şekillendirmiştir. Çünkü ancak Aytmatov gibi dışsal bütünlüğü ile iç güzelliğini/içselliğini tamamlamış olan sanatçılar içselden dışsala açılan uyum halkalarını oluşturabilir ve bu suretle eserlerinde kendilerine göre yaşanabilir bir dünyanın dokusunu kurgulayabilirler. Yazara göre cidal, savaş ve istibdatlar, yaşanan/yaşatılan trajedilerin yalnızca görünen yüzünü (madalyonun ön yüzü) teşkil etmekte, arka planda kendini gizleyen rejimin tiranik yüzleri birer faili meçhul hükmünde asıl amilleri teşkil etmektedirler. Bu nedenle karanlık devrin karanlık trajedilerini tarihsel ve yaşamsal bir olgu olarak gören/kabullenen yazar, anlatılarında yanlı yorumlar ile trajedi yüklü söylemlere girmek yerine tüm trajedileri ortak bir kaderin yaşanmışlığı olarak kabullenmekte ve herhangi bir karşıtlık eğilimi içerisine girmemeye özen göstermektedir. Kara(lar) bağlamış/bağlatılmış bir devrin çilekeş insanına beyaz/ak-lanmış ve aydınlık bir dünyanın varlığını duyumsatmayı ve umut aşılarmayı amaçlamıştır.

Aytmatov içselliği ve estetiğinin temel dinamiği olarak iyi-kötü/ak-kara çatışması çerçevesinde karşımıza çıkan kötülüğe karşı durma ve kötülüğü iyilikle savuşturma mantalitesi bir Aytmatov klasiği olarak tüm anlatılarda varlığını korumaktadır. Özlem ve beklenti üzerine kurulmuş olan bu anlatılarda en önemli noktalardan biri de “pozitif içsellik”in ön plana çıkarılmış olmasıdır. Bu durum anlatılarda karanlıktan aydınlığa/yeisten umuda uzanan çizgide soyut umutlara tutunmaları, düşsel dünyalarda gizem dolu soyut kavuşmalar çerçevesinde olumlanmış sonuçları karşımıza çıkarmaktadır. Anlatılarda tüm

karamsarlıklara rağmen büyük bir özenle pozitif renkler (Beyaz Gemi/beyaz) tercih edilmekte ve bu pozitif yaklaşımlar beraberinde birtakım tinsel mesajlara da kapı aralamaktadır. Ayrıca “kara”nın yıkıcılığı ve iç karartıcılığına rağmen “beyaz”ın umuda yönelik içsel bir renk ile pozitif bir psikoloji sergilemesi yazarın hayata ve olaylara karşı bakış açısını göstermesi bakımından son derece önemlidir. Çünkü yaşamış olduğu tüm yitim ve yıkımlara rağmen içsel barış/huzur dengelerini kurmuş/korumuş olan yazar, tüm evrenin rengini beyaz olarak tahayyül/arzu etmekte ve bu yöndeki arzusunun/temennisinin de açıkça ortaya koymaktadır. Ayrıca yazar, kurgusal âlemde yüceltmış olduğu “ideal insan” tipi ile huzur dolu bir geleceğin formülünü vermekte, gelenekten gelen ve muhkem bir geleceğe yürüyen, kültür emperyalizmi ve erozyonlarına karşı şuurulu ve olumlanmış bir neslin portresini çizmektedir.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Şerif (2002); *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Alvarez, A. (1999); *İntihar Kan Dökücü Tanrı*, (çev. Zuhâl Çil Sarıkaya), 3. basım, Öteki Yayınevi, Ankara.
- Atalay, Hakan (2011); “*Aşk Acısına Dipnotlar*”, Psikeart, S. 18.
- Aytmatov, Cengiz – Muhtar Şahanov (2002); *Şafak Sancısı*, 1. baskı, Da Yayıncılık, İstanbul.
- Aytmatov, Cengiz (2014); *Beyaz Gemi*, (çev. Refik Özdek), Ötüken Neşriyat A.Ş. İstanbul.
- _____ (2002); *Çocukluğum*, 1. Baskı, Da Yayıncılık, İstanbul.
- _____ (1995); *Toprak Ana*. (çev. Refik Özdek. Ötüken Neşriyat A.Ş. İstanbul.
- _____ (1993); *Elveda Gülsarı/Yüz Yüze/Cemile/Oğulla Görüşme/Askerin Oğlu* (çev. Mehmet Özgül), Cem Yayınevi, İstanbul.
- Caferoğlu, Nizami; *Cengiz Aytmatov; Bir Medeniyetin Evladı: Yahut Varisliğin Poetiği*” (Aktaran: Ahmet Schmeide), Türk Edebiyatı, Nisan 1990, S. 70.
- Campbell, Joseph (2000); *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Dufrenne, Mikel (1974); *Art et Politique, Union Générale d’éditions*, Paris. [Yazılı Günler (1-1991)]
- Eco, Umberto (2016); *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul.
- Estetik konusunda <http://www.felsefetası.org/estetik-kavramına-bir-bakis/> (Erişim Tarihi 25.04.-216).
- Estetik konusunda <http://msgslfelsefe.blogcu.com/estetik-e-giris/10393429> (Erişim Tarihi 25.04.216).
- Günay, Doğan (2007); *Metin Bilgisi*, Multilingual Yayıncılık, İstanbul.
- Gutschke, Irntrad (1980); *The Writer is the Conscience of his Time*. Soviet Literature. No. 8.
- Hannah, Arendt (1958); *The Origins of Totalitarianism*, New York.
- Karatani, Kojin (2011); *Derinliğin Keşfi*, Metis Yayınları, İstanbul.

Kierkegaard, Sören (2001); *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, (çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu), 2. baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Kolcu, Ali İhsan (2004); “*Cengiz Aytmatov’un Eserlerinde Ana İzleği*”, Cengiz Aytmatov-Doğumunun 75. Yılı İçin Armağan, Bişkek.

_____ (2002); *Bozkırdaki Bilge Cengiz Aytmatov*, Akçağ Yayınları, İstanbul.
Korkmaz, Ramazan (2004); *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Türksoy Yayınları, Ankara.

Kurt, Mustafa (2008); *Toplumsal Kimliğin Yeniden İnşası: Aytmatov’da “Unutma” ve “Hattırlama”*, Türk Yurdu, Eylül Sayısı.

Özcan, Tarık (2006); *Tarihî Roman Vadisinde Aytmatov’un Beyaz Gemi Adlı Romanının Çözümlemesi*. II. Kayseri ve Yöresi Kültür Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni 10-12 Nisan. II. Oturum.

Özher, Sema (2006); *Beyaz Gemi Adlı Romandaki Yüce Birey Arketipi*, Bilig, Bahar, S. 37.
Parlatır, İsmail (1992); *Cengiz Aytmatov ile Dil ve Edebiyat Üzerine Söyleşi*. Türk Dili Dergisi, S. 487.

Shachtman, M. (1970); “*Stalinism: A New Social Order*”, Essential Works of Socialism, Holt, Rinehart and Winston.

Soucek, Svat (1996); *Cengiz Aytmatov’un Eserlerinde Millî Renk ve İkidillilik*. (çev. Orhan Söylemez), Türk Lehçeleri ve Edebiyat Dergisi, Aralık - S.10.

Tansel, F. A. (1975); *İyi ve Doğru Yazma Usûlleri*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Timuçin, A. (2000); *Estetik*, 4. baskı, Bulut Yayınları, İstanbul.

Wellek, René – Austin Warren (1983); *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (çev. Ahmet Edip Uysal), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Yılmaz, Ebru Burcu (2012); *Cengiz Aytmatov’un Toprak Ana Romanında Toprağın Dili*, Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, Yıl 4, S. 1.

MALATYA MASALLARINDA MİTİK VE ŞAMANİSTİK UNSURLAR

Oğuzhan YETİŞTİ*

Öz: Anonim halk edebiyatı türlerinden birisi olan masal, masal anlatıcıları tarafından nesilden nesile aktarılmak suretiyle günümüze kadar ulaşmış edebî bir türdür. Eski bir geçmişe sahip olan masal türü, olağanüstülüklerle kurulmuş olay örgüsüne dayanır. Bu olay örgüsü içerisinde zamanı ve mekânı belli olmayan bir yerde peri, cin, cadı, dev, yılan, büyü, sihir gibi unsurların içerisinde yer edinen Keloğlan ve padişah gibi tiplerin maceralarla örtülü hikâyesi anlatılır. Masalların içerisinde yer alan bu unsurların ardında kökleri çok eskiye dayanan mitik ve şamanistik izlere rastlamak mümkündür. Makaleye konu olan Malatya masallarında birçok mitik ve şamanistik unsur çalışmamızda tespit edilmiştir. Makalede, Mehmet Yardımcı'nın "Malatya Masalları" adlı eserinden seçilmiş masal örnekleriyle bu unsurlar ele alınacak ve açıklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Malatya, masal, mitoloji, Şamanizm.

MYTHIC AND SHAMANISTIC ELEMENTS IN MALATYA TALES

Abstract: The fairy tale, one of the anonymous folk literature genres, is a literary genre that has reached until our day by storytellers who have passed it down for generations. Having an old history, the fairy tale genre relies on a plot formed with extraordinarities. In these plots, stories of characters like Keloğlan or the sultan who take place amongst factors such as fairies, jinns, witches, giants, snakes, magic and sorcery are told in unknown times and places. It is possible to come across mythic and shamanistic signs behind these factors in these tales, roots of which date back to very old times. Many mythic and shamanistic signs were also found in our study about "Malatya Masalları" which is the subject of the article. These factors will be discussed and explained with the examples of tales taken from "Malatya Masalları" by Mehmet Yardımcı in this article.

Key Words: Malatya, tale, mythology, Shamanism.

Giriş

Anonim halk edebiyatı türlerinden birisi olan masal, masal anlatıcıları tarafından nesilden nesile aktarılmak suretiyle günümüze kadar ulaşmış edebî bir türdür. Eski bir geçmişe sahip olan masal türü, olağanüstülüklerle kurulmuş olay örgüsüne dayanır. Bu olay örgüsü içerisinde zamanı ve mekânı belli

ORCID ID : 0000-0003-2667-8285

DOI : 10.31126/akrajournal.484725

Geliş tarihi : 18 Kasım 2018 / Kabul tarihi: 12 Aralık 2018

*Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi.

olmayan bir yerde peri, cin, cadı, dev, yılan, büyü, sihir gibi unsurların içerisinde yer edinen Keloğlan ve padişah gibi tiplerin maceralarla örülü hikâyesi anlatılır.

Masallarda yer alan bu gibi unsurların Türk mitolojisi ve Şamanizm inancıyla benzeşen ve farklılaşan yönleri bulunmaktadır. Mitoloji hakkında yapılan araştırmalarda mit-masal bağlantısı görülebilmektedir. Mit bilimi anlamına gelen mitoloji hakkında Bilge Seyidoğlu, şu bilgileri vermektedir: “*Mit kutsal bir hikâyeyi ihtiva eder. İlkel zamanlarda meydana gelmiş olduğuna inanılan bir olayı anlatır. Mitte her zaman bir yaratma söz konusudur. Bazı şeylerin nasıl meydana geldiğini ve oluştuğunu ele alır. Gerçekte olan şeyleri anlatır. Mitlerdeki karakterler olağanüstü varlıklardır. Onların ne yaptıkları çok eski zamanlarda ‘Başlangıç’ zamanında biliniyordu. Mitler bu kahramanların yaratıcılıklarını gösterir. Onların kutsal ve olağanüstü oluşlarını açıklar. Kısaca mitler, çeşitli kutsal, olağanüstü değerleri açıklar.*” (Seyidoğlu, 2017: 16).

Seyidoğlu’nun tanımında yer alan bazı ifadeler, masallar için de geçerlidir. Bu sebeple masal-mit arasındaki ilişki ve benzerlik üzerine araştırmacılar tarafından çeşitli görüşler ortaya atılmıştır: Karşılaştırmalı Mitoloji bilimini kuran Max Müller, masal ve mitoloji arasındaki benzerliğe dikkatleri çekerek masalın mitolojiden çıkmış olacağını ileri sürmüştür. Wilhelm Grimm ise, masalın kaynağını mitlere bağlamıştır: “*Masallar eski mitlerin parçalanmış şekilleridir. Bunlar, ancak içinden çıktıkları mitlerin kesin olarak açıklanmasıyla anlaşılır.*” (Sakaoğlu, 2016: 21).

Masal ve mit arasındaki benzer yönlere değinen Fuzuli Bayat, düşüncesini şu şekilde açıklamıştır: “*Mit ile masal arasındaki umumi yakınlık, her ikisinde de tabiat hadiselerinin, hayvanlar ve eşyaların canlı bir şekilde, insan gibi tasvir edilmesi ve insan gibi düşünülmesidir. Bunun yanı sıra bir de hem mitte hem de masalda görünen belirgin özellik her ikisinde de akıl almayacak olağanüstü olayların yer almasıdır. Şunu özellikle belirtmek gerekir ki, mitolojide bir olayı ya da eşyayı açıklamak için ilk önce onun kaynağı izah edilir.*” (Bayat, 2005: 92-93). Mitlerde geçen birçok özellik masallara da taşınmıştır. Masal metinleri içerisinde yer alan unsurların kaynağı mitlere dayanmaktadır. Masal-mit arasındaki bağlantının yanında masallarda Şamanizm inancının etkileri de görülmektedir.

Türklerin en eski inanç sistemlerinden birisi olan Şamanizm’i Ahmet Yaşar Ocak şu şekilde tanımlamıştır: “*Şaman veya Kam adı verilen ve doğuştan gelen hususi birtakım kudretlerle mücehhez olan şiddetli bir psikopat kabiliyete ve güçlü bir kişiliğe sahip bulunan şahsın etrafından düğümlenen dini-sihri bir inanç.*” (Ocak, 2017: 71).

Şamanizm inancında şaman/kamlar olağanüstü güçlere sahiptirler. Ölüm dirilme, şekil (don) değiştirme, büyü-sihir yaparak hastaları tedavi etme, tabiatın dilini bilme, kişilere ad verme, gökyüzüne uçarak seyahat etme, tabiat kültürlerine hâkim olma gibi birçok unsuru şaman/kam bünyesinde barındırır. Şaman'a ait bu özellikler masallara da taşınmıştır.

Masal-Şamanizm ilişkisine değinen Kadriye Türkan, şu bilgileri makalesinde aktarmıştır: *“İnsanoğluna ait masal niteliğindeki en eski yaratmaların anlatıcıları, şaman ya da kam olarak adlandırılan din adamlarıdır. Bu anlatmalar, dinsel ayin ve törenlerde belli ritüeller çerçevesinde, müzik eşliğinde ve özellikle gece gerçekleştirilen icralardır.”* (Türkan, 2015: 223). Türkan, masal türünün fantastik yapısının Şamanizm'e uygun bir zemin hazırlamış olduğundan da söz eder: *“Masal fantastik yapısı, olağanüstü kahramanları ile sihir ve büyüye yoğun şekilde yer veren bir tür olarak, Şamanizm için son derece ideal bir zemin oluşturmuş; Şamanizm'in pek çok unsuru masalın bünyesine dâhil olurken, şamanın görevleri de masal kahramanına ya da kahramanlarına aktarılmıştır.”* (Türkan, 2015: 223).

Araştırmacıların da ortaya koyduğu üzere masal türünün mitoloji ve Şamanizm ile birçok bakımdan benzer yönleri bulunmaktadır. Makalede, Malatya masallarında yer alan unsurlar, Türk mitolojisi ve Şamanizm bağlamında ele alınarak incelenecektir.

Malatya Masallarında Mitik ve Şamanistik Unsurlar

1. Aksakallı İhtiyar, Derviş ve Hızır

Dini bir temele dayanan yardımcıları olarak karşımıza çıkan Aksakallı İhtiyar, Derviş ve Hızır tipi İslamiyetin tesiriyle masalarda yer edinmiştir (Günay, 1983: 21). Bu yardımcı tipler masalarda masal kahramanının zorlu ve sıkıntılı zamanlarında karşısına çıkar ve onun sorunlarını genellikle rüyasına girmek suretiyle çözer. Bir anda masal kahramanının karşısına çıktıkları gibi aynı zamanda işini bitirdiği bir anda ortadan kaybolmaları ile de bilinirler. Tanrı'nın yeryüzüne gönderdiği bir yardımcısı olarak da düşünülen bu tipler, masalların vazgeçilmez unsurları arasında yer alırlar.

Bahaeddin Ögel, İslamiyet'in tesiriyle masalara giren bu tiplerin aslında İslamiyet'ten önceki “Gök sakallı, Aksakallı kocalar” a doğru gittiğini belirtir. Ona göre Eski Türk Kocaları, ad değiştirerek Hızır adını almışlardır (Ögel, 1995: 89). Bu ifadeler ile anlaşılacağı üzere İslamiyet'in tesiriyle masalara giren bu tiplerin kökeni çok eskilere dayanmaktadır.

Aksakallı İhtiyar tipi, masalarda kahramanın rüyasına girerek ona elma verip yemesini sağlayarak çocuk sahibi olmasını gerçekleştirmektedir. Elma, birçok destan, halk hikâyesi ve masal gibi türlerde Hızır (Pir, Derviş, Veli)

tarafından verilerek “zürriyet motifi” olarak değerlendirilmiş ve neslin devamının sağlanması aşamasında kullanılmıştır (Şimşek, 2008: 194). Anadolu’nun hâlâ birçok yerinde elmanın şifa dağıtıcı özelliği inanışlarda yaşamaktadır. “Hızmalı Güzel” adlı masalda Aksakallı bir ihtiyar padişahın rüyasına girmek suretiyle ona bir elma verir:

“Bir varmış, bir yokmuş. Evvel zaman içinde bir padişah varmış. Bu padişahın hiç çocukları olmamış. Bir gün ormanda maiyetiyle gezerken yorulmuş. Bir çınar ağacının dibine dinlenmek için uzanmış. Atını da çayıra seplemiş. Yatar yatmaz uykuya dalan padişah bir rüya görmüş. Rüyasında aksakallı bir ihtiyar kendisine bir elma vermiş. ‘Elmanın yarısını sen ye; yarısını karına yedir. Kabuğunu da atına ver. Bir zaman sonra sizin bir oğlunuz olacak, adını Enver koyun. Atınızın da bir tayı olacak, onun adını da Kanber koyun.’ demiş.” (Yardımcı, 2012: 125).

Yukarıdaki masalda elma motifinin yanında ad verme motifi de görülmektedir. Türk kültüründe ad almanın çok önemli bir mevzu olduğu bilinmektedir. Türk destanlarında bir kişinin ad alabilmesi için bir kahramanlık sergilemesi ve bunun sonucunda bir ada kavuşması söz konusudur. Dede Korkut ve Oğuz Kağan destanında örneklerini gördüğümüz ad alma motifinin kaynağı Şamanizm’e kadar uzanmaktadır. Türk geleneğinde ad, insan ruhu olarak görülmesinden dolayı kişiye adı şaman tarafından verilirdi. Şaman, zaman içerisinde yerini Hızır, Pir, Evliya ve Aksakal gibi İslami tiplere bırakmıştır (Ergun, 1997: 93).

Masallarda yer edinen rüya motifi, ağaç kültü ve Aksakallı İhtiyar tipi birbiriyle ilişkili kavramlardır. Masalda kahramanın bir ağacın altında uykuya dalıp rüyasında Aksakallı İhtiyar’ı görmesi mitik bir unsurdur. Yukarıdaki masal parçasındaki örnekte de gördüğümüz üzere rüya görme, genellikle ağaç kültüyle bağlantılı olarak ortaya çıkmaktadır. Türk mitolojisinde yer-su ruhları içerisinde değerlendirilen ağaç, canlı ve ruhu olan bir varlık olarak kabul edilmiştir. Türkler, Tanrıya ulaşma noktasında ağacı bir aracı olarak görmüşlerdir. Ayrıca Tanrı’nın bir yardımcısı olarak Aksakallı İhtiyar tipi, Türk mitolojisindeki eski Türk kocaları ile bağlantılıdır. Aksakallı İhtiyar, ağaç kültüyle beraber ortaya çıkmaktadır. Şamanizm’de şamanın çocuksuzluğu giderme ve ad verme görevi masallarda İslamiyet’in etkisiyle yerini Aksakallı İhtiyar’a bırakmıştır. Bu şamanistik bir unsur olarak masala da yansımıştır.

2. Arap

Arap motifi, Türkiye sahası masallarında özel adla yer edinmiş olan bir demondur. Dev ve cin ile benzer bir özellik gösteren Arap, masallarda olumlu ve olumsuz özelliklere sahiptir (Sarpkaya, 2017: 137).

Masallarda yer edinen Arap tipi ile ilgili Umay Günay, makalesinde şu tespitlerde bulunmuştur: “*Siyah derili ve çok korkunç olarak anlatılan bu karakter masalarda isimleri belirsiz tipler için öldürücü bir düşman olduğu hâlde bizim masal kahramanlarımızın zekâları sayesinde onların yardımcısıdır. Bu karakter bir yardımcıdan ziyade, masal kahramanlarının ihtiyacı olan şeyleri temin eden vericiler olarak karşımıza çıkarlar.*” (Günay, 1983: 33). “Akıllı Şehzade” adlı masalda Arap, olumlu özelliği ile yer almıştır. Şehzade, sihirli sinisinin çalındığını fark edince Araplardan yardım ister:

“*Sofranın çalındığını fark edince aklına yüzük gelmiş. Yüzüğü yalamasıyla birlikte iki Arap çıkagelmiş. El pençe divan durup, ‘Emriniz, sultanım.’ demişler. Şehzade, ‘Sihirli siniyi geri isterim.’ demiş. Göz açıp kapayınca yadgar sini şehzadenin önüne gelmiş.*” (Yardımcı, 2012: 123).

Arapların bir diğer özelliği ise eylemleri ile düzeni bozmak ve kişiye zarar vermek üzerinedir. Mitik tasavvurlarda demonların insanlara saldırması özelliği masalarda Arap’ta görülür (Sarpkaya, 2017: 143). “Üç Kardeş” adlı masalda Arapların olumsuz özelliği dikkat çekmektedir. Masalda Arap savaşçılar birden ortaya çıkarak insanları öldürürler:

“*Nihayet padişahın kızı elinde lambayla sarayın kapısının önüne çıkmış. Lambayı yakar yakmaz da ortalığı bir karanlık bürümüş. Ellerinde kılıçlar olan Arap savaşçılar halkın arasına bir dalmışlar ki vurduklarını yere seriyorlarmış. Kız bunları görünce lambayı zor söndürmüştü. Sarayın bahçesi bir kan gölüne dönmüştü.*” (Yardımcı, 2012: 107).

Masallarda Arap motifi, iki farklı yönüyle yer almıştır. Arap, masal kahramanına yardım eden ve onun isteklerini olağanüstü özelliğiyle şartsız, koşulsuz yerine getiren olumlu yanıyla masalda yer bulurken; diğer yandan görünüşüyle etrafına korku saçan, kişileri yaralayan ve öldüren birtakım olumsuz özellikleriyle masala dâhil olmaktadır. Arap, genel itibariyle kötü bir varlık olarak gerçekleştirildiği eylemler ile Türk mitolojisindeki Erlik tipini bize çağrıştırmaktadır.

3. Dev

Masalların vazgeçilmez tiplerinden olan devler, Türk mitolojisine diğer milletlerin mitolojilerinden girmiştir. Mitolojide devler kötü bir ruh olarak görülmüş ve yer altının hükümdarı Erlik ile karşılaştırılmıştır (Yücel, 1998: 44). Masallarda devler, masal kahramanının önüne aşılması güç bir engel olarak çıkarlar. Masal kahramanı ya bu devleri öldürerek ulaşacağı yere varır veya bu devlerin dostluğunu kazanarak onların yardımıyla ulaşacağı yere ulaşır ve elde etmek istediğini kazanır (Günay, 1983: 329).

Devlerin fiziki görünümü çok iri yapılı insanlar gibi tanımlanmaktadır. Boyları arşınlarla ifade edilen dev, bazen minare boyunda, çok başlı, çok kulaklı, olağanüstü büyüklükte gözleri olan, bir dudağı yerde, bir dudağı gökte, kocaman dişli, ağaç gövdesi kadar kolları, iri ve uzun bacakları, kıllı elleri ve uzun tırnakları olan varlıklar olarak tasvir edilir (Yücel, 1998: 38-39). “Kaysı Devi” adlı masalda babasını öldüren devi bulmak için peşine düşen oğlan, ışığı yanan bir konağa ulaşır ve Kaysı devinin burada yaşadığını öğrenir. Devın karısıyla işbirliği yaparak onu öldürür:

“Kadın, ‘Kaysı Devi gelirken bütün ev sarsılır. O, gelip kapıya bir tekme atınca kapı bu tarafa, kendi de şu tarafa düşer. Düşünce gaz döküp kibriti çal.’ demiş. Dev gelip kadının dedikleri olunca, oğlan gazı döküp devi yakmış. Küllerini de Tohma’ya atmış. Sonra da Kaysı Devi’nin karısı ile evlenmiş.” (Yardımcı, 2012: 114).

Ögel, Türk destanlarında devleri öldüren kahramanın onun karısıyla evlenmesinin sık görülen bir durum olduğunu ifade eder (Ögel, 1995: 562). Bu durum yukarıdaki masal parçasındaki örnekte de görülmektedir.

Masalarda kahramanın önüne engel bir unsur olarak çıkan devler, kötü bir varlık olarak görülmüş yaratıklardır. İri bir cüsseye sahip olan dev, olağanüstü özelliği ve etrafına korku saçmasıyla Türk mitolojisindeki yer altının hükümdarı Erlik ile kıyaslanmıştır.

Dev’de tıpkı Erlik gibi yer altında yaşamaktadır. Her iki varlık da eylemleriyle insanlara, masal kahramanına zarar vermeye ve onları öldürmeye çalışır. Olağanüstü ve sihirli özellikleriyle birtakım kötü eylemlerde bulunurlar. Diğer yandan dev, masal kahramanı tarafından öldürülebilirken, mitolojilerde Erliğin öldürülmesi mümkün değildir. Genel olarak denilebilir ki Erlik ve dev adı verilen kötü ruhlar benzer ve farklı yönlerde sahiptirler. İnsanların çağlar boyunca çeşitli olağanüstü varlıklara karşı olan korkusu çeşitli şekillerde tezahür etmiştir. Türk mitolojisinde Erlik adı verilen kötü ruh, masalda yerini dev’e bırakmıştır.

4. Cin

Cinler, Arap ve İslam mitolojisinde yer edinmiş olan varlıklardır. İslamiyet etkisiyle gelişen mitik tasavvurlarda cinler genel itibarıyla kötü ruhlar olarak kabul edilirler. Arabistan’da İslamiyet öncesi dönemde cinler, herhangi bir kişileştirilmesi bulunmayan tanrılar olarak kabul edilmişlerdir. Bu dönemde bu tanrılara kurbanlar verilmiş ve onlardan yardımlar istenmiştir. İslamiyet’te onların varlıkları kabul edilmektedir (Sarpkaya, 2017: 129).

Masalarda cin motifinin belirgin bir tasviri bulunmamaktadır. Bu konuda Sarpkaya, eserinde şu bilgileri vermektedir: “Masallardaki tasviri özellikler cinle ilgili bir portrenin sadece parçalarını oluşturabilecek niteliktedir. Cinin

şekil değiştirme yeteneği ve onun belirli bir şeklinin olmaması ise onun algılanışında belli bir zenginlik yaratmakta ve her birey onu farklı tasvir etmektedir.” (Sarpkaya, 2017: 136). “Zeki ile Türkmen” ve “Asma Cini” adlı Malatya masallarında cinler bir anda ortaya çıkışları, etrafa korku saçmaları ve dile gelmeleri gibi özellikleriyle yer edinmişlerdir:

“Hancı, ‘Boş oda yok, sadece bir oda var orada da bu güne kadar kim yattı ise öldü. Onun için kimseye vermiyorum. O oda cinlidir.’ dediyse de Türkmen ısrar edip o odayı istemiş. Zeki yorgunluktan uyumuş. Türkmen ise kardeşini beklemek için bir de odanın esrarını öğrenmek için uyumamış. O sırada odada bulunan bir kitabı açıp okumaya başlamış. Bir de bakmış ki cinler toplanmış kendi aralarında konuşuyorlar.” (Yardımcı, 2012: 140).

“Eli yanan Gözdamlası taşı hızlıca yere atmış, taş yere düşer düşmez; dumanlar çıkararak, korkunç gürültülerle ortaya kocaman bir cin çıkıvermiş. Kocaman ateş gibi gözleriyle Gözdamlası’na bakmış. Gök gürültüsünü andıran sesiyle, ‘Hah hah haaa, sen mi beni koparttın!’ diye gürlemiş. Gözdamlası korkusundan yaprak gibi titremeye başlamış. Cin sorusunu yine tekrarlamış. Gözdamlası titrek bir sesle, ‘Evet, be, be, ben koparttım.’ diyebilmiş.” (Yardımcı, 2012: 171).

Şeytani bir varlık olarak kabul edilen cin, İslam mitolojisinden masallarımıza taşınmıştır. Çeşitli hayvanların şekline de bürünebilen cinler, etrafına tehlike saçan ve kişilere zarar veren yönleri bakımından masalarda korkulan bir varlıktır. Malatya masalları içerisinde cin, bu yönleriyle yer almıştır.

5. Büyü ve Sihir

Masalarda yer alan önemli unsurlardan birisi büyü ve sihirdir. Bu unsurların masal metinleri içerisinde hem iyi hem de kötü bir amaçla yer edindiği göze çarpmaktadır. İslamiyet’ten önceki Türklerin inanışlarından biri olan Şamanizm’de şamanların büyü ve sihirle uğraştıkları bilinmektedir (Ocak, 2017: 144). Malatya masalları içerisinde yer alan “Çerçi” adlı masalda Çerçi adlı kişinin bir tasa dua ederek bir büyü işlemi gerçekleştirmesi sonucu kişileri etkisiz bir hâlde bırakması söz konusudur:

“Yatacakları zaman Fatma’dan bir tas su istemiş. Fatma suyu getirmiş. Çerçi suyun birazını ağır ağır içip kalanına bir dua okumuş sonra da Fatma’ya ‘Dökme, şu rafa koy, gece susarsam içerim.’ demiş. Fatma da tası odadaki rafa koymuş. İşte bütün musibet bu andan sonra başlamış. Fatma hariç, kayınbaba, kaynana, koca, çocuklar hatta bütün köy halkı Çerçinin suya okuduğu duanın tesiri ile derin bir uykuya dalmışlar.” (Yardımcı, 2012: 63).

“Köpek” adlı masalda kuyumcunun kızının köpekle evlenmesi ve köpeğin yakışıklı bir delikanlıya dönüşmesi neticesinde ona vücudundan verdiği iki kılın sihirli bir işlevde kullanımı yer almaktadır:

“Kıza, ‘Artık seninle evlenemem. Odalarda gördüğün hazırlıklar hep senin için yapılıyordu. Oysa sen kıymetini bilemedin.’ diyerek göğsünden iki kıl çıkarıp kıza vermiş. Al bu kıllar sende kalsın. Başın darda kaldığı zaman bu kılları birbirine sürtersen senin yardımına koşarım.” (Yardımcı, 2012: 96).

“Akıllı Şehzade” adlı masalda ise yılanlar padişahı, küçük şehzadeye sihirli bir mühür ve sini vererek onun işlerini kolaylaştırmıştır:

“Şehzade, ‘Sağlığını dilerim padişahım. Ama illa ki bir şey vermek istiyor-sanız, bana yarayacak sihirli bir şey verin.’ deyince, şehzadeye bir mühür ve sini verir.” (Yardımcı, 2012: 122).

Masalarda büyü ve sihir unsuru, genellikle nesnelere üzerinde kullanılmıştır. Bu nesnelere su dolu bir tas, kıl, mühür ve sini’dir. Bu sihirli nesnelere, masal kahramanının çoğu zaman işini kolaylaştırmaktadır. Yine yukarıdaki masalda gördüğümüz üzere kılların birbirine sürtülmesi ile yardım çağrısında bulunması durumu Şamanizm inancında şamanın at kılı yakarak yardımcısı atı çağırmasını anımsatmaktadır. Bu şamanın yaptığı eylemin bir benzeri şeklindedir.

6. Geyik

Türk kültüründe kutsal kabul edilen hayvanlardan bir tanesi geyiktir. Orhun Abideleri, Divân-ü Lügâti’t-Türk gibi Türk dilinin en eski kaynaklarında dahi adının geçmesi Türkler tarafından önem verilen bir hayvan olduğunu göstermektedir. Türklerin mitolojisinde geyik totem hayvanı olarak görülmüştür. İyilik getiren kutsal bir hayvan olarak görülmesinin yanı sıra geyiğin avlanması sakıncalı sayılmıştır. Anadolu’da yaşayan inanışlarda hâlâ geyik avlanmanın kişiye uğursuzluk getireceği düşünülmektedir. Geyik motifini Türk mitolojisi içerisinde Oğuz Kağan destanında geyiğin avlanması sahnesinde görebilmekteyiz (Ögel, 1995: 116).

Şamanizm inancında ise geyik motifi, şamanın ayin sırasında giydiği elbisesinde ve onun aracı olan davulunun üzerinde temsili ya da ona ait bir parçayla kullanılmıştır (Çoruhlu, 2002: 142). Ögel, şamanların kafalarına taktıkları başlıklarda dahi geyik boynuzlarının yer aldığını belirtmektedir (Ögel, 1995: 38). Geyik boynuzlarının Anadolu’nun bazı yerlerinde uğur getirmesi amacıyla evlerin girişine asıldığı da bilinen bir durumdur. Geyiğe dair bu inanışların bir benzerini “Altın Oğlan ile Gül Kız” adlı masalda açıkça görmekteyiz. Masalda Altın Oğlan’ın ormanda geyik avlamasının anlatıldığı bölümde geyiğin dile gelip ona beddua etmesi neticesinde kişiye bir uğursuzluk getirmesi ilgi çekicidir:

“Günün birinde Altın Oğlan yine ava çıkmış. Ormanda gördüğü bir geyiği avlamış. Yaralanan geyik dile gelip ona, ‘Sen beni nasıl yaralarsın? İnşallah

Dilleri Çengi'ye âşık olursun!' diye beddua etmiş. Altın Oğlan bu sözlerden çok etkilenmiş.” (Yardımcı, 2012: 135).

Eski Türklerin avladıkları hayvanlardan birisi olan geyik, zaman içerisinde kutsallık kazanarak yol gösterici ve iyi huylu bir hayvan olarak düşünülmüştür. Şamanizm’de ise geyiğin “ıduk” sayılması ve şamanın donuna girdiği bir hayvan olması bakımından da önemlidir. Geyiğe dair var olan bu inanmalar masallara da yansımıştır. Yukarıdaki masalda geyik, av hayvanı olarak yer almıştır.

7. At

Türk kültüründe ve Türk mitolojisinde önemli bir yere sahip olan at, masallarda da sık sık karşımıza çıkmaktadır. Masal metinlerinde “konuşan atlar” veya “gökyüzüne uçan atlar” gibi ifadeler ile karşımıza çıkan at motifi çok eskilere dayanan mitik ve şamanistik bir unsur olarak masallarda yer edinmiştir.

Uzun asırlar göçebe bir topluluk olarak yaşayan Türklerin hayatında atın ayrı bir yeri olmuştur. Şamanist inanışta at, şamanın gökyüzüne çıkacağı sırada kullandığı binek hayvan olarak görülmüş, bu sebeple at kanatlı bir hayvan olarak düşünülmüştür (Çoruhlu, 2002: 140-141).

İslamiyet’ten önceki Türklerde ise at, kişinin ölümünden sonra öteki dünyaya giderken yanında olmasını istediği arkadaşı olarak da tasavvur edilmiştir. Ayrıca at mitolojide, efsanelerde ve masalarda kahramanın en yakın arkadaşı, sadık dostudur. Savaşta faydaları sebebiyle kuvvet ve kudret timsali olarak görülmüştür (Çoruhlu, 2002: 141).

Masallarda karşımıza çıkan “atların konuşması” durumu aslında Şamanizm’e dayanan bir inanışın kalıntısıdır. Şamanizm’de tabiattaki her canlı varlığın bir dili olduğu yani animizm inancı hâkimken bu inanış masallarda da kendisine yer bulmuştur. Masallarda konuşan atlar, kuşlar, çiçekler bu inanışın bir devamıdır. Fakat bu dilin herkes tarafından anlaşılması ve işitilmesi mümkün değildir. Bu yalnız özel yeteneklere ve güçlere sahip, eğitimi almış kişilerin yani şamanların yapabileceği bir durumdur (Türkan, 2007: 1459).

Yine masallarda dikkati çeken bir durum ise “atların gökyüzüne uçuşması” hadisesidir. At, Şamanizm inancında şaman’ın gökyüzüne ve yer altına inişinde kullandığı bir hayvan olmasının yanında şaman ayinleri sırasında da kullanılmaktadır. Şaman, ayin veya bir tören sırasında mutlaka kurban sunmalıdır. Her ayin için kanlı veya kansız kurbanlar sunulması gerekmektedir. Kanlı kurbanların en başında at gelmektedir (İnan, 1986: 100). Malatya masallarında at, farklı fonksiyonlarda yer alan bir hayvandır. “Baba Mirası” adlı masalda gökyüzünden gelen atın dile gelip konuşması ve tekrar gökyüzüne yükselmesi hadisesine rastlamaktayız:

“Gökten uçarak gelen at, dile gelip konuşmaya başlamış. ‘Ey kısmetim neredesin? Ben geldim. Ortaya çık ki sana nasibini vereyim.’ demiş. Oğlan ortaya çıkınca at ona, ‘Benim asıl kısmetim sen değilsin. Ama o hayırsız gelmedi. Onun yerine sen gel; üzerimdeki elbiseleri giyin, silahı kuşan ve üstüme bin.’ demiş. Delikanlı, onun bu isteklerini yerine getirmiş. Elbiseleri giyinmiş, silahı kuşanmış ve ata binmiş. At göğe doğru uçmaya başlamış.” (Yardımcı, 2012: 84).

Mircea Eliade, Şamanizm adlı eserinde at’a dair şöyle bir tanımlamada bulunmuştur: “Şamanlık esnasında ‘at’ gerçekten ve resmen bulunmasa bile, yakılan kır at kılları ya da şamanın üstüne oturduğu beyaz bir kısırak postu aracılığıyla, simgesel olarak yer alır. At kılı yakmak şamanı öbür dünyaya götürecektir. Sihirli hayvanı çağırmak demektir.” (Eliade, 1999: 511). At kılı yakmak veya atın kıllarını birbirine sürtmek durumunun “atı çağırma” anlamına gelmesi inancı masallarda da kendisine yer bulmuştur:

“Delikanlı bütün bu olaylar karşısında hayretler içindeyken at ona, ‘Şimdi bir tel yelemden, bir tel de kuyruğundan olmak üzere iki kıl çek ve bunları iyi sakla. Günün birinde bana ihtiyacın olursa, kılları birbirine vurduğunda nerede olursan ol ben hemen yanında olacağım. Bu olaydan da kimseye bahsetme.’ demiş.” (Yardımcı, 2012: 84).

Masallarda atın konuşması, uçuşması ve sihirli bir işlevde kullanılan kılları mitoloji ve Şamanizm ile bağlantılıdır. Yukarıdaki örneklerde gördüğümüz üzere şamana ait olan özellikler masala da taşınarak kendisine yer bulmuştur.

8. Yılan

Karayılan olarak da adlandırılan yılan, Şamanizm inancında yer altının hükümdarı Erlik ile ilişkilendirilmiştir. Onun karayılan olarak adlandırılmasının sebebi Türk mitolojisinde ak ya da gök renginin Gök Tanrı’yı, kara rengin ise yeri ve yer altı tanrısı Erlik’i temsil etmesinden dolayıdır (Çoruhlu, 2002: 158).

Bazı şamanların yılanın şekline girerek onu taklit ettiği bilinmektedir. Eliade, yardımcı ruhu yılan olan bir Tunguz şamanının seansta bu sürüngenin hareketini taklit etmeye çalıştığından söz eder (Eliade, 1999: 120). Şaman elbiselerinde yılanı işaret eden semboller de bulunmaktadır. Altay şaman elbiselerinde bazen yılanın başı ve çatalı kuyruğu belirgin bir şekilde gösterilmiştir (Çoruhlu, 2002: 158).

Yılan motifini Radloff’un derlediği Altay Yaratılış Destanı’nda görmek mümkündür: Tanrı, dört dalın meyvesini yemeyi insanlara yasaklamıştır. Yılan ile köpeğe bu ağacı korumalarını emretmiştir. Erlik ise uyuyan Bekçi Yılan’ın ağzına girerek onu ağaca çıkartmış ve meyveyi yemesini sağlamıştır. Törüngey ile karısı Eje’nin de bu meyveleri yemesini sağlayan kişi Erlik’tir.

Meyveleri yedikten sonra tüyleri dökülen Törüngey ile Eje utanarak ağaçların altına saklanmışlardır. Tanrı ise yılanı cezalandırarak ona “*şimdi sen Körmös (şeytan) oldun. Kişiler sana düşman olsun, vursun, öldürsün.*” demiştir (İnan, 1986: 15-16).

Bu sebeple şeytani varlıklar içerisinde de değerlendirilen yılan, olumsuz yanına rağmen olumlu özelliği ile de bilinir. “Ev İyesi” olarak görülen yılanın eve bereket getirdiği ve evi koruduğu yönünde inanışlar bulunmaktadır. Örneğin: Rize çevresinde ev iyesi bir karayılan olarak tasavvur edilmiştir. Evin temelinde yaşayan bu yılanın, başka yılanların eve girmesini önlediğine inanılmaktadır (Kalafat, 1999: 56). Malatya masalları içerisinde yer alan “Akıllı Şehzade” masalında yılan motifine rastlanmaktadır. Masalda yılanlar padişahının oğlunun yer altına yaptığı bir yolculuktan söz edilir:

“Yanıdaki yılan dile gelip şehzadeye: ‘Ey insanoğlu, ben yılanlar padişahının oğluyum. Sana yardım etmemi istersen bana söyle. Beni yere bırak. Burada kalırsak kurda kuşa yem oluruz. Sana olan borcumu ödemem için beni takip et. Ben konuş deyinceye kadar da sakın konuşma.’ der. Şehzade yılanı yere bıraktınca, yerde büyük bir delik açılır. Yılan önde, şehzade arkada delikten içeri girerler. Yolda bir sürü yılan görürler. Hepsi de sevinçle padişahlarına oğlunun geldiğini müjdeler.” (Yardımcı, 2012: 122).

Yılanın yer altına gerçekleştirmiş olduğu bu yolculuk, yer altının hükümdarı Erliğin yaşadığı mekânı bize düşündürmektedir. Erlik ile kıyaslanan ve şeytani bir varlık olarak görülen yılan yer altının da hükümdarıdır. Ayrıca Şamanizm’de şaman, yer altına yapacağı yolculuk esnasında yılan şekline bürünmektedir. Yılanın mitoloji ve Şamanizm’deki bu özellikleri masallarda da açıkça görülmektedir.

9. Devlet Kuşu

Türk kültüründe talih kuşu olarak da adlandırılan devlet kuşu, bir kişinin başına konması hâlinde o kişiye devletin hakanı, beyi gibi bir vasıf kazandırmaktadır. Bu özelliği ile masallarda yer edinen devlet kuşu, Ögel tarafından şu şekilde değerlendirilmiştir:

“Devlet kuşu motifi, belki de Güney-kültür çevrelerinden gelen bir anlayıştı. Eski Türk dilinde devlet sözü, Türkçe ‘kut’ anlayışıyla karşılanmıştır. Devlet kuşu, kimin başına konuyorsa, o kişi devlet ve ikbal buluyor, hakan oluyor”. Türkler, bu ikbal ve devlet bulmaya, ‘Kut, kutlanma, kut bulma’, derler. Gerek Göktürk çağında ve gerekse İslamiyet’ten önceki Türk edebiyatında, ‘Tanrı ile kul arasında’, böyle bir kuş aracılığından, söz açılmıyordu.” (Ögel, 1995: 559). Malatya masalları içerisinde bir örnekte rastladığımız devlet kuşu motifi, “Devlet Kuşu” adlı masalda şöyle geçmektedir:

“Herkes meydana toplandığında, bir ihtiyar çıkıp açıklama yapmış: ‘Seçim şeklimizi biliyorsunuz. Birazdan devlet kuşumuzu uçuracağız. Bu kuş kimin başına konarsa, o yeni beyimiz olacaktır.’ demiş. Meydana toplanan binlerce insan o gün en güzel elbiselerini giyip, silahlarını kuşanıp beklemeye başlamışlar. Kimileri yüksek gözükmek için ayaklarının altına bir şeyler koymuş. Nihayet kuş uçurulmuş. İnsanların üzerinde dolaşan kuş, kimi zaman kalabalığın üzerinde alçalmış, kimi zaman yükselmiş. Fakat bir türlü hiç kimsenin başına konmamış. Nihayet gidip bir tepeye konmuş. Görevliler: ‘Bu olmadı. Kuş, bey olacak kişiyi göremedi; yeniden uçuralım.’ demiş.” (Yardımcı, 2012: 204).

Dini bir hüviyete bürünen Devlet kuşu, burada Tanrı tarafından gönderilmiş bir elçi vazifesi görerek hakanı seçme ve ona kut bahşetme misyonu taşımaktadır. Günümüzde bir kişinin başına, üstüne bir kuş pislîği gelmesi hayra yorularak talihli, şanslı olduğu düşünölmektedir. Halk arasındaki bu inanış, masalda da yer edinen devlet/talih kuşuyla bir ilgisi olabileceğini bize düşündürmektedir.

10. Zümrüdüanka Kuşu

Mısır mitolojisinde Phoenix, İnan mitolojisinde Simurg, Arap mitolojisinde Anka, Hint mitolojisinde ise Garuda olarak adlandırılan bu mitolojik kuş, Türk mitolojisinde Anka veya Zümrüdüanka adlarıyla bilinmektedir. Türk masalları içerisinde sıkça adına rastladığımız bu olağanüstü-fantastik kuş, masalarda kahraman ile konuşan, ona yol gösteren, yardım eden veya kahramanı üzerinde taşıyan özellikleri ile tasvir edilir. “Altın Oğlan ile Gül Kız” ve “Zülfü Siyah” adlı Malatya masallarında Anka kuşu motifi görölmektedir. “Altın Oğlan ile Gül Kız” masalında Anka kuşu, masalın kahramanı Altın Oğlan’a yardım etmektedir:

“Altın Oğlan, Gül Kız ile vedalaşıp yola çıkmış. Ama nereye gideceğini bilmiyormuş. Yolda giderken bir kuş tüyü görmüş. Bu tüyü alıp yürümeye devam etmiş. Biraz sonra Anka kuşu ile karşılaşmış. Anka Kuşu o tüyün kendisine ait olduğunu söylemiş ve onu Altın Oğlan’dan istemiş. Altın Oğlan da ancak bir şartla tüyü kendisine verebileceğini söylemiş. Anka Kuşu şartını sorunca, Dilleri Çengi’ye nasıl gidebileceğini söylemesini istemiş. Anka Kuşu ona gideceği yolu göstermiş. Yolda üç engel ile karşılaşacağını, fakat bunlardan asla şikâyet etmemesini, yoksa Dilleri Çengi’ye ulaşamayacağını söylemiş. Altın Oğlan tüyü Anka Kuşu’na vermiş ve yoluna devam etmiş.” (Yardımcı, 2012: 135). “Zülfü Siyah” adlı masalda ise Anka kuşu, binek aracı görevi görerek masal kahramanını varmak istediği yere ulaştırır:

“Az gitmiş, uz gitmiş; dere tepe düz gitmiş. Gide gide Kuşlar Padişahı'nın sarayına ulaşmış. Durumunu Kuşlar Padişahı'na anlatmış. Kardeşlerinin katilini bulmak için ondan yardım istemiş. Kuşlar Padişahı: 'Bütün kuşları çağırayım. Belki bilirler nerede olduğunu bu Arap'ın.' demiş ve kuşları çağır-
mış. Sadece bir Anka Kuşu, bu Arap'ın yerini bilmiş. Kuşlar Padişahı, onu kuşun üstüne bindirmiş; kuş hemen götürüp eliyle koymuş gibi Arap'ın kapısının önüne bırakmış padişahı.” (Yardımcı, 2012: 294).

Zümrüdüanka kuşu, Şamanizm'de şaman tarafından gerçekleştirilen yer üstü ve yer altı yolculuklar esnasında kullanılır. Tespit ettiğimiz masallarda ise iyi bir kuş olarak masal kahramanına yardım eder ve onu üzerinde taşır.

11. Ölüp Dirilme

Ölüp dirilme, şamanlığa geçiş sırasında uygulanan ritüellerden bir tanesidir. Eliade, şaman adayının veya çırağının simgesel olarak ölüp dirilmesi gerektiğinden söz eder. Bu sürecin çeşitli biçimler altında (doğranma, kesilme, karnın yarılması vb.) vücudun parçalara ayrılmasını kapsadığını belirtir (Eliade, 1999: 80).

Ölüp dirilme ritüeli, Şamanizm'de şaman adayının gerçek bir şaman olabilmesi için geçmesi gereken yollardan birisi olarak görülmüştür. Şamanizm inanışında görülen bu motifin bir uzantısı Türk destanlarında ve hikâyelerinde de yer edinmiştir (Aça, 2002: 76). Türk destanlarında ölüp dirilme hadisesi, genellikle öldürülmüş olan destan kahramanının yeniden dirilerek intikamını almaya çalışması veya yarım kalmış olan mücadelesini bitirmek şeklinde karşımıza çıkmaktadır (Aça, 2002: 81).

Şamanizm inancında görülen ölüp dirilme ritüelinin masallarda çok daha farklı bir şekilde karşımıza çıktığı görülmüştür. Örneğin “Bülbül Sesi” adlı masalda üç oğlu olan bir padişahın ölümü sonrasında bir bülbülün sesiyle yeniden canlanması ile hayatına devam etmeye başlaması söz konusudur:

“Öte yandan, padişahın iki oğlu, üç kız ve atının sırtında bülbül olan küçük oğlandan oluşan bu kafile ülkeye girmiş. Saraya gitmeden önce babalarının mezarının başına gitmişler. Bülbül orada şakıyınca, onun sesini duyan padişah tekrar dirilmiş ve mezarından çıkmış... Kendisi de yeni bir saray yaptırıp bülbülü ile birlikte bu saraya çekilip, âşık olduğu bülbülün sesini dinleyerek mutlu bir hayat geçirmiş.” (Yardımcı, 2012: 160-161).

Şamanizm ve Türk destanlarında karşılaştığımız ölüp-dirilme olayı masallarda daha farklı bir işlevde yer almıştır. Şamanizm'de şaman adayının çeşitli parçalara ayrılarak bir ritüel dahilinde ölüp-dirilme seansından geçtiği görülür. Bu durum masalda kahramanın öldükten sonra yeniden dirilip hayatına devam etmesi şeklindedir.

12. Şekil (Don) Değiştirme

Masallarda tespit ettiğimiz bir diğer unsur ise şekil (don) değiştirmedir. Bu unsurun kaynağı Türklerin en eski inanışlarından Şamanizm'e uzanmaktadır. Şamanizm'de şaman/kam; geyik, at, kartal gibi hayvanların donuna girmek suretiyle bir keramet gösterir. Şamanların don değiştirmesi mevzusuna değinen Bayat, düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

“Şamanların don değiştirmeleri başlı başına bir keramet türüdür. Şaman efsane ve memoratlarında geniş bir yaygınlık gösteren don değiştirme, aslında Şamanın hayvan ana tasarımı ile bağlantılıdır. Şaman, koruyucu ruhu olan hayvan ana donuna girmekle ki, genellikle ayı, kurt, kuş vs. olabilir, kurtulmayı hedeflemiş olur.” (Bayat, 2006: 163). Şaman, bir hayvanın donuna girerek düşmanlarıyla savaşır, kartala dönüşerek gökyüzüne seyahat edebilir.

Türk edebiyatındaki efsane, masal, destan, halk hikâyesi ve menkıbe gibi edebî türlerde don değiştirme motifine rastlanmaktadır. Ahmet Yaşar Ocak, Bektaşî menakıpnamelerinde şekil (don) değiştirme motifini tespit etmiştir. Örneğin, Menâkıb-ı Hacı Bektaş-ı Veli'de kuş donuna girme motifi görülmektedir:

“Hacı Bektaş, Horasan'a hücum edip Müslümanların mallarını yağmalayan ve Ahmed-i Yesevî'nin nefes oğlu Kutbuddîn Haydar'ı esir alan kâfir Bedahşan halkıyla savaşmaya, şahin donunda gitmiştir. Bedahşan ülkesini zaptetip kâfir halkı imana getirmiş ve onlara Kur'an okuyup namaz kılmasını öğretmiştir. İşinin sona erdiğine kanaat getirdikten sonra, silkinip bir güvercin olmuş ve halkın gözü önünde Horasan'a uçup gitmiştir.” (Ocak, 2017: 219).

Malatya masallarında ise sıkça rastladığımız bu motif, kahramanın kuş donuna girmesi şeklindedir. “Hıddım Hıyar Kızı”, “Kara Çingene” ve “Nartanesi” adlı masalarda masal kahramanları kuşa dönüşerek don değiştirmişlerdir:

“Kara Çingene, 'Ne güzelsin, ne iyisin, ne güzel saçların var.' diyerek saçlarını okşarken beyaz kılı çekince Hıddım Hıyar Kızı pırrr diye kuş olup uçuvermiş.” (Yardımcı, 2012: 73).

“Kara Çingene hem kızın saçını tarayıp hem de gizli gizli cebindeki iğneleri çıkarıp kızın başına tek tek batırmış. Güzel kız aniden bir kuş olup uçup gitmiş.” (Yardımcı, 2012: 150).

“Gölde çimdikten sonra kız soyunmuş. Kadın, kızın çimdiği yerde böğrüne önceden sakladığı demiri batırmış. Kan revan olan kız, bir kuş olarak uçmuş gitmiş.” (Yardımcı, 2012: 195).

Örneklere görüleceği üzere don değiştirme hadisesi genellikle sihri bir özellik göstermektedir. Cadı gibi kötü bir karaktere sahip kişilerin masal kahramanına zarar vermeye çalışması sırasında don değiştirme hadisesi ortaya

çıkılmaktadır. Don değiştirme, masallarda duruma göre iyi veya kötü bir şekilde gerçekleşmektedir. Şamanizm’de şamanın, kuş veya geyik gibi hayvanların donuna girmesi durumu ile masallarda yer alan şekil değiştirmeler benzer özellikler gösterir.

13. Su Kültü

Türklerin inançları içerisinde yer alan tabiat kültürleri; dağ, ağaç, taş ve su gibi birçok unsuru içerisinde barındırmaktadır. Bu unsurlar içerisinde yer alan su kültürü, Türklerin hayatında ayrı bir öneme sahiptir. Su kültürünün ilk izlerine Türk mitolojisinde, Verbitskiy’in derlediği Altay Yaratılış Destanı’nda rastlamaktayız. Destanın girişinde yer alan şu ifadeden anladığımız üzere yaratılışın başlangıç noktası suyun etrafında oluşmuştur: “*Dünya bir deniz idi, ne gök vardı, ne bir yer. Uçsuz, bucaksız, sonsuz sular içreydi her yer!*” (Ögel, 1993: 432).

Eski Türklerde yer ve suların önemi ile ilgili Ögel, şu tespitlerde bulunmuştur: “*Su, Türk geleneklerinin köklerini tutan, en büyük temeldir. Her şey ona dayanır. Belki tarla, bir süre sulanmazsa, olabilir. Fakat hayvanların, her gün su içmesi gereklidir. Bunun için Göktürkler, Yer-su yani yer ve sular anlayış ve inancına, büyük bir değer vermişlerdir. Onu kutlulaştırmış ve ona kişilik vermişlerdir. Yer-su inancı, tam bir ‘vatan’ anlayışıdır.*” (Ögel, 1993: 315).

Şamanizm inancında da su kültürü görülmektedir. Şamanizm’de şamanların bir arınma töreninden geçmeleri söz konusudur. Eliade’nin aktardığı bilgilere göre şaman adayı, üç pınardan getirilen suyun kaynatılması ile bir arınma işleminden geçmektedir (Eliade, 1999: 145).

Altay kamlarının inancında ise vadi, dağ ve nehrin bir ruhu olduğu inancı bulunmaktadır. Yerli halk nehir (su) ruhundan çok korkar. Güneş battıktan sonra nehirden su almazlar. Su almaları gerekirse çok sessiz ve suyun aktığı yöne doğru alırlar. Nehrin ruhunu rahatsız etmemek için dualar okurlar (Yuguşeva, 2001: 209).

Türk kültüründe su kaynaklarının “ıduk” yani kutsal kabul edilerek kirletilmemesi, suyun bolluk ve bereket kaynağı olması, suyun temizleyici ve şifa verici özelliğinin bulunması sebebiyle Türk halkları arasında zamanla çeşitli inançlar oluşmuştur. Bu inançlar halk edebiyatı ürünlerinde de kendisine yer bulmuştur. “Sandık” adlı Malatya masalında su kültürünün izleri görülmektedir. Masalda, suyun kişiye şifa verip tedavi edici ve hayat bahşedici özelliği dikkatleri çekmektedir:

“*Çocuklarını son bir kez olsun görebilmek için ağlayarak elleri ile toprağı kazarken birden topraktan bir su fışkırmış. Bu sudan kana kana içince dili çözölmüş. Dili çözölen kadın: ‘Yavrularım!’ diyerek öyle bir bağırması, öyle*

bir bağırır ki dağ taş inlemiş. İki oğlunu bu su ile yıkarken, çocuklar hemen dirilivermiş.” (Yardımcı, 2012: 250).

Yukarıdaki masalda da gördüğümüz gibi şifa verdiği düşünülen sular ile ilgili Anadolu'nun pek çok yerinde bugün bile çeşitli inanışlar bulunmaktadır. Örneğin: “*Pülümür'un Doğanpınar köyündeki 'Büklü Ziyaret'in suyundan saralı hastalar; Divriği'deki 'Göz Pınarı' ziyaretinden de şaşı çocuklar için şifa vereceği inancından yararlanılmaktadır.*” (Kalafat, 1999: 51).

Türklerin su kültürü ile ilgili olan inançları tespit ettiğimiz masala da yansımıştır. İnançlarda ırmak, nehir ve su pınarlarının bir ruhu olduğu inancı bulunmaktadır. Türkler tarafından mukaddes görülen bu su kaynakları hayat bahşetme özelliğine sahiptir. Bu inancın izleri masal metinlerinde göze çarpmaktadır.

14. Ağaç (Orman) Kültü

Tabiat kültürleri içerisinde yer alan ağaç kültürü, en eski ilkel kavimlerden günümüze kadar toplumların hayatında önemli bir yer edinmiştir. Eski Türkler ağacı, Tanrıya ulaşma noktasında bir araç olarak düşünmüşler bu sebeple onu mukaddes saymışlardır. Ağacın bir ruhu olduğuna inanan Türkler ona saygı göstererek çeşitli kurbanlar sunmuşlardır.

Yaratılış efsanelerinde anlatılan ilk insanın ortaya çıkışı hadisesinde ağaç önemli bir motif olarak yer edinmiştir: “*Dalsız, budaksız bir ağaç bitmişti. Bu ağacı Tanrı gördü ve 'dalları olmayan ağaca bakmak hoş bir şey değil; buna dokuz tane dal bitsin!' dedi. Ağaçta dokuz dal bitti. Tanrı yine şöyle dedi: Dokuz dalın kökünden dokuz kişi türesin ve bunlardan dokuz ulus olsun!*” (İnan, 1986: 15).

Türk toplulukları arasında ağaçtan türeme ile ilgili efsaneler anlatılır. Oğuz Kağan destanında Oğuz, ikinci karısını bir göl ortasındaki ağaç kovuğunda bulmuştur. Yine Uygurların türediği tek ağaç da, iki nehrin meydana getirdiği küçük bir adacık da bulunuyordu (Ögel, 1993: 88).

Göktürler ve Uygurlar zamanında ise “Ötüken Yış” yani Ötüken ormanı kutsal kabul edilmiştir. Kül Tigin abidesinin güney yüzünde Türk milletinin, Ötüken ormanı dışında güneydeki Çogay ormanına, Tögültün ovasına gitmeleri durumunda öleceklerini bundan dolayı Ötüken ormanını terk etmemeleri gerektiğinden söz edilir (Ergin, 2012: 4-5).

Dede Korkut hikâyelerinin bitişinde yer alan şu dua da ağacın Türkler arasındaki yerini ve önemini göstermesi açısından dikkat çekici ve önemlidir: “*Yirlü kara tağlaruñ yıkılmasun, kölgeliçe kaba ağacuñ kesilmesün, kamın akan görklü suyun kurımasun.*” (Ergin, 2014: 184). Bu örnek dışında Dede Korkut kitabında ağaca dair birçok unsur yer almaktadır.

Metin Ergun, Türk mitolojisinde kutsal olarak kabul edilen ağaçların belli vasıflara sahip olması gerektiğinden söz eder:

a. *Yalnız ağaç olmalıdır. Bir ağacın kutsal olarak kabul edilebilmesi için mutlaka bulunduğu mekânda yalnız başına bulunması gerekir. Türk düşüncesine göre Tanrı tektir ve eşi ve benzeri yoktur.*

b. *Yapraklarını ya yaz-kış dökmeyen ya da çok az dökken bir ağaç olmalıdır. Türk düşüncesine göre, ebedî olan tek şey Tanrı'dır; Tanrı ölmez.*

c. *Kutsal ağaç, etrafındaki ağaçlardan ya daha uzun ya da daha heybetli, daha gösterişli olmalıdır. Türk inancına göre Tanrı, el-kebîr, el-melîk, el-âzîmdir.*

ç. *Kutsal ağaç, meyvesiz olmalıdır. Türk düşüncesinde Tanrı doğmaz ve doğurmaz. Türk inanışında her şeyi var eden, fakat kendisi var edilmeyen; doğmamış ve doğurmamış olmakla birlikte sonu da olmayan şey Tanrıdır.*

d. *Kutsal ağaç, etrafındaki ağaçlardan daha yaşlı olmalıdır. Türk düşüncesinde Tanrı, sonsuzluğun, ebediliğin sembolüdür. Yaşlılık, Tanrısallığın yani sonsuzluğun sembolüdür.*

e. *Kutsal ağaç, geniş ve koyu gölgeli olmalıdır. Türk düşüncesinde Tanrı sığınılan şeydir. Tanrı, zorda kalanlara yardımcı olur (Ergun, 2000: 23-24).*

Şamanizm inancında da ağaca dair birçok inanış, uygulama ve pratikler görülür. Ögel, Yakut şamanlarının her birinin bir ağaca sahip olduğundan söz eder: “Yakut Şamanlarının her birisinin bir ağacı vardı. Bu ağaca da Turuu adı verilirdi. Gençler şaman olmaya niyetlenince hemen bir ağaç dikerler ve bu ağaç büyüdükçe de rütbeleri artardı. Şamanın ölümü ile birlikte ağacı da yok edilirdi.” (Ögel, 1993: 93). Türkler tarafından Ardiç, Elma, Kavak, Çam, Çınar ve Kayın ağacı kutlu ağaçlar olarak görülmüştür. “Hıddım Hıyar Kızı” adlı Malatya masalında bir çınar ağacından bahsedilmektedir:

“Az gitmiş, uz gitmiş; dere tepe düz gitmiş. Bir gün bir çınarın dibine varmış, oturmuş. Orada dinlenirken aksakallı bir derviş peyda olmuş. Gence yaklaşmış, ‘In yok cin yok sen ne arıyorsun burada?’ diye sormuş.” (Yardımcı, 2012: 71).

“Nartanesi” adlı Malatya masalında da ağaç motifi görülmektedir. Masalda kuşa dönüşen kızın “konduğum ağaçlar kurusun, meyve tutmasın” bedduası ilgi çekicidir:

“Bu sırada kuşa dönüşen kız gelmiş, bahçedeki bir ağacın dalına konmuş ve: ‘Konduğum ağaçlar kurusun, meyve tutmasın, Evde Molla Muhammed'im ağlayı, Çıngıllı beşik salayı.’ diye şakımaya başlamış.” (Yardımcı, 2012: 195).

“Ali ile Ahmet'in Arkadaşlıkları” adlı masalda ise bir dağdaki ulu ağaçlardan söz edilir:

“Ayı: ‘Ben de dağdaki büyük ağaçlarda bulunan arı peteklerini yiyorum. Şu karşığı dağın önünde ulu bir ağaç var, bu ağacın dibinde bir küp altınım gömülü. Gündüzleri de bu küpün üzerine yatıp eğleniyorum.’ diye cevap vermiş.” (Yardımcı, 2012: 214).

Masalarda ağaç kültü, birçok farklı yönleri ile yer edinmiştir. Masal kahramanları Tanrı’dan bir yardım beledikleri zaman çınar ağacı gibi kutsallığına inanılan ağaçlara sığınır. Burada ağaç, kişinin Tanrıyla bir iletişim kurabilmesi için aracı görevi görmektedir. Masalda da gördüğümüz gibi Tanrı’nın bir yardımcısı olarak Aksakallı İhtiyar, kutlu ağaçların yanında belirir. Yine masalda kuşun “konduğum ağaçlar kurusun, meyve tutmasın” bedduası, ağacın kutsallığını ön plana çıkartmaktadır. Türklerin inanç sisteminde meyvesiz ağaçlar kutsal kabul görmüştür. Diğer masalda dağ ve ağaç kültü birlikte yer almıştır. Dağ ve ağaç, yüksekliği ve gökyüzüne yakınlığı sebebiyle ilahi bir vasfa sahiptir. Bu sebeple masalda bahsedilen ulu ağaç, büyük ihtimalle çınar gibi kutsal olarak görülen bir ağaçtır.

15. Mağara

Malatya masalları içerisinde tespit ettiğimiz bir diğer unsur mağara motifidir. Türk mitolojisinde kutsal mağara inancıyla ilgili Ögel, şu değerlendirmelerde bulunmuştur: “Büyük Hun Devletinde kutsal bir Ata-Mağarası’nın bulunduğu, Çin kaynaklarından öğreniyoruz. Bu kutsal mağaraya yalnız şamanlar veya kişiler değil; bütün devlet teşkilatı saygı gösteriyor ve senenin belirli aylarında bu mağara ziyaret edilerek büyük bir tören yapılıyordu. Önemli olan nokta, hükümdarın da bu törene başkanlık etmesi idi.” (Ögel, 1993: 21).

Mağaraların kutsal olarak kabul edilmesinin bir sebebini ise Ögel şuna bağlamaktadır: “Mağaralar, yer altı dünyasını, yeryüzüne bağlayan birer kapı gibi idiler.” (Ögel, 1993: 22). Mağara burada şamanın yer altı yolculuğunu gerçekleştirdiği bir mekân olarak düşünülmektedir. “Baba Mirası” adlı masalda mağara motifi yer almaktadır. Masalda, gökyüzünde yer alan bir mağaradan söz edilmektedir:

“Delikanlı üç seferde de yere düşmeden atın sırtına oturabilmiş. Bunun üzerine at, sırtında binicisi olduğu hâlde kendisinden önceki iki attan daha hızlı bir şekilde gökyüzüne doğru uçmuş ve göğün diğer tarafındaki mağaranın önüne gelip durmuş.” (Yardımcı, 2012: 87).

Ögel, geyikli mağaraların yer edindiği masalları Türk mitolojisinin önemli örnekleri içerisinde görerek şu düşünceleri paylaşır: “Bu tipteki masallar, Türk mitolojisinin en önemli örnekleridir. Anadolu’da okunan Muhammediye’lerde Muhammed Hanefî, önüne çıkan bir geyiği kovalar, geyik bir mağaradan içeri girer ve genç de onu takip eder. Mağaradan geçtikten sonra büyük bir düzlüğe

çıkılır ve cennet gibi bahçelerde Mine-Hatun'a rastlar. Bu gibi halk eserlerinde, peygamberlerin tarihleri, Türk mitolojisine büründürülerek halka sunulmuştur." (Ögel, 1993: 24). Ögel'in verdiği bu örneğin bir benzerini "Aliko ile Fatiko" adlı Malatya masalında da görmek mümkündür:

"Uzaktan geyiği gören bağ sahibi de merakla ve sessizce onu izlemiş. Geyik oradan uzaklaşırken kendisi de uzaktan takip ederek arkasından gitmiş ve geyiğin bir mağaraya girdiğini görmüş. Merak edip mağaraya yaklaşmış. Fakat mağaraya yaklaştıkça içeriden bir ışılının sızdığını görmüş. Dayanamayıp içeri baktığında bir de ne görsün! Çok güzel bir genç kızın güzelliğinin ışılması, mağaranın içini aydınlatıyormuş." (Yardımcı, 2012: 255).

Örneklere görüldüğü üzere masalarda mağaralar, kutsal bir mekân olarak telakki edilmişlerdir. Masalda kahramanın at üzerinde gökyüzüne gerçekleştirdiği yolculuk bize şamanın yeryüzünde yaptığı yolculuğu anımsatmaktadır. Ayrıca mağara, başka bir âleme girişin kapısı olarak düşünülmüş ve ona kutsiyet kazandırılmıştır. Masalda yol gösterici fonksiyonuyla geyik, kahramanı etrafa ışık saçan kutsal bir mağaraya getirir. Kahraman, mağaraya girmekle beraber aslında başka bir âleme de geçiş yapmış olur.

16. Üç ve Kırk Sayısı

Eski Türklerin mitlerinde ve inanışlarında sayıların ayrı bir önemi olmuştur. Özellikle üç, dört, beş, yedi, dokuz ve kırk gibi sayılar mitolojilerde sık sık tekrarlanmıştır. Bu sayıların tekrarlanması ile onlara çeşitli anlamlar yüklenerek kutsallık kazandırılmıştır. Anonim halk edebiyatı türlerinden destan, efsane, hikâye, masal gibi türlerde bu mitik sayılar yer almıştır. Malatya masallarında ise üç ve kırk sayısı diğer sayılara göre daha sıklıkla geçmektedir.

Üç sayısı ile ilgili Eliade, eserinde şu tespitlerde bulunmuştur: *"3 sayısının dinsel anlam ve değerinin 7 sayısınınkinden önce geldiği bilenen bir gerçektir. Ayrıca dokuz kat gökten (dokuz tanrıdan, Ağacın dokuz dalından, vb.) de söz edilir; bu mistik sayı olasılıkla 3x3 olarak açıklanabilir ve dolayısıyla, Mezopotamya kökenli 7 sayısınınkinden daha eski bir simgeselliğin, 3 simgeselliğinin, içinde sayılmalıdır."* (Eliade, 1999: 307).

Şamanizm inancında da evrenin üç kattan meydana geldiği söz edilmektedir. Evren, üç aşamalı olarak düşünülmüş ve tasarlanmıştır: Gökyüzü, Yeryüzü ve Yeraltı. Şaman, bu üç dünyada da eğitim görür ve bu üç dünyayı kapsayan ruhlarla iletişime geçer (Bayat, 2006: 94). Malatya masalları içerisinde üç sayısı "üç kardeş", "üç oğul", "üç elma", "üç güzel kız", "üç at", "üç yol ağzı", "üç sini baklava; üç hizmetçi", "üç engel" gibi tanımlarla masalların çeşitli yerlerinde tekrarlanmıştır:

“Bir varmış, bir yokmuş. Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde, develer tellal iken, pireler berber iken bir ülkede üç kardeş yaşamış.” (Yardımcı, 2012: 67).

“Bir varmış, bir yokmuş. Evvel zaman içinde, kalbur samanı içinde; develer tellal iken, pireler berber iken, ben anamın beşiğini tıngır mıngır salları iken, köyün birinde fakir ve yaşlı bir adam, üç oğlu ile kerpiçten yapılmış küçük bir köy evinde yaşamış.” (Yardımcı, 2012: 83).

“Üç kardeş, az gitmişler, uz gitmişler; dere tepe düz gitmişler. Nihayet bir gün karşılarına üç yol çıkmış.” (Yardımcı, 2012: 106).

“Bunun üzerine Enver’in babası karısına üç gram altın vermiş ve üç geline de birer tane takmasını istemiş. Oğlanın anası da üç sini baklava yaptırıp yanına üç hizmetçi alarak, gelinlerinin yanına gitmiş.” (Yardımcı, 2012: 129).

“Gökten üç elma düşmüş. Biri bana, biri size, biri de masal sevenlerin başına konsun.” (Yardımcı, 2012: 288).

Masallarda üç sayısı, genellikle kişi veya nesne sayısını ifade etmek için kullanılmıştır. Ayrıca yukarıdaki örnekte de gördüğümüz gibi masalı bitirme formeli olarak da üç sayısı kullanılmıştır. Türkler tarafından kutsallığına inanılan diğer bir sayı kırktır. Kırk sayısı ile ilgili Annemarie Schimmel, Sayıların Gizemi adlı eserinde şu tespitlerde bulunmuştur:

“40, büyük sayılar arasında en büyüleyici sayı olarak Orta Doğu’da, özellikle de İran ve Türkiye’de yaygın biçimde kullanılır. Saf bilimsel açıdan bu sayı, kadim Babil’de de gözlemlendiği gibi Ülker’in (Süreyya burcu) 40 gün boyunca gözden yok olmasıyla ilişkilidir. Bu aynı zamanda yağmurlu mevsimlerin süresidir. Bilindiği gibi Nuh Tufanı’na neden olan yağmurlar da 40 gün sürmüştü. Bugün bile şu kurala göre 40 günlük hava tahmini yapılır: Eğer belli bir gün yağmur yağıyorsa, ondan sonraki 40 gün de yağmurlu olacak demektir.” (Schimmel, 2000: 265).

Kırk sayısını Şamanizm inancında da görmek mümkündür. Teleüt şamanları, ölünün kırkı çıkıncaya kadar özel bir merasimle onun ruhunu dünyadan ve yakın akrabalarından uzaklaştırarak öteki dünyaya götürürler (Bayat, 2006: 228).

Eliade ise eserinde ruh gütme yolculuğunun kırk gün sonra gerçekleştiğinden söz eder: “Ruh gütme yolculuğunun ölümün hemen ardından değil de cenaze şöleni ve ‘arınma’ töreni sırasında yapılması, ölümden sonra üç, yedi veya kırk gün boyunca ruhun hâlâ mezarlıkta bulunduğunu ve ancak bu sürenin sonunda kesin olarak Yeraltı’nın yolunun tuttuğunu gösterir.” (Eliade, 1999: 241).

Behiye Köksel ise bir bildirisinde kırk sayısı ile ilgili şu değerlendirmelerde bulunmuştur: “Kırk sayısı, kırk gün kırk gece, kırk yıl gibi zamanla ilgili; kırklara karışma, dört kapı kırk makam gibi inançla; kırkını beklemek, kırk

basamak gibi geçiş dönemlerinin inanışlarıyla ve kırk kız, kırk yiğit, kırk harami gibi kişilerle ilgili, hem inanış ve geleneklerde ve hem de halk edebiyatında sık rastladığımız bir formülistik sayıdır.” (Köksel, 2009: 1813).

Oğuz Kağan Destanı ve Dede Korkut Hikâyeleri’nde dahi geçen kırk motifi, Malatya masallarında “Kırk gün kırk gece düğün”, “Kırk arşın gök”, “Kırk arşın hendek”, “Kırk deve”, “Kırk kat elbise”, “Kırk oda, kırk anahtar”, “Kırk sandık”, “Kırk gün hizmet”, “Kırk gün mühlet” gibi ifadeler ile sık geçen bir sayıdır:

“Bundan sonra ülkeye Mehmet padişah olup, Peri Kızı ile kırk gün kırk gece düğünle evlenmiş, mutlu olmuşlar.” (Yardımcı, 2012: 69).

“Atın sırtına binmiş ve at ona kendisini üç kere havaya fırlatacağını ve eğer üçünde de yere düşmeden tekrar atın sırtına oturabilirse hak ettiği nasibi alacağını söylemiş. Sonra at birinci kez sıçramış, delikanlıyı kırk arşın göğe fırlatmış.” (Yardımcı, 2012: 86).

“Bu sırada adamın sakalında kırk tane anahtar asılı olduğunu fark etmiş. Çocuk bütün anahtarları alarak kırk odaya da tek tek bakmış.” (Yardımcı, 2012: 152).

“Eğer imtihanda beni geçemezse senin boynunu vururum; eğer kaybedersen seni affederim deyip ona kırk gün mühlet vermiş.” (Yardımcı, 2012: 209).

Masallarda kırk sayısı, zamanı, kişileri ve nesnelere belirtmek amacıyla kullanılmıştır. Ayrıca kırk, büyüleyici bir sayı olarak gökyüzünün katlarını ifade etme amacıyla da masallarda tercih edilmiştir.

Sonuç ve Değerlendirme

Türk mitolojisi ve Şamanizm bağlamında incelemiş olduğumuz Malatya masallarında toplamda 16 unsur tespit edilmiştir. Masallarda tespit ettiğimiz unsurlar içerisinde Aksakallı İhtiyar tipinin, şamanın gerçekleştirdiği birtakım rolleri kendi bünyesinde barındırdığı görülmüştür. İslamiyet’in etkisiyle şaman ad ve şekil değiştirerek Aksakallı İhtiyar’a dönüşmüştür.

Genellikle kötü ruhlar olarak görülmüş olan Arap, Dev, Cin ve Yılan biriyle benzer özelliklere sahip varlıklardır. Masallarda bu varlıklar iyi ve kötü yönleriyle yer edinmişlerdir. Arap, Dev ve Yılan, Türk mitolojisindeki Erlik ile taşıdığı benzerliklerle masallarda dikkati çekmiştir.

Büyü-sihir, ölüp-dirilme ve şekil (don) değiştirme ise şamana ait özellikler olarak bilinmektedir. Şaman’a ait olan bu özellikler masallarda masal kahramanlarına geçmiştir.

Şamanizm’de şamanın yardımcı hayvanı at ve geyiktir. Kutsal ve iyi huylu hayvanlar olarak bilinen at ve geyik, şamanın evrenin üç katmanı arasında gerçekleştirdiği yolculuklar esnasında kullandığı hayvanlardır. Bu hayvanlar,

masallarda kahramanın yardımına koşar ve ona yol gösterir. Bilhassa at, masallarda kahramanla konuşması ve gökyüzüne uçuşması bakımından şaman ile benzer özellikler gösterir.

Devlet kuşu, Türklerin inancında kişiye kut bahşeden bir kuş olarak düşünülmesi yönüyle masalda yer alırken; Zümrüdüanka ise, olağanüstü ve mitik bir kuş olarak masalda kahramana yardım etmesi ve onu üzerinde taşıması yönüyle yer almıştır.

Tabiat kültleri içerisinde yer alan su ve ağaç kültü, Türklerin mitolojisinde ve Şamanizm inancında kutsal kabul edilerek etrafında zamanla çeşitli inançlar oluşmuştur. Su ve ağaca dair oluşan çeşitli inançlar masal metinlerine de taşınmıştır.

Mağara, kutsal bir mekân olarak algılanması ve şamanın yer altına gerçekleştirildiği yolcuğu anımsatması yönüyle masalarda bir motif olarak yer almıştır.

Formülistik sayılar içerisinde yer alan üç ve kırk mitik sayılardır. Mitolojilerde çeşitli anlamlara sahip olan bu sayılar masalarda zaman, kişi ve nesne sayısını ifade ederken kullanılmıştır.

Netice itibarıyla Malatya masalları, içerisinde barındırdığı mitik ve şamanistik öğeler açısından son derece zengindir. Yer alan unsurların bir kısmı Türk mitolojisi ve Şamanizm ile aynı özellikleri gösterirken, bir kısmı da farklılaşarak masalarda yer almıştır. Sonuç olarak sözlü kültürün bir ürünü olan masalların, masal anlatıcılarının hafızasında taşınarak günümüze kadar aktarılması ve masalların bu mitik ve şamanistik öğeleri de içinde muhafaza etmiş olması önemlidir.

KAYNAKÇA

Aça, Mehmet (2002); “Şamanlığa Geçişteki Ölüp Dirilme Ritüelinden Türk Destanlarındaki Ölüp Dirilmeye”, Millî Folklor, S.54, s.75-85.

Bayat, Fuzuli (2005); *Mitolojiye Giriş*, Karam Yayınları, Çorum.

_____ (2006); *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Çoruhlu, Yaşar (2002); *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Ergin, Muharrem (2012); *Orhun Abideleri*, Boğaziçi Yayınları, 46. baskı, İstanbul.

_____ (2014); *Dede Korkut Kitabı I*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 9. baskı, Ankara.

Ergun, Metin (1997); “Manas Üçlemesinde Ad Verme Geleneği ve Bu Gelenegin Türk Kültürü İçindeki Yeri”, Manas 1000 Bişkek Bildirileri, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s.93-98, Ankara.

_____ (2000); “Türk Ağaç Kültü İnançının Dede Korkut Hikâyelerindeki Yansımaları”, Millî Folklor, S. 47, s. 22-30.

Eliade, Mircea (1999); *Şamanizm*, (Çev. İsmet Birkan), İmge Kitabevi, Ankara.

Günay, Umay (1983); “Türk Masallarında Geleneksel ve Efsanevi Yaratıklar”, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, S.1, s. 21-46.

- İnan, Abdülkadir (1986); *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 3.baskı, Ankara.
- Kalafat, Yaşar (1999); *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 3.Baskı, Ankara.
- Köksel, Behiye (2009); "*Türk Halk Kültüründe Kırk Formülistik Sayısı*", 6. Uluslararası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri, c. 4, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s. 1825-1812, Ankara.
- Ocak, Ahmet Yaşar (2017); *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri*, İletişim Yayınları, 12.Baskı, İstanbul.
- Ögel, Bahaeddin (1993); *Türk Mitolojisi I*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2. baskı, Ankara.
- _____ (1995); *Türk Mitolojisi II*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Sakaoğlu, Saim (2016); *Masal Araştırmaları I*, Akçağ Yayınları, 7. baskı, Ankara.
- Sarpkaya, Seçkin (2017); *Türklerin Şeytani Masalları (Türk Masal ve Efsanelerinde Demonik Varlıklar)*, Karakum Yayınevi, Ankara.
- Schimmel, Annemarie (2000); *Sayıların Gizemi*, (çev. Mustafa Küpüşoğlu), Kocabalçı Yayınevi, İstanbul.
- Seyidoğlu, Bilge (2017); *Mitoloji Üzerine Araştırmalar Metinler ve Tahliller*, Dergah Yayınları, 8. baskı, İstanbul.
- Şimşek, Esmâ (2008); "*Ölümsüzlük İlacı Elma*", Turkish Studies, c. 3, S.5, s.193-204.
- Türkan, Kadriye (2007); "*Proben'in VIII. Cildinde Yer Alan Masallara Yansıyan Şamanizm Unsurları*", Türkbilgi, S.13, s.130-167.
- _____ (2015); "*Türk Dünyası Masallarından Yansıyan Şaman Olgusu*", Bilgi, S.74, s. 219-238.
- Yardımcı, Mehmet (2012); *Malatya Masalları*, Malatya Kitaplığı Yayınları, İstanbul.
- Yuguşeva, Nadya (2001); "*Altaylarda Kamlık (Şamanizm) İnanç ve Anadolu'daki Yansımaları*", Türk Dili, S. 590, s. 201-210.
- Yücel, Ayşe (1998); "*Masallarda Dev ve Yaratılış Destanındaki Benzerleri*", Millî Folklor, S.39, s.38-45.

ROMAN OSSİPOWİTSCH JAKOBSON'UN "KOMBİNASYON- SELEKSİYON" SİSTEMİNİN REFİK HALİT KARAY'IN "SARI BAL" HİKÂYESİNE TATBİKİ

Mehmet Akif DUMAN*

Öz: Grube µ'nin Lacan'ın metafor idrakine karşı öne sürdükleri argüman "sinekdoki" sistemine dayanmaktadır. Yani metaforu kurgulayan kelimelerin aynı kelime alanına sahip olması (*in presentia*) ve farklı alanlara ait olmaları (*in absentia*) arasında yapılacak bir seçim belirleyici olmaktadır. Bu tavır Jakobson'un kombinasyon- seleksiyon ayrımı ile de örtüşmektedir. Bu kavramsal ayrımın Refik Halit Karay'ın "Sarı Bal" isimli hikâyesine tatbikin de göstereceği üzere metaforun A, B ve C kategorileri bir gerekliliktir.**

Anahtar Kelimeler: Roman Ossipowitsch Jakobson, kombinasyon- seleksiyon, Refik Halit Karay, Afazi.

THE APPLICATION OF THE "COMBINATION-SELECTION" SYSTEM BY ROMAN OSSİPOWİTSCH JAKOBSON TO THE STORY "YELLOW HONEY" BY REFİK HALİT KARAY

121

Abstract: The argument of the Group µ against Lacan's understanding of the metaphor is based on the system of "Synekdoche". So a choice between *in presentia* (the words that make up the metaphor own the same word fields) and *in absentia* (own other fields) is determining. This setting coincides with the distinction between combination and selection of Jakobson. As shown by the application of this conceptual distinction to Refik Halit Karay's "Yellow Honey" story, the metaphor categories A, B, and C are a necessity.

Key Words: Roman Ossipowitsch Jakobson, combination- selection, Refik Halit Karay, Aphasia.

ORCID ID : 0000-0002-5633-8268

DOI : 10.31126/akrajournal.481170

Geliş tarihi: 10 Kasım 2018 / Kabul tarihi: 12 Aralık 2018

*Dr. phil. Öğretim Görevlisi. Turcology at the Department of Slavic, Turkic and Circum-Baltic Studies of Johannes Gutenberg University Mainz- Germany.

** Metaforun ABC taksimi şu şekildedir: Tip-A: Masif Metaforlar: Poetik kıymetleri yüksektir. Okur yahut muhatap bunlardan edebî, estetik bir tat alır. Çabucak kavranmazlar. Kısa bir şekilde akla gelecek yakın anlamlıları yahut kolayca yerine konabilecek eş değerlileri yoktur. Metaforik arka plan hazır değildir; verilmemiştir. Bunlar basit "mecâz"lar değildir; deyim-sel değildirler, banal değildirler, klişe değildirler. Semantik bir değer taşırlar. Az ya da çok mübalağa ve benzerlik (teşbîh) taşırlar. Banallik yahut sıradanlık sınırına taşınmaları zaman ile alakalıdır; kullanıla kullanıla biçim, form ve tip değiştirmeleri normaldir. Esas ve ideal form

Giriş

Jakobson *kombinasyon* (birleştirme, tertip etme) ve *seleksiyon* (seçme, ayıklama) kavramlarını* “Dilin Çifte Karakteri ve Metaforik ile Metonimik Arasındaki Zıtlık” (Jakobson ve Halle, 1960: 51-54, 65-70) başlığı altında izah eder. Kavram çiftinin idrak edilmesinde temel *dilin çifte karakteridir*:

Dilin kullanımı, belli dilsel değişkenler ve bunların son derece yüksek karmaşıklık derecelerinin dilsel birimlerine yönelik kombinasyonları demektir. Sözlüksel sahada bu son derece sarihtir. Konuşan kişi kelimeleri seçer ve ilgili dilin sentaktik kurallarına göre bunları *kombine* edip cümle hâline getirir. Cümleler de daha büyük ifadeleri birbirine bağlar. Bu aşamada Jakobson yazarın (en azından konuşan kişinin) durumunu kelime seçiminde tamamı ile özgür olmamak şeklinde özetler. Zira konuşan kişi (nadir bulunan yenilikçilik vakaları dışında) muhatabı ile ortak bir kelime kadrosu içinde hareket etmek

budur. Bunlara “saf metafor” veya “aktif” metafor da denebilir. Tip-B: Zayıf Metaforlar: Şiirsel kıymetleri düşüktür. Okur yahut muhatap ya az miktarda edebî tat alır; yahut hiç almaz. Çabucak kavranırlar, yerlerine konacak kelime yahut ifadeler mevcuttur, ki bunları tasavvur uzun sürmez. Bunlar basit mecâzlardır, deyimsel olabilirler. Banal, sıradan, bayağı ve klişe olma eğilimindedirler. Mübalağa tesiri pek hissedilmez. Bunlara “sözde metafor”, “sahte metafor” ve “uykudakimetaforlar” denebilir. Tip-C: Klişe veya Ölü Metaforlar: Hiçbir poetik değer taşımazlar. Okur yahut muhatap hiçbir şekilde metaforik tesiri hissetmez. Çok sık kullanılırlar, herkes tarafından bilinirler; öyle ki küçük çocuklar tarafından bile kullanılabilirler. Deyimseldirler, kalıplaşmış ifadelerdir çoğu. Bu tipteki bir metaforu belirlemenin en kestirme yolu (deyim kalıbı dışında) kelimenin bağlamdan bağımsız olarak da atıfta bulunabilmesidir. Yani “aslan metaforu” dendiğinde “aslan” kelimesi bir cümle içinde kullanılmasına gerek olmadan zaten peşinen ve hiçbir hayal gücü, idrak, tasavvur kabiliyeti gerektirmeden “cesaret”i ifade ediyorsa o vakit kelime bu gruba girer. Bunlar banal, basit, sıradan, bayağı ve klişedirler. Mübalağa tesiri hissedilmez. Bunlara “ölü metafor”, “donmuş metafor”, “klişe metafor” veya “soyu tükenmiş metaforlar” da denir (Duman 2018, LT 1.3, s.623-4).

* Bilhassa *semiotik* (semiyotik değil) kapsamındaki ana terimleri dilimize çevirirken azami derecede dikkatli olmak iktiza eder. *Kombinasyon* ve *seleksiyon* terimlerinin idrak için parantez içinde benzer ifadelerle (ki aynılarının olması imkansızdır) izah edilmesi ile bunlara ucunda sanki mukallidini mucidi ile aynı literatürde zikretmeye vesile olacak bir karşılık uydurma zorunluluğu içine girmek apayrı şeylerdir. Dolayısı terimsel mananın korunması ve köken ile bağın sabitlenmesi için bu tür kavramların aynı ile alınmasında fayda vardır. Mesela *semiotik* için kalkıp “Gösterge Bilim” demek sayısız hata barındırır. Malumat için *yakın tarihte yayınlanacak olan* şu makaleimize bakılabilir:

Ömer Seyfettin’in “Yüksek Ökçeler” Hikâyesinin Pragmatik Tavrı Eşliğinde Semiotik Kavramlarından “Sembol” ve “Simge” Ayrımı ve “Göstergebilim” Yanlış Adlandırması Kapsamında Eco’nun Semiotik İdraki

Aynı şekilde Danimarkalı “pragmatik” der, Yunan Πραγματολογία (pragmatologia) der, İngiliz “Pragmatics” der, İspanyol “Pragmática” der, Fransız “Pragmatique” der, İtalyan “Pragmatica” der, Hollandalı “Pragmatiek” der, Rus “Прагматика” (pragmatika) der; biz bu sahada onlardan *çok daha ileride* olduğumuz için “edimbilim” deriz. Bu garabet şüphesiz ayrı bir çalışma konusudur.

zorundadır. Yani Refik Halit Karay “Sarı Bal”ı* yazarken kelimeleri değiştirmemiş, yeni kelimeler üretmemiş; dilde mevcut olan kelimeleri kullanarak bir bütün meydana getirmiştir. Dolayısı ile herkesin kullanımında özgür olduğu kelimeler ile böylesi bir bütün meydana getirmek sadece “sıralama” farkından kaynaklanır.

“Gelenler başları Laz başlıklı, arkaları Çerkez yamçılı, haddinden fazla iri, koruncu görünen üç kişiydi. İki basamaklı bir toprak merdivenden indiler. Odaya girmişlerdi. Burası, penceresi, nefesliği olmayan çukur, basık, loş bir yerdi; ahıra benziyor ve ahır kadar kokuyordu. Dışardan yeni girince keskin ve ekşi bir yaşlık, gözleri sulandıran bir sirkeleşmiş hava insanı tıkıyor, değişmeye değişmeye çürümüş zannolunan zevksiz sıcak, fena bir yağ gibi çehreye yapışıyor.” (s.69)

“Fena bir yağ gibi çehreye yapışmak” terkiibini hasıl eden kelimeler bilirdir. Fakat birleşerek meydana getirdikleri şey tek tek ifade ettiklerinden farklıdır.** Bütünlerin bazıları için şu temel cümle geçerlidir: “Bütün, parçalarının toplamından fazlasıdır.” Bununla “toplamsallık-üstü” (Übersummativität) hâli kastedilir.*** Yani “fena bir yağ gibi çehreye yapışmak” ifadesi kelimelerine bölündüğünde kelimeler toplamın kendilerine yüklediği değerini daha altına ineceklerdir.

Ortak Kod Sistemi

İletişim mühendisinin yahut bu işte erbap birinin iletişim sürecinin özünü ortaya çıkarması ancak “konuşan” ve “dinleyen” arasında vuku bulan ideal bilgi değişiminin az ya da çok aynı “daha önce hazırlanmış tasavvurlar ile mücehhez bir kart-dolabı” ile ulaşılabilir olduğunu kabul etmesine bağlıdır. Konuşan kişi “tasavvur vesilesi ile hazırlanan seçenekler”den birini seçer ve

* Hikâyenin konusu ve “sürpriz” sonundan ziyade üslubun tematik işleyişe uygunluğu bizi ilgilendirmektedir. Zira temel amacımız *seleksiyon ve kombinasyon* tavırlarını (içsel-bireysel-romantik eğilim ve dışa dönük- sosyal ve realist arasındaki ayrımı ihmal etmeden) metafor ve metonimi kullanımları ile örtüşürmektedir.

Yine de idrak sürecine yardımcı olması maksadı ile özeti verelim. Hikâyenin mevzusu gayet sarih. Eşraftan Külâhçızade Hilmi Ağa isimli bir zat iki arkadaşı ile birlikte âlem yapmak maksadı ile Sarı Bal isimli bir kadının evine gider. O gecenin nispeten farklı olmasının sebebi görünüşte temsil-i namus olan sözde vazifeperver kaymakamın da aynı gün eğlence için oraya gelmesidir. Kaymakam Hilmi Ağa ve diğerleri gelince çocukların yanına, yorganın altına saklanır, fakat polis baskını neticede yakalanmaktan kurtulamaz.

** Konu ile ilgili malumat için *yakın zamanda yayınlanacak* olan şu makalemize bakılabilir: “Ricœur’nun Paradox Teorisi ve Bühler’in Gestalt’i Bakımından Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ‘Abdullah Efendi’nin Rüyalari’ İsimli Hikâyesi”

*** Bkz. Bühler 1978: 257 vd, 349 vd, 315, 355 vd. Bühler, toplamsallık-üstünü Ehrenfels-kriterleri ile mukayeseli olarak izah eder: s.257, 315, 349.

muhtemelen dinleyen de “ön görülen ve hazırlanan seçenekler”den aynısını seçer. * Bu da istenen etkinin elde edilmesi yani amaca ulaşmak için katılımcıların “ortak kod” kullanmalarını gerekli kılar (Jakobson, 1996: 163). Bu bilhassa dilin mecaz katmanında dil-kültür bağlamına akseder. Mesela, aşağıdaki cümleleri okuyan bir kişinin “âlem yapmak” ifadesini çözümlemesi için aynı kartları muhtevi dolapta karşılık arıyor olması gerekir. Dolayısı ile Türkçe’yi sonradan öğrenen birinin buna intibak edememesi normaldir:

“Canı oynamak, içmek, zevk etmek istemişti; en iyi âlem kiminle yapılabilirdi; Hilmi ağadan keyifli delikanlı değil bu memlekette, vilâyet içinde yoktu...” (s.70).

Aynı şekilde “canı istemek”, “zevk etmek” gibi ifadeler de konuşan ve dinleyen arasındaki “kod birliği”nin önemini işaret eden ifadelerdir.

Alice Harikalar Diyarında’dan bir misal ile devam eder Jakobson (Carroll, 1865, Kap. VI). Konuşan kedinin “pig” (domuz) mi dedin yoksa, “fig” (incir) mi sorusu üstüne, Alice “Pig dedim” cevabını verir. Bu özel ifade ile kedi, Alice’in ifadesini sürdürmek ister. Kedi ve Alice arasındaki küçük kod sorunu “p” ve “f”nin ses özelliklerine indirgenebilir. Kapalı ve dar sesin aynı ses çerçevesinde olması iletinin amacını değiştirir. Burada ayırıcı alamet olarak kapalı sesin sürtüşmeli sese karşı kullanımı öngörülür. Bu aşamada bir dizi ses tahliline girer Jakobson (Jakobson, 1996: 164), ki bunun varacağı noktayı anlamak zor değildir. Birbirine yakın sesli kelimelerin karışıklık hasıl etmesi durumunda bağlam vesilesi ile bir neticeye varmaya çalışırız. Fakat “p” gibi “b, t, d, kg” gibi seslerle kombinasyonu verilen dilin kod sistemi ile sınırlıdır. Dolayısı o dil için ses yakınlığı olmayan kelimeleri birbiri yerine kullanmak sözlüğün suiistimali demektir. Her hâlükârda bireysel kullanımlarda kodlanmış birimleri mutabakatı şartını ararız. Yani yukarıdaki yanlış anlaşılmayı “domuz mu dedin muz mu?” biçimine çeviremeyiz. Arada koskoca bir hece var. Olsa olsa “domuz mu dedin humus mu?” deriz, ki “pig ve fig” arasındaki ses oyununun İngilizce’ye özgü olması sebebi ile tam çevriminin imkânsız olduğunu kabul etmek ile aynı şeydir bu. Jakobson’un odaklandığı “sözlüksel kod”a başka misaller vermek de mümkündür:

“Ocaktaki kuru çam kütükleri şimdi alev alev, bir deniz gibi hışıldayarak yandığınan duvara asılı haşhaş yağı lâmbası sarara sarara ufalıyor, aydınlığın bolluğuyla örtülüyordu. Etrafları servi resimleriyle süslenmiş bakır tabaklar, binlikler kütüklerin kızıl ve oynak ışıkları altında parlıyor, sanki göze görünmez bir fırça mütemadiyen dolaşarak, silip parlatarak üzerlerine cilâlar, renkler sürüyor, süslüyor, uğraşıyordu” (s.70).

* Jakobson bunu MacKay’dan (1952, 183) alıntılar.

Biraz tertipsiz de olsa tasvirin gidişatı maksadı izaha kâfi gelecektir. İlk öznemiz “duvara asılı haşhaş yağı lambası”dır. Bunun “ufalıyor” ve “örtüşüyordu” yüklemeleri ile bağlantısını mecaz içerikli bir zarf grubu izah etmektedir. “Sarara sarara ufalmak” ve “aydınlığın bolluğu ile örtülmek” gibi ifadeler soyut olmasına rağmen idrak ediliyorsa o vakit kod sistemi çalışıyor demektir. Diğer cümlede ise parlayan şey “etrafları servi resimleriyle süslenmiş bakır tabaklar, binlikler”dir. Yer tümlecinin eksik kısmını ise biz tamamlarız: “etrafları servi resimleriyle süslenmiş bakır tabaklar, binlikler+in üzerlerine”. Sonrasında “bunları süslüyor” ve muhtemelen “+ile uğraşıyordu” tamamlamasını da gayri ihtiyari olarak biz yaparız. Bu şekilde bir tetkik şüphesiz “lokasyonel” olmaktan öteye geçemeyecektir. İllokasyonel bakış ile dikkat çeken bu sefer “bir deniz gibi hışıldamak” ve “göze görünmez bir fırça” ifadeleri olacaktır. Çam kütüklerinin yanması ile çıkan sesi denizin hışı/damasına benzetmek ve etraftaki renk oyununun müsebbibi olarak görünmez bir fırçayı işaret etmek yazarın tasarladığı kodlar olarak okura çözümleri maksadı ile gönderilir. Şu hâlde “denizin sesi” ve “fırça-resim-boya” eksenindeki hazır kodlarımızı (kod dağarcığımızı) kullanarak iletişimi yine temin ederiz. Hikâye boyunca iki katman arasında kalmak ve pragmatik boyuta çok geçmemek kod çözümünü garanti altına almak demektir. Ancak mesela aynı paragraf şöyle kurgulansa idi “kod çözümü” konusunda ciddi sıkıntılar hasıl olabilirdi:

“Ocaktaki kuru çam kütükleri şimdi alev alev, kadim zamanlardan kalma bir iblisin intikam homurtuları gibi yandığınan duvara asılı haşhaş yağı lâmbası sarara sarara ufalıyor, aydınlığın bolluğuyla örtülüyordu. Etrafları servi resimleriyle süslenmiş bakır tabaklar, binlikler kütüklerin kızıl ve oynak ışıkları altında parlıyor, sanki göze görünmez bir sihir mütemadiyen dolaşarak, mekânı ve eşyayı bir genişletip bir daraltmak suretiyle üzerlerine cilâlar, renkler sürüyor, gölgeler içinde bükülen kısımları süslüyor ve nihayetinde terkibi bir arada tutmaya uğraşıyordu”

Şu hâlde “kadim zamanlardan kalma bir iblisin intikam homurtuları” ve “göze görünmez bir sihir” kafamızda nesnel karşılık bulamadığı için kod süreci çok daha bireysel katmanda yani “sorunlu bir şekilde” ilerleyecektir.

Her dilde kodlanmış kelime grupları vardır. Bunları bir nevi “söz grupları” olarak niteler Jakobson (Jakobson,1996: 165). Aslında kastı biraz da klişe kullanımlar, öbekler, kelime grupları vs.’dir. Mesela “How do you do?” [Nasılsın] ifadesindeki anlam her kelimenin sözlük anlamı ile bağlantılanır türde değildir. Yani oluşan bütün parçaların toplamı değildir. Bu tür ifade grupları yahut kalıpların kullanımı alışılmışın dışında değildir; fakat dilde çok da sık görülmez. Kelime gruplarının çokluğu içinde tek tek kelimelerin ve sentaktik

kurallar çerçevesinde kurulan kombinasyonların tanıdık gelmesi, kulak aşinalığı hasıl etmesi normaldir. Sözlük alanın sınırları içinde yeni bağlamlar kurgulanması için nerede ise sınırsız bir alan mevcuttur. Fakat bu özgürlüğü oldukça göreceli bulur Beardsley; zira kalıplaşmış yahut sabitleşmiş kullanımları kombinasyon imkanlarımıza dâhil etmek önemsiz değildir. Şüphesiz (oluşumların istatistiksel gerçeği oldukça düşük ise) özgürlük bu minvalde tamamı ile yeni bağlamlar kurgulamaktır. Bu bağlamda özgür kombinasyon imkanlarının ileri dereceli bir skalasından bile bahseder Beardsley. *Ne* seslere yönelik olarak ayırt etmeye vesile olan özelliklerin kombinasyonuna denk gelirse o vakit bireysel konuşmacının özgürlüğü sıfır mesabesinde olur. Kod, verilen dilden yararlanmak için gereken tüm imkanları sağlar. Esas sınırlılık kelimelere yeniden biçim vermekte, yeni kelimeler türetmekte iken cümle bazında yazar (yahut en azından konuşan kişi) büyük bir özgürlüğe sahiptir. Dolayısı ile cümle bazında yerine getirilmesi gereken kombinasyon esaslı sentaktik şartlar ciddi anlamda tesirini kaybetmiştir. Öyle ki bazı basmakalıp kurallara tabi olunması zorunluluğuna rağmen bireysel bağlam kurgulama önemli ölçüde gelişme göstermiştir (Jakobson, 1996: 165). Yani bir yazarın başarısı cümle düzeyinde sentaktik klişelere karşı takındığı tavra göre de belirlenebilir.

Her bir dilsel işaret iki farklı sistem konfigürasyonuna tabidir Jakobson için:

Kombinasyon (Birleştirme, Tertip etme)

Buraya kadarki izahın temeli her işaretin bir diğeri ile birleşim sonucu esas karakterini kazandığı yönündedir.

“Çuha elbiseler giymiş, sakalı gayet biçimli kesilmiş güzel yüzlü genç bir elekçi sazını kuruyor, ayakta kendilerine çeki düzen veren iki taze zillerini vuruyordu.” (s.70)

Yani “kurmak” kelimesi tek başına bir şey ifade eder. Ama bu sözlükseldir, sarıh değildir. Kelimenin esas anlamı ancak cümle içindeki konumuna göre belirlenir. Zira “saz” ve “kurmak” kelimeleri *bağlam* haricinde modern zaman okuru için bir araya gelecek cinsten değildir; her bir dilsel birim bağlam içinde daha basit birimlere hizmet eder. Dolayısı ile *hususî* bağlam daha karmaşık bir dilsel birlik içinde bulunur. Bu şekilde dilsel birliklerin oluşturduğu her bir grup bir araya gelişi yüksek bir konuma ulaştırır.

Kombinasyon ve bağlam-oluşturma aynı işlemin farklı ortaya çıkış şekilleridir.

Seleksiyon (Seçme, Ayıklama)

Seleksiyon iki alternatif arasında vuku bulur; hangisi ilk etapta bir diğere eş değerse ve diğeri bir bakıma eş değer değilse o vakit seçim vuku bulur. Bu

bakımdan *seleksiyon* ile *geçici ikâme* (substitution) aynı işlemin iki ortaya çıkış formudur. Akabinde Ferdinand de Saussure'nün her iki işlemin de dilde oynadığı esas rolü açık bir şekilde izah edişine atıfta bulunur Jakobson (Jakobson, 1996: 166). Fakat kombinasyonun iki türünden (*birbirini etkileme* ve *ardışık bitişiklik*) sadece sonuncuyu, yani “zamansal takip”i esas alır Cenevrelili dilbilimci. Onun idrakine göre fonemin mevcudiyeti birbirini etkileyen (etkileşim içindeki) ayırt edici özellikleri muhtevi bir yapı gösterse de “iki elementin aynı anda telaffuzuna imkân tanıyan” dilin doğrusal karakteri menşeli geleneksel görüşe mağlup olur.* Jakobson “kombinasyon” ve “seleksiyon” olarak adlandırdığı sistem türlerinin Saussure'nün kastı ile “birbirlerini sınırlandıran bir durumda” olduklarını düşünür. Zira ilk sistemde (kombinasyonda) “*in praesentia*” durumu vardır, yani iki ya da daha fazla parça konuşulmuş, malum bir sırada birlikte mevcudiyet gösterirler. Yani “özünde vardır” parçalar. Diğer (seleksiyon) ise, “*in absentia*” yani gıyabındadır. Yani potansiyel bellek-serisini birbiri ile bağlantılı hale getirir. Yani seleksiyon (bu minvalde “geçici ikâme”) birbiri ile bağlantı kurmayan bildirimlerdeki kodların boyutu ile alakalıdır. Kombinasyon ise ya kod, ya bildirim içindeki hususi boyutlar ile yahut da sadece bildirimlerin birbirleri ile bağlantılanması ile ilgilidir. Dinleyici bu bağlamda olası tüm bileşenlerin (kod) bölgesinden seçilmiş, verilen ifadeyi (bildirim) yani bileşenlerin kombinasyonunu (cümleler, kelimeler, sesler vs.) duyar. Bir bağlamın bileşenleri birbirleri ile “bitişiklik-rabitası” içindedirler; yani birbirleri ile “doğrusal ilişki” içindedirler Jakobson'a göre. Buna mukabil “geçici ikâme”de işaretler “eş anlamlı denklik” ve “zıtlıkların ortak özü” arasında hareket eden farklı benzerlik derecelerine sahiptirler (Jakobson, 1996: 166-7).

İşaretlerin Yorumlanması

Jakobson'un Saussure ile bağlantılı olarak izah ettiği bu iki kavramın amacı hem kod ile hem de bağlam ile alakalı olarak, metnin kodlanmış olup olmadığına bakılmaksızın, işaretleri yorumlamaktır.

İşte “Sarı Bal” bu idi. Çatık kaşları altında şurup gibi tatlı, rayihalı zannolunan, insana öpmek, koklamak, içmek iştahası veren iri, mavi gözleri vardı. Bunlar, bir kaynak gibi, daima parlak ve nemli duruyordu. Zaten gözleriyle kaşı, bir de mini-mini, sivri bir sıra mermer beyazlığındaki dişin dizildiği iri ve kırmızı ağzı güzeldi; başka seçme hiçbir yeri yoktu. Yalnız bütün vücudunda, o iri endamlı dökme kehribar vücudunda öyle bir sokulmak, sürtünmek, bir kedi gibi mırıldana mırıldana yataklıklar etmek istidadı göze çarpardı ki işte bu hal, kasaba çapklarının

* “qui exclut la possibilite de prononcer deux elements a la fois” Saussure 1992: 68 vd., 170 vd.

uykularını kaçıırır, akıllarını alırdı. Belki “Şehri ban” kadar, “Fadik” kadar oyunda mahir değildi. Fakat sesi kulaklara değil, doğru yüreğe çarpar; yüreğe işlerdi. (s.71)

Evvla *in absentia* ve *in presentia* üzerinden seleksiyon ve kombinasyonu biraz daha anlaşılır hale getirelim. Aslında ayırım çok basit, ilk cümlede zikredilen “mavi gözler” ile alakalı vasıflardan göze ait olanlar mevcuttur ve kombinasyona dahil olur. Mesela *kaşların altında olmak* göz ile bitişik, bir sıra teşkil eden özelliklerdendir. Fakat “şurup gibi tatlı göz” ifadesi giyaben mevcuttur, atıftır, Refik Halit’in uydurmasıdır. Bu tür bir kullanım seçme öncülü ile “şurup”, “tatlı” ve “göz” ifadelerini zihinde birleştirmeyi gerektirir. “Şurup gibi bir göz nasıl olur?” sorusuna verilecek cevapta vech-i şebeh oldukça salantıda olacağı için (ki aslında ideal olan müşebbehin *olmamasıdır*) belirsizlik vardır. Aynı şekilde gözlerin parlak ve nemli olması kombinasyona dahil iken, “kaynak gibi” olması seleksiyondur. Zira kaynak gibi seçimi “göz”ün hemen yanında, onun mantıksal hizasında durmaz. Göze “ay gibi parlak”, “titreyen bir mum gibi parlak” yahut da “cam gibi parlak” da denebilir pekâlâ. *Kombinasyon* ve *seleksiyon* arasındaki bir diğer mühim fark da ilkinde verilmiş olanın diğerinde aranması gerekliliğidir. Bu yüzden kombinasyon ve seleksiyon farklı tavırların tetkikinde de pekâlâ kullanılabilir.

Her iki durumda da “işaret”, başka bir dilsel işaret grubu ile alaka kurar. İlk durumda alternatif bir rabıta söz konusudur; ikinci durumda ise doğrusal bir atama. Bağlamsal anlamı aynı ses dizisi içinde başka işaretlerle bağlantı sayesinde *mutabık* iken verilen bir anlamsal birim diğer, genel anlamı bariz olan daha kesin bir karakter sayesinde aynı koda kalb edilebilir. Bu minvalde semiotik ile alakalı olarak epeyi izahat yapmış idik zaten.*

Akabinde “iletişimin belli çeşitleri”nin, muhataba bildirimini iletmekteki önemini vurgular Jakobson. Bu aşamada sorun çıkarıcı, idraki zor olan ögeyi “kod” olarak niteler. Yani “çözülmesi gereken” öge bildirimini bir parçası olarak kod ile içsel bir ilişkiye sahiptir. Ayrıca bildirim ile dışsal bir rabıta üzerinden bağlantılıdır. Her iki rabıta çeşidi de dilin farklı türlerini temsil eder (Jakobson,1996: 167). Bu noktada iletişimin değişimli yani karşılıklı olması ile (iki kişinin konuşması), konuşandan dinleye giden tek taraflı bir şekilde

* Malumat için *yakın zamanda yayınlanacak* şu makalelerimize bakılabilir:

- Sabahattin Kudret Aksal’ın “Vav’lar”ının Semiotik Bakımdan, John R. Searle’ün Divergence Bakışı İçinde ve Dil-Eylem Teorisi (Speech-Acts) Çerçevesinde Ele Alınması,
- Charles Sanders Peirce’in Semiotik Anlayışı’nın Bühler’in Organon Modeli İlavesi ve Memduh Şevket Esendal’ın “Mendil Altında” Hikâyesinden Misaller ile Tahlili,
- Ömer Seyfettin’in “Yüksek Ökçeler” Hikâyesinin Pragmatik Tavrı Eşliğinde Semiotik Kavramlarından “Sembol” ve “Simges” Ayrımı ve “Göstergebilim” Yanlış Adlandırması Kapsamında Eco’nun Semiotik İdraki.

(televizyonda olduğu gibi) vuku bulmasını ciddi anlamda ayırmak gerekmektedir. Elbette ikincisi hiç de sağlıklı bir iletişim şekli değildir. Zira mekânsal ve zamansal ayırımın telafisi için gereken iç rabıta bu tür iletişimde kurulamaz. Ayrıca konuşanın kullandığı sembolleri idrak edecek bir muhatap tek tip değildir. İletişimde denklik olmaz ise sonuç alınması da mümkün olmaz.

Metafor ve Metonimi Arasındaki Zıtlık

Jakobson *motorik afazi* (Broca-Afazi olarak da bilinen) ile *duyusal afazi* (Wernicke-Afazi olarak da bilinen) arasındaki farkı; “benzerlik bozukluğu” ve “yakınlık (kurma)/ rabıta bozukluğu” arasındaki farkta görür. Jakobson aslında “dichtonomie”yi yani “ikilik” tanımlamasını motorik ve duyusal afazi arasındaki ayırım için daha aydınlatıcı bulur. Bu durumda bilhassa kodlama ve kodu çözme becerisi sekteye uğramış olur (Jakobson, 1996: 168). Jakobson *metaforu* “benzerlik kurma rahatsızlığı” ile; *metonimi*yi de “rabıta kurma rahatsızlığını” ile bağlantılı görür (Jakobson, 1996: 168).

Afazinin çeşitleri oldukça fazladır ve ziyadesi farklıdırlar birbirlerinden. Fakat bunların tümü Jakobson’a göre metafor ve metonimi kutupları arasında hareket eder (Jakobson, 1996: 167).

Afazi (Aphasie, Yun. ἀφασία aphasía “dilsizlik” manasında) rahatsızlığına sahip kişilerde genelde beynin sol celebrum’unda *lezyon* (doku tahribatı) mevcuttur. Afazi birçok farklı sebebe bağlı olabilir. Mesela felç, travmatik beyin yaralanması, tümör, kanamalı hastalıklar vb. Neticede (genellikle) kişinin konuşma kabiliyeti ile ilgili (dolayısı ile idrak, yazma ve okuma da buna dahil olmak üzere) ciddi kayıplar söz konusudur. Jakobson’a göre afazi rahatsızlığında ilk hasar az ya da çok *seleksiyon* ve yer değiştirme veya *kombinasyon* ve bağlam-kurma becerisi ile ilgilidir. İlkinde meta-linguistik işlemler ile ilgili bir rahatsızlık mevzubahistir; diğerinde ise linguistik birimlerin hiyerarşisini korumak ile ilgilidir bu sorun. Afazinin ilk tipinde (seleksiyon; “*in absentia*”) *benzerlik* rabıtalı kurmak, ikincisinde ise (kombinasyon; “*in praesentia*”) *yakınlık* (bitişiklik) kurmak becerisi ya ciddi anlamda sınırlanır ya da tamamı ile ortadan kalkar. Benzerlik kurma rahatsızlığında *metafor*, yakınlık kurma rahatsızlığında ise *metonimi* hedef alınır. Bu aşamada çocuklar üstünde uygulanan bir çağrışım testini misal verir Jakobson. Anahtar bir kelimeye çocukların vereceği ilk sözlü tepki üstünden yapılan testte her iki zıt *lengüistik* süreçten hangisine eğilimli olduğu tespit edilecektir. Çocukların uyarıcı-kelimeye karşı tepkileri ya *yer değiştirme esasına dayalı* ya da *tamamlama esasına uygundur*. Tamamlama tepkisinde uyarıcı ve reaksiyon birlikte sentaktik bir yapı kurar; çoğunlukla da bu bir cümle olur. Mesela *hut* [kulübe] dendiğinde bir çocuk *burnt out* [yanmış] der ve bir diğeri de *is a poor little house*

[fakir küçük bir ev]. Her ikisi de “oluş” esaslıdır. Fakat ilki saf bir anlatımsallık içerirken diğeri kulübe öznesi ile çifte bağlantı kurar. Bu bağlantı bir yandan bitişik-pozisyonel iken (yani *sentaktik* bitişiklik hasıl ediyorken) diğeri yandan da semantik denklik kurgular (Jakobson, 1996: 168). Akabinde ihtimal sayısını artırarak analizi genişletir Jakobson. “Hut” uyarıcı-kelimesi şu tür yer değiştirme reaksiyonlarına göre tetkik edilebilir: “hut” totolojisi “cabin” ve “hovel” [kulübe] kelimeleri ile sinonimdir. Bunun antonimi yani zıttı “palace” [saray] ve metaforik karşılığı da “den” [mağara] ve “burrow” [yuva] olacaktır. Kelimelerin karşılıklı olarak konuşlandırılıp birbiri ile yer değiştirebilecek olması bir pozisyon-benzerliği ortaya koyar. Ayrıca bu tür tüm kelime reaksiyonları uyarıcı-kelime ile benzerlik bakımından da rabitalıdır. Bu kelime için metonimik karşılık verilirse maksat daha net anlaşılacaktır. Jakobson buna “thatch” [samandan çatı], “litter” [samandan hayvan yatağı] veya “poverty” [yoksulluk] misallerini verir. Bu kelimeler *pozisyon benzerlikleri* ve *semantik rabitalar* arasında bir kombinasyon, daha doğrusu karşıtlık ortaya koyar (Jakobson 1996, 169).

Tatbikat ve Netice

Buraya kadarki izah Jakobson’un metafor açısından temel teşkil edecek düşüncelerini idrak için yeterli olsa gerektir. Okurdan beklenen şey bu iki temel refleksi birbirinden ayırmasıdır.

“Sarı Bal, kasabannın felâketiydi. Sık sık taşıp köprüleri götüren Deliçay, damları çökerten karayel, bağları soyan dolu kadar zararlıydı. Onun da götürdüğü çiftlikler, çökerttiği damlar, soyduğu bağlar vardı. Hemen her mirastan hakkı, her kazançtan hissesi olurdu. Bu işsiz, eğlencesiz, ücra beldenin ahalişi para sarf etmek ihtiyacı duyduktan zaman içer içer, Sarı Bal’ın kapısını çalarlardı” (s.72)

Ayırmaktan kasıt gayet basit düzeyde buradaki ifadelerin birbirleri ile olan rabitalarından *birbirlerini muhtevi olma ihtimalleri* ile *birbirlerini muhtevi edilmeleri* arasındaki farkı sarahaten idrak etmektir. Yani Sarı Bal (müşebbeh), felakete (müşebbehün bih) teşbihinde zikredilen, genişleyen *veh-i şebbehler* arasında tekrar Deliçay, karayel ve dolu müşebbehün bihleri ile alakalandırılır. Okur bu aşamada *in absentia* ve *in presentia* arasındaki farka odaklanmalıdır. Köprüleri yıkmak “Deliçay”ın, damları çökertmek “karayel”in ve bağları soymak “dolu”nun şahsında varken “felâket” olmak bir insanın zatında yoktur. Dolayısı ile metaforik alaka *seleksiyon* iken, metonimik çerçeve *kombinasyona* karşılık gelir.

Jakobson’un benzerlik ve bitişiklik üstüne kurguladığı seleksiyon ve kombinasyon kelimeleri ile de sistematiğe ettiği düşünce şu hali ile bariz bir metafor teorisi gibi görünmüyor. Jakobson’u “geçici ikâme” teorisi kapsamında

ele almak makul olmakla birlikte onun yaptığı daha ziyade *analoji* ve *alan* teorilerinden istifade ile *metoniminin* ayak altında dolaşmasını engellemek olarak görülmelidir. Zira Aristoteles'ten beri metonimi ve metafor ayırımı ciddi bir sorun teşkil eder, öyle ki en popüler teorilerden biri olan Lakoff ve Johnson'un "Kavramsallaştırma Teorisi"nin en büyük zayıflıklarından biri ka-naatimize göre bu ayrımı sağlıklı bir şekilde yapamamalarıdır.

Bu iki kavram arasındaki karşılıklı ilişki bilhassa şiir kapsamında ön plana çıkar. Buna Rus şiirinden genel bir misal verir Jakobson. Şarkı sözlerinde daha ziyade metaforik yapı hâkim iken kahramanlık destanlarında daha ziyade metonimi ağır basar (Jakobson, 1996: 169).

Metaforik sürecin önceliği romantik ve sembolik ekollerde birçok defa gözlenebilir. Buna mukabil metoniminin realist edebiyattaki tavrı yeteri kadar öne çıkarılmamıştır Jakobson'a göre. Bitişiklik rabitasının prensiplerini takip ile realist yazar metoniminin kurallarına göre davranışlardan bunun arka planına ve kişilerden de mekânsal ve zamansal tasavvurlara geçer. Parçayı bütün için (*pars pro toto*; cüz'ü söyleyip küllü kastetmek) kullanmak kastedilir bilhassa burada. Buna Tolstoy'dan bir misal verir Jakobson: *Anna Karenina*'nın intihar sahnesinde (trenin altına atlamaya azmettiği kısımda) Tolstoy dikkati kahramanın çantasına çeker. *Savaş ve Barış*'ta "üst dudakta saç" ve "çıplak omuzlar" sinekdokileri ile bu özellik tatbik edilmiştir (Jakobson, 1996: 170). Ayrıca resim sanatından da misaller verir Jakobson bu ayrıma. Mesela kübizm metonimik iken, sürrealizm daha ziyade metaforiktir.

Kombinasyonun (*in presentia*) metonimik temelli kullanımı ve seleksiyonun (*in absentia*) metafor esaslı genişlemesi hikâye tahlili için kullanıldığında sağlam neticeler verecek bir sistem ortaya çıkarabilir. Jakobson'un yaptığı ayrıma göre mesela seleksiyonun daha romantik ve sembolik bir anlatım tarzının uzantısı olmasına mukabil seleksiyon nispeten realizm ağırlıklıdır. Bir deneme yapalım:

"Artık oda dumanla dolmuştu. Rakımın verdiği bir ihtiyaçla misafirler sık sık dışarı çıkıp geliyorlardı. Kapı her açılışında *üzerine basılmış bir köpek yavrusu gibi yürekten, tiz, ızdıraplı* bir figan kopartıyor, bu ses çalgının da, oyunun da yük-seğine çıkıyordu.

Kadeh yine fasılasız dönüyordu. Oda dışardaki dondurucu ayaza rağmen artık öyle ısınmıştı ki çengiler terlemeye, seyirciler üzerlerindeki birer birer atmaya başladılar. Sarı Bal, alınına toplanıp dizilen ter tanelerini sildirmek üzere ikide birde def çalan kocakarının önüne zillerini vurmaktan vazgeçmeyerek, eğiliyor, kirli çevreye yüzünü uzatıyordu. Ara sıra da bir vakit bulup kenarda serili yataklara yaklaşıyor, yatan çocuklarının üzerine eğilerek galiba uyuyup uyumadıklarına, açılıp açılmadıklarına bakıyordu." (s.73)

İlk paragraftaki benzetme seleksiyonun bariz bir örneği. Bu da daha ziyade dış bağlantıyı öne çıkarır. Buna mukabil ikinci paragraf nerede ise tamamen metonimik sisteme sahiptir. Bu ayrım, genel anlamda Çehov ve Maupassant tarzı için bizi metnin tamamını ya eylem esaslı ya da tahlil esaslı değerlendirmeyi gerektirdiği için aradaki geçişler önemini yitirir. Bir hikâye pekâlâ bu iki tarz arasında bir yerde olabilir. Konunun idrakine yardımcı olmak üzere iki paragrafı seleksiyon ve kombinasyon bakımından *kabaca* ters çevirelim. Akabinde yapılacak mukayese meramın anlamlaşmasına kâfi gelecektir.

“Artık oda dumanla dolmuştu. Rakının verdiği bir ihtiyaçla misafirler sık sık dışarı çıkıp geliyorlardı. Kapı her açılışında bir figan kopartıyor, bu ses çalgının da, oyunun da yüksekine çıkıyordu.

Kadeh yine fasılasız dönüyordu. Oda dışardaki dondurucu ayaza rağmen; *cehennemden bir köşe gibi*, öyle ısınmıştı ki çengiler terlemeye, seyirciler üzerlerindeki birer birer atmaya başladılar. Sarı Bal, alınına toplanıp dizilen *şebnem* tanelerini sildirmek üzere ikide birde def çalan kocakarının önüne zillerini vurmaktan vazgeçmeyerek, eğiliyor, kirli çevreye yüzünü uzatıyordu. Ara sıra da bir vakit bulup kenarda serili yataklara yaklaşıyor, yatan çocuklarının üzerine *yeni boy atmış bir fidan zarafeti ile* eğilerek galiba uyuyup uyumadıklarına, açılıp açılmadıklarına bakıyordu.” (s.73)

Jakobson daha somut bir misal olmak üzere Rus yazar Gleb Ivanovic Uspenskij’in (1840-1902) hayatının son yıllarında muzdarip olduğu akıl hastalığından bahseder. Ki bu durum onun dil algısını da ciddi anlamda etkilemiştir. Nazik bir hitap olarak yan yana geldiği üzere onun ön adı ve baba adı (Gleb Ivanovic), iki farklı canlıya atıfta bulunuyormuş gibi kullanılmaktadır. Gleb onun tüm erdemlerine sahiptir; buna mukabil Ivanovic ismi baba ile oğul arasındaki rabıtayı işaret eder, Uspenskij ise tüm ahlaksızlıkların vücut bulmuş şekli gibidir. Bu çoklu kişiliğin dilsel yönü yani iki sembolü aynı şeyde kullanmak ile ortaya çıkan yetersizlik “benzerlik algılama bozukluğu” olarak nitelendirilebilir. Benzerlik algılama problemi metonimi eğilimi ile yakından alakalı olduğu için genç Uspenskij’in üslûbu bilhassa tetkik edilmelidir. Bunu Anatoly Kamegulov yapar, ki netice Jakobson’un teorik beklentisini karşılar niteliktedir. Analizin de gösterdiği üzere Uspenskij metonimi ve bilhassa da sinekdokiyi muhtevi bir üslup kullanma eğilimindedir. Detayların miktarı mucibince yazar oldukça dar bir konuşma çerçevesi içinde fırtınalar koparmaktadır; bunaltan, tamamını idrakın mümkün olmadığı ifadeler nerede ise hiç tasvire sahip değildir.*

* Jakobson 1996, 172; alıntı: Kamegulov 1930, 65 ve 145.

Kitapta verilen bu *parçalanmış* betimlemeyi zikretmekte fayda var.

Şüphesiz müellifin metonimik üslubu dönemin hâkim edebî anlayışının (ki 19. yüzyılın gerçeklik idrakinden bahsediyoruz) tesiri altında kalmış olmalıdır; fakat bu sanat yönünü aşırılıklarla sonu kadar götürmek azminden de anlaşılacağı üzere bilhassa Gleb Ivanovic'in şahsi idraki belirleyici sayılabilir. Jakobson'un da zikrettiği üzere üslup özelliklerinden onun ruhsal rahatsızlığı ile ilgili alametleri sezme ve bunları ayıklamak kesinlikle mümkündür. Bu vesile ile mühim olan unsuru bir daha zikrederim; metonimik ve metaforik tasavvur imkanları arasındaki bariz çekişme sembolik süreçle birlikte pek duyumsanmaz bir surette gelmekle beraber, daha ziyade "içsel" veya "sosyal" olmak tavrı ile öne çıkar.

"Kenarında beyaz yama olan hasır şapkanın altından uzanan sağlı sollu saçlar bir yaban domuzunun azı dişleri gibi idi; oldukça yağlı, kalınlaşmış çenesini tüm genişliği ile yağlanmış pamuklu yakanın üstüne yaydı ve boyun kısmından sıkıca tutturulmuş paltonun üstüne bir tabaka gibi bıraktı. Paltosunun altında şişman parmaklarına gömülmüş bir yüzük ile muazzam elleri dikkat çekiyor, bakır başlıklı bir baston, hatırı sayılır derecede şişmiş bir karın ve muslin kumaşından yapılmadığı aşikâr olan ve paçasının genişliği ile çizmeleri hemen hemen görmez kılan ziyadesi ile bol bir pantolon."

KAYNAKÇA

- Austin, John Langshaw (1962); *How To Do Things With Words*. Oxford: Oxford University Press; Deutsch (1972); *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart: Reclam)
- Beardsley, Monroe C. (1958); *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt Brace and World, S.114-147.
- Beardsley, Monroe C. (1962/1983); „The Metaphorical Twist“, in: *Philosophy and Phenomenological Research* 22, S. 293-307; (1983/1996); „Die metaphorische Verdrehung“. In: *Haverkamp*, Anselm (ed.), in *Theorie der Metapher*, S.120-141.
- Bühler, Karl (1927/1978); *Die Krise der Psychologie*. Berlin: Ullstein.
- _____ (1934/1978); *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Berlin: Ullstein.
- Carroll, Lewis (1865); *Alice's Adventures in Wonderland, Kap. VI*.
- Cohen, Ted (1973); Illocutions and Perlocutions, in: *Foundations of language* 9/ 1972-1973, S.492-503.
- Cohen, Ted (1975); „Figurative Speech and Figurative Acts“. In: *The Journal of Philosophy* 71 (1975), S.669-684. = Johnson, Mark (ed.) (1981), S.182- 199. ÜB: „Figurative Rede und figurative Akte“. In: Haverkamp, Anselm (ed.) (1998), S.29-48.
- Cohen, Ted (2008); *Thinking of Others: On the Talent for Metaphor*, Princeton.
- Duman, Mehmet Akif (2018); *Von der Rhetorik zum belâgat, vom mecâz zur Metapher (Die Suche nach einer terminologischen Äquivalenz zum Begriff Der Metapher im Türkischen durch Vergleich von Rhetorik und belâgat)*, Berlin: Logos Verlag.
- Jakobson, R. - Halle, M. (1960); *Grundlagen der Sprache*. Berlin: Akademie-Verlag, s.51-54: Teil 11, Kap. 2 “Der Doppelcharakter der Sprache”; 65-70: Kap. 5 “Die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik”. ÜB. von Georg Friedrich Meier. [Orijinal başlık: *Fundamentals of Language*. The Hague / Paris 1956, Part II, ch. 2 “The Twofold Charakter of Language”; 90-96: ch. 5 “The Metaphoric and Metonymie Poles”.]; (1996): “Der Doppelcharakter Der Sprache und Die Polarität Zwischen Metaphorik und Metonymik”, in: Haverkamp, *Theorie der Metapher*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, s.163-174.
- Jakobson, Roman - Krystyna Pomorska, (1982); *Poesie und Grammatik. Dialoge*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Jakobson, Roman (1971); *Selected Writings II: Word and Language*, The Hague: Mouton.
- Kamegulov, A. (1930); *Stil' Gieba Uspenskogo*, Leningrad, s.65 ve 145.
- Karay, Refik Halit (1967); “Sarı Bal”, *Başlangıcından Bugüne Türk Hikâye Antolojisi*, Haz. Yaşar Nabi, Mustafa Baydar, Sunullah Arısoy, İstanbul: Varlık Yay, s.68-76.
- MacKay, D. M. (1952); In search of basic symbols, *Cybemetics*, Transactions of the Eight Conference, New York, s.183.
- Saussure F. de (1992); *Cours de linguistique generale*, 2. Baskı, Paris, s.68 vd., s.170 vd; (2001); *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Hg. v. Charles Bally/Albert Sechehaye. ÜB. v. Herman Lommel. 3. Aufl. Berlin/New York: de Gruyter.

ÇOLPAN'IN ŞİİRLERİNDE ÖZGÜRLÜK ÖZLEMİ VE ÇOLPAN YILDIZI İMGESİ

Prof. Dr. Hatice İÇEL*

Bilim yolundaki kılavuzum

Prof. Dr. Ali Berat ALPTEKİN'e saygıyla...

Öz: Abdülhamid Süleymanoğlu Çolpan, esaret altında yaşayan bir milletin ömrü boyunca ızdırıp çekmiş aydın ve donanımlı bir ferdidir. Gerek fikirleri gerekse şiirleriyle halkı bilinçlendirmeyi istemiş, âdeta onlara özgürlük yolunu gösteren bir kılavuz olmaya çalışmıştır. Bu gayreti yüzünden Sovyet rejimi tarafından zaman zaman hapse atılmış, çeşitli işkencelere uğramış ancak mücadele etmekten asla vazgeçmemiştir. Gördüğü insanlık dışı muameleye rağmen yılmayan bu büyük şair ve dava adamının şiirlerinde *özgürlük ve özgürlük özlemi* sıklıkla işlenen bir temdir. Şairin halkına bağımsızlık yolunda rehber olma isteği seçtiği *Çolpan* mahlasında da kendini açık seçik bir şekilde ortaya koymaktadır. Türk düşüncesinde sabah vaktine yakın çıkan *Çolpan Yıldızı* en eski dönemlerden beri “yol gösterici” olarak bilinmektedir. Şair de bu yıldızın eski dönemlerde reel anlamda yaptığı kılavuzluğu gününün şartlarında manevi olarak gerçekleştirme arzusundadır. Bu isteğin altında yatan tetikleyici güç, yıllar yılı süren esaretten bunalış ve özgürlük özlemidir. Kendisine kılavuz misyonunu biçen şair, şiirlerinde daima halkı ayağa kalkmak ve esaret zincirini kırmak için teşvik etmektedir. Bu doğrultuda halka yol gösteren şair, zaman zaman halkını kutlu zaferlerle dolu geçmişe davet etmekte ve onları yüreklendirmeye çalışmaktadır. Bu makalede adı geçen şairin şiirlerinde yer alan *Çolpan Yıldızı* imgesi ve kendisine biçtiği kılavuzluk rolünü nasıl gerçekleştirdiği incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Abdülhamid Süleymanoğlu Çolpan, Çolpan Yıldızı, özgürlük, kılavuz

LONGING FLONGING FOR FREEDOM IN ÇOLPAN'S POEMS AND THE IMAGE OF VENUS

Abstract: Abdülhamid Süleymanoğlu Çolpan is an intellectual and equipped individual who suffered anguish all his life in a captive nation. He tried to raise the public awareness with his ideas and poems and tried to be a guide that showed them the way of freedom. Due to this effort, he was occasionally imprisoned by the Soviet regime, underwent various tortures, but never stopped fighting. Despite the inhuman treatment, in this great poet and leader's poetry, freedom and longing for freedom is a common theme. The poet's desire to guide his people on the path to independence also reveals himself clearly in his penname *Çolpan*. *Çolpan Yıldızı* (The Star Venus) that appears towards morning in Turkish thought is known as a guide since the oldest periods. The poet wished to realize his spiritual guidance in real terms under the

ORCID ID : 0000-0001-8144-7127

DOI : 10.31126/akrajournal.491141

Geliş tarihi : 01 Aralık 2018 / Kabul tarihi: 01 Ocak 2019

*Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

conditions of his day as well. The triggering force underlying this will is a year-long desire for liberation and freedom. In his poems, the poet, who reassures himself of his guiding mission, always encourages the people to stand up and break the chain of bondage. The poet, who guides the public on this path, often invites his people to the past full of blessed victories and tries to encourage them. In this article, the image of *Çolpan Yıldızı* (Venus) in the poet's poems and how he performed his guiding role will be examined.

Key Words: Abdülhamid Süleymanoğlu Çolpan, Çolpan (The Star Venus), freedom, guide

Giriş

Özbek edebiyatının önde gelen temsilcilerinden olan Çolpan, 1893 yılında Andican şehrinde dünyaya gelmiştir. Çolpan, onun eserlerinde kullandığı mahlası olup gerçek adı Abdülhamid Süleymanoğlu'dur. Babası medrese tahsili gören bir şair olan Çolpan, sırasıyla mahalle mektebi ve Andican medresesinde eğitim almıştır. O, bütün Türk lehçelerinin yanı sıra Arapça, Farsça ve Rusçayı da bilmektedir. İsmail Gaspıralı, Mahmudhoca Behbûdî ve Münevver Kaarı'nın da aralarında bulunduğu Ceditçilerin fikirlerinden etkilenmiştir. Bu doğrultuda Türk dünyası kültürü ve edebiyatıyla yakından ilgilenmiştir (Karakaş, 2000: 311).

İlk yazıları; Sada-yı Türkistan, Sada-yı Fergana ve Türkistan Vilayetinin Gazeti gibi yayın organlarında çıkan Çolpan'ın *Oyganış* (Uyanış), *Bulaklar* (Pınarlar), *Taň Sırları*, *Koşuklarım* (Şarkılarım) ve *Saz* adında beş şiir kitabı vardır. Şairin bunlar dışında *Özbek Yaş Şiirleri Antolojisi*'nde yayımlanmış 14 şiiri daha bulunmaktadır. Ancak çok yönlü bir sanatkâr olan Çolpan, sadece şiir sahasında eser vermemiştir. Şiirlerinin dışında makaleleri, tiyatro eserleri, hikâyeleri ve çevirileri de bulunmaktadır (Özbay, 1993: 14, 20-22).

Bu büyük Özbek şairi, hayatı boyunca her alanda Sovyet rejiminin ağır baskısı ile mücadele etmek zorunda kalmış, ancak sanatını icra etmekten asla vazgeçmemiştir: "*Çolpan'ın önemli özelliklerinden birisi sanatı ile mücadelesini beraber yürütebilmesidir. Sosyal ve siyasî meselelerin en yoğun dinamiklerle fertleri ve cemiyeti sardığı bir devirde bile Çolpan sanatçı şahsiyetini koruyabilmiş, içindeki volkanı da aşkı da şiir gücüyle ortaya koymuş, Türkistan edebiyatının en büyük lirik şairi unvanını almıştır.*" (Özbay, 1993: 18). Rusların uyguladığı zulüm ve baskı, Türkistan halkının maruz kaldığı işkenceler ve sefalet, esir Türkistanlıların durumu şiirlerinde işlenen temler arasındadır. Şairin şiirlerinde göze çarpan diğer bir hususiyet ise *yüksek millî şuur*dur (Karakaş, 2000: 311). Verdiği eserlerle Sovyet rejiminin tepkisini çeken şair, zaman zaman sorguya çekilir, 1934 yılında tutuklanır ve bir müddet sonra serbest bırakılır. Hakkında yapılan suçlamalardan birisi halkın Sovyetleştirilmesine engel olmak ve Özbek milliyetçiliği yapmaktır (Özbay, 1993: 18).

Şair, en son 14 Haziran 1937 tarihinde milliyetçilik yapmak suçuyla *halk düşmanı* olarak tutuklanır ve 4 Ekim 1938’de kurşuna dizilerek öldürülür (Karaş, 2000: 311).

Bu makalede Çolpan’ın özellikle bağımsızlık temasını işlediği ve milliyetçilik duygularını uyandırmaya çalıştığı şiirlerinde *Çolpan Yıldızı* imgesini nasıl kullandığı ve bu bağlamda yüklendiği kılavuzluk rolü incelenecektir. Ancak şiirlerine geçmeden önce şairin mahlas olarak seçtiği *Çolpan* adıyla kendisini bir yıldızla nasıl özdeşleştirdiği üzerinde durmak istiyoruz. Bu doğrultuda başlangıç olarak astral kült içerisinde yer alan *Çolpan Yıldızı* hakkında bilgi vermenin gerekli olduğu kanaatindeyiz.

1. Türk Düşüncesinde ve Yaşamında Çolpan Yıldızı

Türkler, hayvancılıkla uğraşan göçebe bir millet oldukları için onlarda astral kült gelişmiş durumdadır. Eski Türkler belli başlı gezegenler ve yıldız kümeleri hakkında önemli bilgilere sahiptirler. Türklerin yıldızların hareketlerini bilmeleri onların hayvanlarını gündüz ve geceleri ağıla, yazlığa ve kışlağa götürbilmeleri için gereklidir (Bayat, 2007: 265-266). Bu gök cisimleri içerisinde bütün Türk dünyasında yıldız olarak tasavvur edilen ve aslında bir gezegen olan *Çolpan*’ın ayrı bir yeri vardır. Batılıların *Venus* adını verdikleri bu yıldız, İslam astronomisinde *Zühre* olarak bilinmektedir (Bayat, 2007: 292). Eski Türkçede bu yıldız karşılamak için *Erklik* kelimesi kullanılmıştır. Bu kelime zaman içerisinde yerini *ışıldayan, parlayan* anlamlarına gelen *Yaruk Yıldızı* ifadesine bırakmıştır (Roux, 2012: 142). Günümüzde Türk dünyasının genelinde ses farklılıklarıyla *Çolpan, Çolpon, Çulpan, Sulpan, Şolpan* (Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü, 1991: 136-137) adlarıyla bilinmektedir. Altay Türklerinin *Tang Solbanı* ve Sagayların *Erte Solbanı* dedikleri bu yıldız, Osmanlı kitaplarında *Erte Yıldızı* olarak geçmektedir (Ögel, 2002: II/213). Fuzuli Bayat, bu yıldızın Türkiye ve Azerbaycan sahasında *Çoban Yıldızı* olarak bilindiğini, Karaçay-Balkarlardaki *Keruan Julduzu (Kervan Yıldızı)* ile Kırgızlardaki *Kervan Culduz*’un da aslında *Çolpan*’la aynı olduğunu belirtmektedir. Azerbaycan’da *Kervan Yıldızı*’nın dışında *Kervankıran** adı verilen bir yıldızın da bilindiğini ve bunun *Yalancı Çolpan* olduğunu söylemektedir. Araştırmacı, *Tan (Dan)* ve *Akşam Yıldızı*’nın da *Çolpan*’ın farklı adları olduğu düşüncesindedir (2007: 294). Ögel ise Anadolu’da bu yıldız *Sabah Yıldızı, Ak Yıldız, Sarı Yıldız, Al Yıldız* ve *Kanlı Yıldız* gibi adlar da verildiğini belirtmektedir (2002: II/213).

* Kervankıran yıldızı Türkiye’de de bilinmektedir (Ögel 2002: II/213). Bu yıldız, TRT türkü repertuarı içerisinde bulunan ve Sivas, Erzincan gibi yörelere ait türkülerde de geçmektedir (TRT 2006: 2/455; TRT 2002: 3/191).

Birbirinden farklı adlarla bilinse de Çolpan Yıldızı birtakım fonksiyonlar ve özelliklerle ön plana çıkmaktadır. Sabaha karşı doğan bu yıldızın (Ögel, 2002: II/213) en önemli fonksiyonu yol göstericiliktir. Eski Türkler sürüleriyle birlikte uzak yola çıkarken Çolpan Yıldızı'nın çıkmasını beklerdi. İnanışa göre bu yıldız, seferde olanları koruduğu için kervanlar da Çolpan'ın gökyüzünde görünmesiyle birlikte yola çıkardı (Bayat, 2007: 293). Yani Türk düşüncesine göre insanların, hayvanların ve kervanların kaderi bir nevi bu yıldızla bağlıdır. Doğuşuyla sabahı müjdeleyen bu yıldız, aslında bir kılavuz ve önder olarak değerlendirilebilir. Elektriğin henüz icat edilmediği eski zamanlarda bu kılavuzluk şüphesiz reel olarak algılanması gereken bir durumdur.

2. Abdülhamid Süleymanoğlu Çolpan'ın Şiirlerinde İmge Olarak Çolpan Yıldızı ve Özgürlük Temi

Abdülhamid Süleymanoğlu'nun "Çolpan" mahlasını seçmesinde yukarıda bahsedilen Çolpan Yıldızı'nın kılavuzluk ve yol göstericilik özelliklerinin etkili olduğu kanaatindeyiz. Çolpan Yıldızı'nın kervanlara ve insanlara yol göstermesi gibi şair de -Türklük şuurunu ve buna bağlı olarak özgürlüğünü yitirerek esir olan halkına- kılavuz olarak bir çıkış yolu gösterme arzusundadır. Bu istek, özellikle bağımsızlık temasını işlediği şiirlerinde yoğun olarak hissedilmektedir. Halkını bağımsızlık yolunda bilinçlendirmek ve yüreklendirmek için baş koyduğu bu yolda muhakkak ki onun da bir rehber ihtiyacı vardır. Bu rehber, asırlar boyunca atalarına yol gösteren Çolpan Yıldızı'ndan başkası değildir. Şair, *Yurt Yolu (Yurt Yolu)* adlı şiirinde bunu açık bir şekilde dile getirmiştir. O, kendisini uzak ağır bir yola çıkmış yolcuya benzetir. Bu uzak ve şartları ağır yolun bağımsızlık savaşı olduğu gün gibi gerçektir. Ancak şairin bu yolda mutlaka bir rehber ihtiyacı vardır. O ise tercihini kutsal bir gök varlığı olan Çolpan Yıldızı'ndan yana kullanmıştır. Nitekim bu kılavuzun Çolpan Yıldızı olduğu, dörtlüğün son mısraından anlaşılmaktadır. Zira Çolpan'ın batması, sabahın olması demektir:

*"Uzak... ağır yolğa çıkkın yolçimen
Bu yollarda kılağuzım yulduzdır;
Mên yurtımniñ pak istekli küçimen,
U yulduzniñ tügelişi kündüzdür.*

(Uzak, ağır yola çıkmış yolcuym. Bu yollarda kılavuzum yıldızdır. Ben; yurdumun, pak istekli gücüyüm. O yıldızın bitişi, gündüzdür.) (Özbay, 1993: 294-295).

Şairin, *Çalandar 'Işkı (Kalender Aşk)* adlı şiirinde ise mahlasını tevriyeli

kullanarak bu yıldızın güneş doğduğunda battığını dile getirmesi de yukarıdaki düşüncemizi destekler mahiyettedir:

*“Muhabbet âsmânıda güzel çolpan edim dostlar
Kuyaşnıñ nûrığa tâkât kılmay yerge batdım kü.*

(Muhabbet semâsında güzel çolpan (Venüs) idim, dostlar! Güneşin nuruna dayanamayıp yere battım.)” (Özbay, 1993: 476-477).

Çolpan, aynı zamanda Hanname’ye göre Özbeklerin efsanevî hükümdarlarından birinin de adıdır (Ögel, 1998: I/405). Belki şairin bu mahlası seçmesinde Çolpan adlı bu hükümdar da etkili olmuştur. Zira oldukça donanımlı ve aydın bir sanatçı olan Çolpan’ın Hanname’den habersiz olması beklenemez. Belki de şair, hem bu hükümdarı hem de yıldızı kendi şahsında birleştirip yoğurarak Özbeklerin bağımsızlık hareketini başlatan lider olmak istemektedir. Nitekim Türk inanç sisteminde ecdatların ve kurtarıcı kahramanların bazı gök cisimleriyle aynîleştikleri bilinmektedir. Örneğin Oğuz Kağan, sadece Türk Devletinin kurucusu değil aynı zamanda astrolojik mitlere göre Ülker Yıldızı’dır (Bayat, 2007: 280). Oğuz Kağan’ın uğruna savaştığı ideal, millî hisleri güçlü bir şair olan Çolpan’ın ütopyasıdır. Bu uğurda atılması gereken ilk adım ise şüphesiz esaret zinciri altında ezilen halkı bilinçlendirmektir. Milletine hürriyete dair fikirleriyle yol gösterme sevdasında olan şairin kendisi de zaman zaman –özellikle karanlıklardan (esaretten) bunalıp ümidini kaybettiğinde- bir rehber ihtiyacı duymaktadır. İşte o yol gösterici, ezeli kılavuz olan Çolpan Yıldızı’dır.

Emelinin Ölimi (Emelin Ölümü) adlı şiirden alınan aşağıdaki dörtlükte geçen *Erklik yıldızı* ifadesi ise bizce tevriyeli bir şekilde kullanılmıştır. Karakaş, bu ifadeyi “hürriyet yıldızı” (2000: 313) olarak çevirmiştir. İfadenin aktarımı doğrudur, ancak bizce burada kast edilen ikinci bir anlam daha vardır ki o da Çolpan Yıldızı’nı karşılamaktadır. Nitekim yukarıda belirtildiği üzere bu yıldızın eski adının *Erklik Yıldızı* olması da bu kanaati kuvvetlendirmektedir. Şair, böylelikle vurgunu olduğu hürriyeti âdeta Çolpan Yıldızı’yla özdeşleştirmiştir:

*“Her kêçe köklerde oynagan yulduz
Aytar édi mēñe: ‘Erklik yulduzı-
Tutgun eller üçün semâ kündüzi,
Köngilde qalğusı unıñ bir izi.’*

*(Her gece göklerde oynayan yıldız,
Söylüyordu bana: ‘Hürriyet yıldızı,
Esir eller için sema gündüzü,
Gönülde kalacak onun bir izi.’)” (Karakaş, 2000: 313).*

İsteş (Arzu) şiirinde şair, gece gündüz demeden gönlüne yakın olan bir nesne aradığını vurgulamaktadır. Şairin aradığı şey bir sevgili gibi bağlandığı ve kendisini onunla özdeşleştirerek âdeta varlığını varlığında erittiği Çolpan Yıldızı'dır. Zira "*Tan vaktinde nur saçan tek başına bir yıldız*" ifadesi, bu yıldızın tan vaktinde doğan ve sabahın gelişini haber veren Çolpan olduğunun kanıtıdır:

*"Könlümge yakın nerseni izlep kèçe-kündüz
Her yakka qaraymen.
Tañ vaktıda nur tökküvçi yalgızgına yulduz
Aytar ki: "U mënnem!"*

(Gönlüme yakın bir şeyi gece gündüz her tarafta arıyorum. Tan vaktinde nur saçan tek başına bir yıldız 'Aradığın benim!' diyor.)" (Özbay, 1993: 520-521).

Birbirinden farklı şiirlerinde Çolpan Yıldızı imgesini işleyen şairin *Yarug Yulduzga (Parlak Yıldız)* adlı şiiri ise tamamen bu gök cismiyle ilgili olup ona hitaben yazılmıştır. Özbay, şiirin alt başlığı olan "Hazar Esdeligi / Hazar Hatırası" ifadesinden dolayı Hazar kıyısındaki parlak bir yıldız yazıldığı fikrindedir (1993: 155). Ancak yukarıda da ifade edildiği gibi *Yaruk Yıldız*, Çolpan Yıldızı'nı karşılamak üzere kullanılan ifadelerden birisidir. Dolayısıyla bu şiirde de şair, kılavuz edindiği yıldızdan ataların geçmişteki hatalarını anlatmasını istemektedir. Bunu istemesindeki maksat ise genç neslin bu hatalardan ders almasını ve silkinerek ayağa kalkmasını sağlamaktır:

*"Gözel yulduz, nurlı yulduz töz sözle,
Atalarnıñ tarihdegi hatasın;
Şul hatadan eseflenip yavlarnıñ
El kökside sürgen 'işret, safâsın
Sözle, añlat ötkendegi turmuşnuñ
Bütün kanlık, şanlıq, canlık yerleriñ,
Köz aldımğa cilvelenür yurt uçun
Canlar bèrip, kanlar tökken èrlerin.*

(Güzel yıldız, ışıklı yıldız, ataların tarihteki hatalarını çabuk söyle! Bu hatalardan esef duyup düşmanların memlekette süren işret ve safâlarını anlat! Geçmiş hayatın bütün kanlı, canlı, şanlı taraflarını; göz önümde beliren, yurt için can verip kan döken yiğitleri anlat!)" (Özbay, 1993: 482-483).

Şairin onca dil dökmesine rağmen yıldız, sessiz durmayı ve cevap vermemeyi tercih etmektedir. Ancak bir taraftan da âdeta işlediği günahın altında

ezilen bir insan gibi yüzü solmakta, gözü yaşarmakta, ah vah etmekte ve kendini oradan oraya vurmaktadır. Şair, yıldızın bu durumu karşısındaki kızgınlığını şu mısralarla dile getirmiştir:

*“Nége cimsen, nége cevab bërmeysen?
Nége köziñ kızarındı, yaşlandı?
Nége yüziñ solğan kèbi yumşardı?
Nége sènde bir talvasa başlandı?”*

(Niye suskunsun; niye cevap vermiyorsun? Niye gözün kızardı ve yaşlandı? Neden yüzün solmuş gibi, buruşuk? Niye ıstırap çekmeye başladın?)

....

*Yeter boldı! Mèni gepge saldıñ da
Öziñ unda tıñlapgine turasen;
Yene tağın te'sirlenip sözimden
Âh-vah kılıp özni heryan urasen*

(Yeter oldu! Beni lafa tuttun da kendin orada sessizce, suskunca duruyorsun. Sözlerinden etkilenip yine 'âh, vâh' diyerek kendini her tarafa vuruyorsun) ”
(Özbay, 1993: 484-485).

Şaire göre halkın esir olmasında ve ezilmesinde Çolpan Yıldızı'nın suçu büyüktür. Eğer o, kadim Türklerin kendisine biçtiği kılavuzluk rolünü gerçek anlamda yerine getirseydi halk şimdi bu hâlde olmayacaktı. Yıldız da bunun farkındadır ve günahının altında ezim ezim ezilmektedir. Ancak şairin millete her daim eziyet çektiren yıldızdan yine de bir beklentisi vardır: Acı gerçeği dile getirmesi. Zira ancak bu gerçek milletin silkinerek kendine gelmesine sağlayacaktır. Şairin umudu milletin bilinçlenmesi yönündedir, ancak bunun için de acı gerçeğin yüzlerine haykırılması gerekmektedir. Bu sedanın Türk düşüncesinde kutsal kabul edilen gök kaynağından ve bir yıldızdan gelmesi âdeta sağır kulakları sağaltacak, kör gözleri açacak ve mankurtlaşmış beyinleri özüne döndürecektir:

*“Bilemen mèn: Sözlemeysen şuniñçun
Sözleydirgen yağşı söziñ yoğ erür;
Ağız açsañ yoksul èlni ezmekke
Kan kılmakğa hasretleriñ köp erür.*

(Niçin konuşmuyorsun; ben biliyorum: Söyleyecek güzel sözün yok. Ağız açsan, fakir memleketi ezmek ve kan dökmek için çok arzulu olduğunu (söylesin)!)

*Meyli-meyli kandağ aççığ bolsa hem;
Toğrı sözni yaşırmasdan sözley bër,
Her қаңçalar yürek yargıç küy bolsa
Batur bolup sekingine küyley bër*

(Pekâlâ, ne kadar acı olsa da gizlemeden doğruyu söyle! Her ne kadar yürek parçalayıcı olsa da cesur olup sakince terennüm et!)” (Özby, 1993: 484-485).

Genel Türk tarihine bakıldığında çeşitli Türk boylarının zaman zaman özgürlüklerini kaybederek başka milletlerin boyunduruğu altına girdikleri görülmektedir. Çolpan, bunun sorumlusu olarak özgürlüğün kıymetini bilmeyen ata-babaları ve vatanlarını korumak için önlem almayan hanları görmektedir:

*“Felâketler körgen ata-babalar
İstiklâlniñ kımatını bilmegen;
El ve yurtını saklar uçun soñ hanlar
Tüzükgine çara, tedbir kılmagan.*

(Felaketler gören atalarımız, istiklâlin kıymetini bilmemiş; millet ve vatanlarını korumak için son hanlar, doğru bir çare düşünmemiş, tedbir almamışlardır.)” (Özby, 1993: 484-485).

Birçok şiirinde esaretten kaynaklanan bezginliği işleyen ve özgürlük özlemini haykıran şairin *Buzılğan Ölkege (Bozulan Ülkeye)* adlı şiiri de bu tem üzerine kuruludur. Şair, kurtuluşun yolunu Tanrı’ya sığınmakta ve yine gök kaynağına yönelmekte bulur. Tanrı’dan düşmanlara saldırmasını ve oç bulutunun sellerini yağdırmasını ister:

*“Nime üçün oç bulutu sellerini yağdırmas?
Nime üçün küç tañrısı bar küçi-le saldırmas?*

*(Niçin oç bulutu sellerini yağdırmaz?
Niçin güç tanrısı var gücüyle saldırmaz?)” (Karakaş, 2000: 312).*

Şairin tüm yakarmalarına rağmen güç tanrısı var gücüyle saldırmamaktadır. O da âdeta bu duruma kayıtsız kalarak özgürlüğünü kaybeden milleti bir kere daha cezalandırmaktadır. Çünkü Türk düşüncesinde bağımsızlık çok önemlidir ve hanlar da bunu korumakla yükümlüdür. Türk inançlarına göre Tanrı, hakanlara Tanrısal düzen olarak tasavvur edilen töreyi sürdürmeleri için kut verir. Ancak hakan Tanrı’ya ve töreye aykırı hareket ederse Tanrı kutu geri alır. Bu arada sadece hakan cezalandırılmaz. Hakanın yanı sıra millet de cezalandırılır ve zelil edilir (Aça, 2002: 158). Bu inancının izini, kutsal vatan

toprağından bir parçayı Çinlilere veren ve bundan sonra bir dizi felaket yaşayan Uygur Türklerinin Göç destanında da görmekteyiz. Çinliler, gelin olarak Uygurlara verilen prensesleri karşılığında onlardan kutsal dağlarını isterler ve bu dağı parçalayarak kendi memleketlerine götürürler. Dağdan koparılan taş parçaları götürüldükten sonra tüm hayvanlar tuhaf bir şekilde bağırımaya başlarlar. On beş gün sonra da Yülin Tigin ölür. Bundan sonra başa geçen kağanlar da tek tek ölürlür. Memleket türlü felakete uğrar ve bunun sonucunda Turfan'a göç ederler (Öztürk, 2000: 259). Görüldüğü üzere vatan toprağını vermek gibi bir hataya düşen tigin olmasına rağmen Gök Tanrı onunla birlikte halkı da cezalandırmıştır. Çolpan'ın *Yaruğ Yulduzga (Parlak Yıldız)* adlı şiirinden alınan aşağıdaki dörtlük ise Uygur kağanın hatası sonucu felakete uğrayan halk ve memleket izleğinde okunmalıdır. Zira tarih tekrerrür etmiş ve hanların hatası yüzünden cezalandırılan yine halk olmuştur:

*“Biz yoqsullar başkalarğa kul bolup
Çet ayaklar tabanıda ezildik;
Her yaramas her buzuknuñ tegide
Elem tartқан, cebir körgen biz edik*

*(Biz mazlumlar, başkalarına kul olup, yabancıların ayakları altında ezildik.
Her yaramazlığın, her bozukluğun altında elem çeken, cebir gören bizdik.)”*
(Özbay, 1993: 484-485).

Gök Tanrı'nın Türklerden beklentisi özgürlüklerini korumaları ve onun adına savaşmalarıdır. Nitekim Türk dilinin ilk yazılı belgelerinden olan Orhun Abideleri'nde Tanrı'nın özgürlüklerini kaybeden Türkleri nasıl cezalandırdığı şu ifadelerle yer almaktadır: *“...Türk milleti hanını bulmayıp Çinden ayrıldı, hanlandı. Hanını bırakıp Çine tekrar teslim oldu. Tanrı şöyle demiştir: Han verdim, hanını bırakıp teslim oldun. Teslim olduğun için Tanrı öldürmüştür. Türk milleti öldü, mahvoldu, yok oldu...”* (Ergin, 1995: 52). Aynı ceza, bağımsızlıklarını yitiren Özbek Türklerine de uygulanmış ve Tanrı onların yakarmalarına cevap vermeyerek “düşmanlara saldırmamıştır”. Şair bu durumu *Gözel Türkistan* adlı şiirinde de işlemiştir. Uygur Türklerinin Göç destanında tiginin hatası yüzünden halkın uğradığı felaketler, aşağıdaki dörtlükte betimlenen durumla bire bir örtüşmektedir. Uygur destanındaki ağlayan tabiat ve hayvanlar, âdeta Çolpan'ın devrinde yeniden dirilerek esaretin ağır zinciri altında feryat etmeye başlamışlardır:

*“Gözel Türkistan senge ne boldı?
Sahar vaktida gülleriñ soldı,*

*Çemenler berbat kuşlar hem feryâd
Hemmesi mahzun bolmas mı dilşâd?
Bilmem n'üçün kuşlar uçmaz bağçalarında*

(Güzel Türkistan, sana ne oldu? Seher vaktinde güllerin soldu. Çayır çimen berbat (olmuş) kuşlar feryat (ediyor). Hepsi mahzun; gönülleri şenlenmez mi? Bahçelerinde, niçin kuşlar uçmaz; bilmem!)" (Özbay, 1993: 526-527).

Şair aslında Türkistan'a ne olduğunu çok iyi bilmektedir: Türkistan bağımsızlığını kaybettiği için Tanrı milleti cezalandırmaktadır. Türk düşüncesine göre Gök Tanrı, Türk milleti yok olmasın diye onlara kağanlar vermiştir. Bilge Kağan Abidesi'nin doğu cephesinde bu husus şöyle vurgulanmaktadır: "...Türk milletinin adı sanı yok olmasın diye, babam kağanı, annem hatunu yükselten Tanrı, il veren Tanrı, Türk milletinin adı sanı yok olmasın diye, kendimi o Tanrı kağan oturttu tabii" (Ergin, 1995: 38). Tanrı'nın hanlardan beklentisi ise milleti himaye etmeleri, vatan toprağını korumaları ve Türk-Cihan hâkimiyeti idealini gerçekleştirmeleridir. Bu uğurda çalışan hakanın yaptığı şeyin aslında Gök Tanrı'ya ödenmiş borçtan daha fazlası olmadığı hususu, en güzel ifadelerinden birini Oğuz Kağan'ın ağzından dökülen şu sözlerde bulur:

*"Dedi: Ey oğullarım, ben çok yaşayıp, çok vuruşlar
gördüm, çok mızrak, ok attım, atımı çok sürdüm.
Düşmanlarımı ağlattım, dostlarımı güldürdüm.
Gök Tanrı'ya ben borcumu ödedim." (Bayat, 2006: 284).*

Ancak Özbek hanları Gök Tanrı'ya olan borçlarını unutmuş, Çolpan'ın vurguladığı üzere vatanlarını korumamışlardır. Bu nedenle onların nesilleri esaret zinciri altında ezilmektedir. Bağımsızlığın kıymetini bilmeyen ata-babalar da bu durumdan sorumludur. Türk tarihi yine bu türden birçok duruma sahne olmuştur. Kültigin Abidesi'nin güney cephesinde geçen; "*Türk milleti, tokluğun kıymetini bilmezsin. Açlık, tokluk düşünmezsin. Bir doysan açlığı düşünmezsin. Öyle olduğun için, beslemiş olan kağanın sözünü almadan her yere gittin. Hep orda mahvoldun, yok edildin. Orda, geri kalanıyla her yere hep zayıflayarak, ölerek yürüyordun...*" (Ergin, 1995: 18-19) şeklindeki uyarıcı mahiyette cümleler, Türklerin eskiden beri zaman zaman aynı yanlışları tekrarladıklarını göstermektedir. Ancak geçmişin hatalarından ders almayan Özbek Türkleri yine aynı acınası duruma düşmüşlerdir. Âdeta bir sosyolog gibi milletin sorununu tespit eden Çolpan, aynı zamanda kendince bir kurtuluş yolu da bulmuştur. Bu yol da yine geçmişe sığınmaktan ve ondan ders almaktan geçmektedir. Zira tarih sadece düşülen hatalar, bozgunlar ve yenilgilerden ibaret değildir. Aynı zamanda kendini âdeta yoktan var ederek dişle tırnakla kazanılan kutlu zaferler de bu tarihin bir parçasıdır. Bu zaferler, sözlü kültür

ortamındaki yankılarını çeşitli halk anlatılarında özellikle de destanlarda bulmuştur. Nitekim şair, *Buzılğan Ülkege (Bozulan Ülkeye)* adlı şiirinde yer alan;

“*Kel, men seňe qısqaqine dastan oqıy,
Qulağıña ötgenlerden ertek toqıy,
Kel, köziñniñ yaşlarını surıb alay,
Kel, yaralı tenleriñni körıb alay, toyıb alay...
Nime üçün ağdarılğan, yıqılğan
Ağır tãcniñ zehher oqı köksiñde?
Nime üçün yavlarıñni bir zamân
Yoq qılğunday temirli öç yoq sende?
Ey, her türlü qullıqlarını sığdırmagan hür ölke,
Nege seniñ boğızıñni boğıb turar kölenke?*

(*Gel, ben sana kısa bir destan okuyayım,
Kulağına eskilerden bir masal dokuyayım,
Gel, gözlerinin yaşını silip alayım,
Gel, yaralı tenlerini sorayım, şefkatle sarayım...
Niçin devrilen, yıkılan
Ağır tacın zehirli oku göğsünde?
Niçin düşmanlarını bir zamanlar
Yok edici demirli öç yok sende?
Hey, hiçbir esareti kabul etmeyen hür ülke,
Niye senin boğazını sıkıp durur bu gölge?)*” (Karakaş, 2000: 312).

mısralarıyla halkını, geçmişin epik destanlarıyla yüreklendirmek ve kendine getirmek istemektedir. Şair “*Qur yeni davlat yavlar ortansın*” mısraıyla ise halkından âdeta demir dağı yeniden eritmelerini isteyerek onları çağdaş bir Ergenekon yaratmaya teşvik etmektedir. Zira artık ortada bir gölge olarak kalan zehirli bir taç (güçsüzleşen Sovyetler Birliği) vardır. Atalarının sahip olduğu “demirli öç” elbette onlarda da vardır, tek yapılması gereken harekete geçmektir. Çolpan’ın üzerine düşen ise halkı bilinçlendirmek ve tarihlerindeki kutlu zaferleri anımsatarak yüreklendirmektir. Nitekim *Gözel Türkistan* adlı şiirinde de halktan yeni bir devlet kurmasını isteyen şair, bunun yolunu da işaret etmektedir: Birleşmek, davranmak ve ayağa kalmak:

“*Birliğimiziñ teprenmez tağı
Ümidimiziñ sönmez çırağı
Birleş ey halkım kélgendir çağı,
Bezensin emdi Türkistan bağı.*

(*Birliğimizin sarsılmaz dağı, ümidimizin sönmez ışığı (olan) ey halkım; birleşme zamanı gelmiştir! Artık Türkistan bahçeleri süslensin!*)

*Kozğal halkım yeter şunça cevr u cefâlar.
Al bayrağıñni kalbiñ oyğansin,
Kullıq asarat barçası yansin,
Kur yengi davlat yavlar ortansın,
Ösüp Türkistan kaddiñ kötarsin
Yayrap yaşnap öz vataniñ gül bağlarında*

(Davran halkım; bunca cevr ü cefâ yeter! Kendi öz vatanının çiçek bahçelerinde canlanıp yeşererek bayrağını eline al, kalbin uyanısın; kulluk ve esaretin tamamı yok olsun; yeni devlet kur, düşmanlar ürksün; yüce Türkistan ayağa kalksın!)" (Özbay, 1993: 526-527).

Şiirin bu kısımlarında şairin bağımsızlık özleminin artık önüne set vurulamayacak kadar coşmuş durumda olduğu görülmektedir. Yaşanan tüm cevr ü cefalardan bunalan Çolpan, halkından bağımsızlığın sembolü olan bayrağı eline almasını istemektedir. Bu bayrak, kalpleri uyandırarak millî duyguları coşturacak ve esareti yok edecektir. Böylece başka bir şeye gerek kalmaksızın Türkistan yine kendi bahçelerinde yeşererek ayağa kalkacaktır.

Sonuç

Abdülhamid Süleymanoğlu Çolpan, ömrü boyunca özgürlük özlemiyle yaşamış bir aydın ve şairdir. Bu uğurda çetin bir mücadele veren şair, hiçbir fedakârlıktan kaçınmamış ve bağımsızlık tutkusunun bedelini canıyla ödemiştir. Özellikle bağımsızlık temini işlediği şiirlerinde fikirleriyle halkı aydınlatma ve yönlendirme yolundaki gayreti açık bir şekilde görülmektedir. Seçmiş olduğu "Çolpan" mahlasıyla kendisini kadim Türklerde kılavuzluk görevini ifa eden *Çolpan Yıldızı* ile özdeşleştirmiştir. Sabaha karşı çıkan *Çolpan Yıldızı*'nin insanlara, hayvan sürülerine ve kervanlara yol göstermesi gibi şair de milletini karanlıklardan (esaretten) kurtararak bağımsızlığa kavuşturmak istemektedir. Bağımsızlık yolunu -fikirleriyle- bir yıldız gibi aydınlatmaya çalışmaktadır. Bu doğrultuda geçmişte yapılan hataları tespit eden şair, kurtuluşun yolunu da yine geçmişe ve geçmişte kazanılan görkemli zaferlere sığınmakta bulmuştur. Amacı milletin bu hataların farkına vararak kendisine gelmesini ve silkinerek ayağa kalkmasını sağlamaktır. Özgürlük yolunu aydınlatan bu büyük rehberin halkından beklentisi ise çağdaş bir Ergenekon yaratarak yeni bir devlet kurmasıdır. Ancak şairin bu hayali kendisi hayatta iken gerçekleşmez. O, bu bağlamda öldükten sonra ünlenen ve amacına ulaşan sanatçılarla âdeta ortak bir kaderi paylaşmaktadır. Zira Çolpan şiirlerinde işlediği fikirlerle halkı özgürlüğe götüren yolda kılavuzluk görevini, ancak öldükten yıllar sonra gerçekleştirecek emeline ulaşmış ve kendi göremese bile Özbek Türkleri bağımsızlığını kazanmıştır.

KAYNAKÇA

Aça, Mehmet (2002); “Türk Destancılık Geleneğine Bütüncül Yaklaşabilme ve Alp Kavramı Üzerine Bazı Yeni Yaklaşım Denemeleri”, *İslamiyet Öncesi Türk Destanları*, (haz. Saim Sakaoğlu-Ali Duymaz), Ötüken Neşriyat, İstanbul, s. 150-164.

Bayat, Fuzuli (2006); *Oğuz Destan Dünyası Oğuznamelerin Tarihi, Mitolojik Kökenleri ve Teşekkülü*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Bayat, Fuzuli (2007); *Türk Mitolojik Sistemi*, c. 1, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Ergin, Muharrem (1995); *Orhun Abideleri*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.

Karakaş, Şuayip (2000); “Çolpan”, *Başlangıcından Günümüze Kadar Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi (Nesir-Nazım) 15 / Özbek Edebiyatı II*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 311-315.

Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü, C. I, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991.

Ögel, Bahaeddin (1998); *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*, c. I, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Ögel, Bahaeddin (2002); *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*, c. II, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Özbay, Hüseyin (1993); *Abdülhamid Süleymanoğlu Çolpan'ın Şiirleri Metin-Aktarma-İnceleme*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara.

Öztürk, Ali (2000), *Çağları İçinde Türk Destanları*, Alioğlu Yayınevi, İstanbul.

Roux, Jean-Paul (2012); *Eski Türk Mitolojisi*, Bilgesu Yayıncılık, Ankara.

TRT (2006); *Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Antolojisi -2-*, TRT Müzik Dairesi Yayınları, Ankara.

TRT (2002); *Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Antolojisi -3- (Uzun Havalalar)*, TRT Müzik Dairesi Yayınları, Ankara.

ALİ FUAD BAŞGİL'İN “GENÇLERLE BAŞBAŞA” ADLI ESERİNDE ÖNE ÇIKAN DEĞERLER

Mustafa BAYAR*

Öz: Sağlıklı ve nitelikli toplumların varlığı, sahip olunan değerlerin korunması ve bunları sonraki kuşaklara sağlıklı bir şekilde aktarılmasıyla mümkündür. Bu nedenle değerler eğitimi alanında yürütülen çalışmalar son yıllarda gerek ülkemizde gerekse dünyada hız kazanmıştır.

Bu çalışmada, çağdaş bir nasihatname örneği olan Ali Fuad Başgil'in "Gençlerle Başbaşa" adlı eserinde yer alan değerleri tespit etmek ve eserin değerler eğitimi açısından önemine dikkat çekmek amaçlanmıştır. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi kullanılmış, elde edilen bulgular yorumlanmıştır.

Araştırma neticesinde toplam 23 değer tespit edilmiş ve incelemeye konu olan eserin değerler eğitimi açısından zengin içeriğe sahip olduğu ve müfredat programlarıyla benzer değerlere vurgu yaptığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ali Fuad Başgil, Değer, Değerler Eğitimi, Müfredat programı, Ahlak

THE VALUES IN THE ALI FUAD BASGIL'S WORK NAMED “GENCLERLE BASBASA”

Abstract: The existence of healthy and qualified societies is possible with preserving the values of societies and conveying them to the next generations in a healthy way. Therefore, the studies carried out in the field of values education gained speed both in the world and in our country recent years.

In this study, it was aimed to determine the values in Ali Fuad Basgil's work named "Gençlerle Basbasa" which an example of contemporary advice, and to draw attention to the importance of the work in terms of values education. In this study, document analysis method was used from qualitative research methods and the results were interpreted.

As a result of the research, a total of 23 values were determined and it was concluded that the work, which subject to investigation, has rich content in terms of value education and emphasizes similar values with curriculum programs.

Key Words: Ali Fuad Basgil, Value, Values Education, Curriculum, Moral

1- Giriş

Dürüst ve ahlaklı fertlerin oluşturduğu duyarlı bir toplum meydana getirmek için öğüt verici türde eserlere her kültürde rastlamak mümkündür. İslam düşüncesi ve edebiyatında bu eserler "nasihatname" ismiyle anılmıştır. Bu tür

ORCI ID : 0000-0002-5191-7922

DOI : 10.31126/akrajournal.481798

Geliş tarihi : 12 Kasım 2018 / Kabul tarihi: 01 Ocak 2018

*Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Öğretmeni, Toki Şehit Uzman Çavuş Bahaddin Erturhan Ortaokulu, Sivas.

eserlerin yazılış amacı, insanların ahlaklı ve olumlu karakter özelliklerine sahip olmalarını sağlamaktır. Nasihatname yazarları kendilerini sorumluluk makamında gördüklerinden ahlaki, dinî, örfi bilgi ve duyarlılıklarını okuyucu kitlere ulaştırma çabasında olmuşlardır. Toplumsal huzursuzlukların ve yozlaşmaların çoğaldığı dönemlerde yazılan nasihatnamelerin sayısında da belirgin artışlar olduğu görülmektedir.¹

Ali Fuad Başgil,² gençlere nasıl sahip çıkılması gerektiği konusunda kafa yoran, gençliğe yön veren, yol gösteren, onlarla konuşan Cumhuriyet Dönemi'nde yetişmiş önemli şahsiyetlerden biridir. O, “*Gençlerle Başbaşa*” adlı eserinde bilgi ve tecrübesiyle genç nesillere rehberlik etmiş, gençlere başarılı olma yolunun tehlikeli düşmanlarını anlatmış ve başarıya ulaşmanın şartları üzerinde durmuştur. Ayrıca terbiyenin ruh ve karakter üzerindeki tesiri ve verimli çalışma şartlarıyla ilgili gençliğe yol gösterici önemli öğütlerde bulunmuştur. Bu eserin ilk baskısı 1949 yılında yapılmış olup, yazarın daha önce gençlere verdiği konferansların genişletilerek yayınlanmasından oluşmaktadır.

Başgil eser hakkında şunları ifade eder: “Bu kitap, bir uzmanlık eseri değildir. Sadece fikri çalışma atölyesinin genç ve tecrübesiz çırakları için faydalı olacak bir rehberdir.”³

Söz konusu eser, yetişmekte olan genç nesillere ödev ve sorumluluklarını hatırlatan nasihat tarzında kaleme alınmış bir el kitabıdır. İskender Pala'ya göre, Başgil'in bu eseri Cumhuriyet döneminde yazılmış modern bir nasihatname örneğidir.⁴ Başgil'in düşünce dünyasında, gençlerin maddi ve

1. Murat Öztürk, “*Klasik Türk Edebiyatında Babadan Oğula -Ebeveynden Çocuğa- Nasihat Geleneği*”, Akademik Bakış Dergisi, S. 39, 2013, s. 2, <http://www.akademikbakis.org>. (Erişim Tarihi: 25.09.2018)

2. Ali Fuat Başgil, 1893 yılında Samsun'un Çarşamba ilçesinde doğmuştur. İlk öğrenimini Çarşamba'da, orta öğrenimini ise İstanbul'da başlamış, Paris'te bitirmiştir. Yüksek öğrenimine Fransa'da devam eden Başgil, Grenoble Hukuk fakültesinden mezun olmuş, Paris Hukuk Fakültesinde “Boğazlar Meselesi” konulu teziyle doktorasını tamamlamıştır. 1929 yılında yurda döndükten sonra ilk resmi görevi Millî Eğitim Bakanlığı Yüksek Öğrenim Genel Müdür yardımcılığıdır. 1930 yılında Ankara Hukuk Fakültesinde doçent, bir yıl sonra aynı fakültede profesör olarak tayin edilmiştir. Uzun yıllar İstanbul Üniversitesi ve Ankara Üniversitesi'nde hocalık yapan Başgil, 1961 yılında emekli olmuştur. 1967 yılında 74 yaşındayken İstanbul'da vefat etmiştir. Gençlerle Başbaşa, Din ve Laiklik, 27 Mayıs İhtilali ve Sebepleri, Türkiye İş Hukuku, Türkçe Meselesi, Demokrasi ve Hürriyet, İlim Işığında Çözüm Meseleleri en önemli eserleri arasındadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. A Selçuk Özçelik, “Ali Fuat Başgil”, DİA, C. V, İstanbul, 1992, s. 128-130; Emrullah Kılıç, Materyalizm Karşısında Ali Fuad Başgil, Akçağ Yayınları, Ankara 2012, s. 171-174.

3. Ali Fuad Başgil, *Gençlerle Başbaşa*, Yağmur Yayınları, İstanbul, 2014, s. 15.

4. İskender Pala, “*Nasihatname*”, DİA, c. XXXII, İstanbul, 2006, s. 409-410.

manevi değerlerle bütünleşmiş, bedenen ve zihnen daha sağlıklı ve donanımlı bireyler olarak topluma kazandırılması fikri yatmaktadır. Dolayısıyla ‘Gençlerle Başbaşa’ adlı eser, genç nesillerde olumlu davranış değişikliğini gerçekleştirmeyi amaçlayan bir öğüt kitabı olmasının yanında güçlü pedagojik unsurlar da taşımakta, değerlere ve değerler eğitimine de yer verdiği görülmektedir.

Son zamanlarda her türlü bilimsel ve teknolojik gelişmeye rağmen dünyada görülen şiddet, maddi ve manevi tatminsizlikler; çevrede olup bitenlere karşı duyarsızlık, adaletsizlik, merhametsizlik, hoşgörüsüzlük ve hayattan memnuniyetsizlik gibi problemler, eksikliği hissedilen değerleri ve değerler eğitimi gerek dünyada gerekse Türkiye’de daha önemli bir hâle getirmiştir. Bu konuda Millî Eğitim Bakanlığı da, değerler eğitiminin okullarda daha etkin ve daha verimli gerçekleşmesi için çeşitli kararlar almış ve genelgeler yayınlamıştır. Okullardaki değerler eğitimi uygulamalarında Başgil’in ‘Gençlerle Başbaşa’ adlı eserinden faydalanmak mümkündür. Zira bu eser, Bakanlıkça belirlenen “Yüz Temel Eser” içerisinde yer almaktadır.

Çalışmada, çağdaş bir nasihatname örneği olan Başgil’in “Gençlerle Başbaşa” adlı eserinde yer alan değerleri tespit etmek ve eserin değerler eğitimi açısından önemine dikkat çekmek amaçlanmıştır. Ayrıca tespit edilen değerlerin Schwartz ve Akbaş’ın değer sınıflamaları ile ortaokul müfredatında yer alan değerlerle uyumu inceleme konusu yapılmıştır.

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi kullanılmış, elde edilen bulgular yorumlanmıştır. Adı geçen eser, baştan sona taranarak değerler tespit edilmiş ve fişlenmiştir. Araştırmanın güvenilirliğini sağlamak amacıyla başka bir uzman tarafından eser tekrar incelenmiş, bulgular karşılaştırılarak değerlendirilmiş ve ortak değerler tespit edilmiştir.

2- Değer ve Değerler Eğitimi

Disiplinler arası bir kavram olan değer; psikoloji, sosyoloji, antropoloji, eğitim, felsefe gibi çeşitli bilim dalları tarafından farklı yönlerden incelenmiş ve açıklanmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla değer kavramının neyi ifade ettiği konusunda farklı tanımlamalar yapıldığı görülür. İlk defa Znaniecki tarafından kullanılan değer kavramı, Latince “kıymetli olmak” veya “güçlü olmak” anlamlarına gelen “valere” kökünden türetilmiştir.⁵

Değer sözlükte “Bir şeyin önemini belirlemeye yarayan soyut ölçü, bir şeyin değdiği karşılık, kıymet, üstün nitelik, meziyet, bir ulusun sahip olduğu sosyal, kültürel, ekonomik ve bilimsel değerlerini kapsayan maddi ve manevi

5. Mustafa Aydın, *Gençliğin Dini ve Sosyal Değerleri*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2010, s. 15; Nuri Bilgin, *Sosyal Psikolojide Yöntem ve Pratik Çalışmalar*, Sistem yayıncılık, İstanbul, 1995, s. 83.

öğelerin bütünü”⁶ olarak açıklanmaktadır. Güngör değeri, “bir şeyin arzu edilebilir veya edilemez olduğu hakkındaki inanç” şeklinde tanımlarken;⁷ Schwartz’a göre değer, insanların kendileri de dâhil olmak üzere insanları ve olayları değerlendirmek, eylemlerini seçmek ve meşrulaştırmak için kullandıkları ölçütlerdir.⁸ Eğitim açısından değer; bir varlığın ruhsal, toplumsal ahlaksal ya da güzellik yönünden taşıdığı düşünölen yüksek ya da yararlı nitelik olarak tanımlandığı görölmektedir.⁹ Bu tanımlamalar ışığında değer kavramı; olaylar, nesnelere ve durumlar hakkında kişinin davranış ve düşöncelerini etkileyen inanç ve tutumlar olarak değerlendirmek mümkündür.

Değerlerin tanımlanması noktasındaki çok göröşlölük değerlerin sınıflandırılmasında da görölmektedir. Farklı kişiler tarafından farklı değer tasnifleri yapılmıştır. Bu tasniflerden en çok kabul görenlerinden birisini Schwartz yapmıştır. Schwartz, Rokeach’ın değer sınıflaması üzerinde çalışarak değerleri, 10 temel değer tipi olarak gruplamıştır. Tüm gruplarda bulunan değer sayısı 56’dır.¹⁰ Schwartz’ın değer grupları ve listesi aşağıda verilmiştir.

Akbaş ise Türk Millî Eğitim sisteminin duyuşsal amaçlarının ilköğretim ikinci kademe öğrencilerinde hangi düzeyde gerçekleştiğini tespit ettiği çalışmasında Millî Eğitimin Temel Amaçları içerisinde yer alan değerlerin olduğu bir liste oluşturmuştur. Bu değerleri aşağıdaki şekilde kategorize etmiştir.¹¹

Tablo 1: Schwartz’ın değer sınıflaması

Değer Grupları	Değerler
Güç (power): Toplumsal konum, insanlar ve kaynaklar üzerinde denetim gücü.	Sosyal güç sahibi olmak, otorite sahibi olmak, zengin olmak, toplumdaki görüntümü koruyabilmek, insanlar tarafından be-nimsenmek.
Başarı (achievement): Toplumsal standartları temel alan kişisel başarı yönelimi.	Başarılı olmak, yetkin (muktedir) olmak, hırslı olmak, sözü geçen biri olmak, zeki olmak.
Hazcılık (hedonism): Bireysel zevke yönelim.	Zevk, hayattan tat almak.

6. Şükrü Haluk Akalın vd., *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2011, s. 607

7. Erol Güngör, *Değerler Psikolojisi*, Hollanda Türk Akademisyenler Birliği, 1993, s. 18

8. Ertan Özensel, “*Sosyolojik Bir Olgu Olarak Değerler*”, *Değerler Eğitimi Dergisi*, 1/3, 2003, s. 223

9. A. Ferhan Oğuzkan, *Eğitim Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1974, s. 48

10. M. Ersin Kuşdil, Çiğdem Kağıtçıbaşı, “*Türk Öğretmenlerinin Değer Yönelimleri ve Swartz Değer Kuramı*”, *Türk Psikolojisi Dergisi*, Sayı 45, 2000, s. 61

11. Oktay Akbaş, *Türk Millî Eğitim Sisteminin Duyuşsal Amaçlarının İlköğretim II. Kademe Gerçekleşme Derecesinin Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2004, s. 203-213

Uyarılım (stimulation): Heyecan ve yenilik arayışı	Cesur olmak, değişken bir hayat yaşamak, heyecanlı bir yaşantı sahibi olmak
Özyönelim (self-direction): Düşünce ve eylemde bağımsızlık	Yaratıcı olmak, merak duyabilmek, özgür olmak, kendi amaçlarını seçebilmek, bağımsız olmak, kendine saygısı olmak,
Evrenselcilik (universalism): Anlayışlılık, hoşgörü ve tüm insanların ve doğanın iyiliğini gözetmek	Açık fikirli olmak, erdemli olmak, toplumsal adalet, eşitlik, dünyaya barış istemek, güzelliklerle dolu bir dünya, doğayla bütünlük içinde olma, çevreyi koruma, iç uyum
İyilikseverlik (benevolence): Kişinin yakın olduğu kişilerin iyiliğini gözetme ve geliştirme	Yardımsever olmak, dürüst olmak, bağışlayıcı olmak, sadık olmak, sorumluluk sahibi olmak, gerçek arkadaşlık, olgun sevgi, manevi bir hayat, anlamlı bir hayat
Geleneksellik (tradition): Kültür ya da dinsel töre ve fikirlere saygı ve bağlılık	Alçakgönüllü olmak, dindar olmak, hayatın verdiklerini kabullenmek, geleneklere saygılı olmak, ılımlı bir hayat, mahremiyet
Uyma (confirm) : Başkalarına zarar verebilecek ve toplumsal beklentilere aykırı olabilecek eylemlerin sınırlanması	Kıbarlık, itaatkâr olmak, anne-babaya ve yaşlılara değer vermek, kendini denetleyebilmek
Güvenlik (security): Toplumun ve kişinin huzuru ve sürekliliği	Ulusal güvenlik, toplumsal düzenin sürmesini istemek, temiz olmak, aile güvenliği, iyiliğe karşılık vermek, bağlılık duygusu, sağlıklı olmak

Eğitimin amaçları düşünüldüğünde, bu amaçlardan birincisi ve belki de en önemlisi toplumun değer yargılarını bir sonraki nesle aktarmaktır.¹² Toplumlar dayandıkları değerler alanı sayesinde varlıklarını koruyup sürdürmektedirler. Bireylerin topluma faydalı, yapıcı ve yaratıcı birer fert olarak yetişmeleri toplumun millî, ahlaki ve dinî değerlerini özümstedikleri ölçüde mümkündür. Değerler bu yüzden toplum ve fertler için temel öğeler olarak görülmektedir. Dolayısıyla eğitim sürecinde, bireyin duyuşsal davranış geliştirme boyutuna hitap eden değerlere yer verilmesi gerekir. Aynı zamanda eğitimde bireyin gelişiminin dengeli olması için değerler eğitimi büyük öneme sahiptir.

Tablo 2: Akbaş'ın değer sınıflaması

Değer Grupları	Değer Örnekleri
Geleneksel	Ulusal güvenlik, yardımsever olmak, aile güvenliği, tutumlu olmak, güvenilir olmak, hayatın verdiklerini kabul etmek
Demokratik	Saygılı olmak, kıbar olmak, hoşgörülü olmak, işbirliği yapmak
Çalışma-İş	Çalışkan olmak, azimli olmak, girişimci olmak, sorumluluk sahibi olmak
Bilimsel	Araştırmacı olmak, yaratıcı olmak, meraklı olmak, bilimsel olmak, eleştirel olmak
Temel	Estetik, sağlıklı olmak, çevreyi korumak, temiz olmak

12. Hayati Hökelekli, *Ailede, Okulda, Toplumda Değerler Psikolojisi ve Eğitimi*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2011, s. 288

Değerler eğitimine bireysel ve toplumsal açıdan duyulan ihtiyacın Türkiye’de hissedilmesinin bir sonucu olarak Millî Eğitim Bakanlığının, 2003 yılından itibaren öğretim programlarında değerlere ağırlık ve daha planlı yer vermeye başladığını söylemek mümkündür. Özellikle 2010 yılından itibaren bakanlığın değerler eğitimine daha da önem verdiği görülmektedir. 18. Millî Eğitim Şurası’nda değerler eğitimine vurgu yapılmış, şurada “Spor, Sanat ve Değerler Eğitimi” diye bir başlığa yer verilerek, “Değerler ve Eğitimi Projesi” hazırlanıp uygulamaya konulması öngörülmüş ve değerler eğitimiyle ilgili bir takım kararlar alınmıştır.¹³

Değerler eğitimi yönervesinde ise okullarda değerlerle ilgili yapılacak olan planlamalar ve uygulama esasları tespit edilmiş, bazı değerlerin de programda yer alması istenmiştir. Bu değerler; “*sevgi, sorumluluk, saygı, hoşgörü, duyarlılık, özgüven, empati, adil olma, cesaret, liderlik, nazik olmak, dostluk, yardımlaşma, dayanışma, temizlik, doğruluk, dürüstlük, aile birliğine önem verme, bağımsız ve özgür düşünebilme, iyimserlik, estetik duyguların geliştirilmesi, misafirperverlik, vatanseverlik, iyilik yapmak, çalışkanlık, paylaşımcı olmak, şefkat-merhamet, selamlaşma, alçakgönüllülük, kültürel mirasa sahip çıkma, fedakârlıktır.*”¹⁴

2018 yılında müfredatta yapılan değişiklikler neticesinde bütün öğretim programlarında öğrencilere kazandırılması amaçlanan kök değerlere yer verilmiştir. Öğretim programlarında yer alan kök değerler; “*adalet, dostluk, dürüstlük, öz denetim, sabır, saygı, sevgi, sorumluluk, vatanseverlik, yardımseverlik*” şeklinde belirlenmiştir.¹⁵

Sonuç olarak 2003 yılından itibaren Millî Eğitim Bakanlığı’nın değerler eğitimi adına düzenlemeler yaptığı, birçok dersin öğretim programında değerler eğitimiyle ilgili genel amaç, kazanım ve uygulamalara yer verdiği ve bu konuda yenilikçi bir yaklaşımı benimsediği söylemek mümkündür.

3. “Gençlerle Başbaşa” Adlı Eserde Yer Alan Değerler

3.1. Alçakgönüllülük / Tevazu

İnsanlar arası ilişkileri belirleyen ve son derece önemli ahlaki değerlerden biri olan alçakgönüllülük, sözlükte “kendi değerini olduğundan aşağı göstermek, başkalarını küçük görmemek, büyülenmemek, tevazulu olmak” anlamlarına gelir.¹⁶ Ahlaki bir değer olarak “kendinden aşağı olanları küçümseme-

13. MEB, 18. Millî Eğitim Şurası Kararları, http://ttkb.meb.gov.tr/dosyalar/surular/18_sura.pdf adresinden alınmıştır. Erişim tarihi: 21.09.2018

14. http://mebk12.meb.gov.tr/meb_ays_dosyalar/34/39/749197/dosyalar/2015_02/09093-609_degerleregiti.pdf, adresinden alınmıştır. Erişim tarihi: 21.09.2018.

15. Programlar için <http://mufredat.meb.gov.tr> adresine bakılabilir.

16. Akalın vd., *Türkçe Sözlük*, s. 86.

mek, onları hakir görmemek, akranları arasında kendine büyük süsü vermemek,¹⁷ insanlara karşı kibirli ve gururlu olmamak¹⁸ demektir.

Başgil, alçakgönüllü olmanın yüksek ahlaki erdemlerden biri olduğuna dikkat çeker. Bu konudaki görüşü şöyledir; “*Alçakgönüllü ol. Mütevazı insan meyve ağacına benzer. Meyve dalının yere eğilmesi meyvesinin çokluğundan- dır.*”¹⁹ Şüphesiz ki alçakgönüllülükte yeni fikirlere açık olma, hataları kabul etme, ölçülü ve ılımlı bir kendilik algısına sahip olma arzusu vardır. Alçakgönüllülüğün karşıtı kibirdir ve Allah’ın hiç sevmediği davranışlardan biridir. Bu yüzden Kur’an’da büyüklük taslayanlar ağır biçimde eleştirilir, kibirlenmenin şeytanın vasıflarından biri olduğu bildirilir.²⁰ Başgil’e göre kibirlilik, bireyi değersizleştiren ve toplumdaki uzaklaştıran olumsuz bir kişilik türüdür. O, konuyla ilgili görüşünü; “*Kibirli olma. Kibirli insan sarımsak kokan ağız gibidir. Herkesi kendinden uzaklaştırır*”²¹ şeklinde dile getirir. Bu konuda yapılan bir araştırmaya göre, kendisini diğer insanlardan üstün görenlerin depresyon puanları, alçakgönüllü kişilere nispeten daha yüksektir.²² Dolayısıyla alçakgönüllülük erdeminin, birey ve toplum menfaati açısından vazgeçilmez bir öneme sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak Başgil’e göre alçakgönüllü olmak, insanın değerini, şerefini yükseltirken aynı zamanda insanlar arasında kaynaşmayı, huzuru tesis eder ve seviği ortamının oluşmasına katkı sağlar.

3.2. Başarılı Olmak

Ali Fuad Başgil’in en fazla önem verdiği ve üzerinde durduğu değer hiç şüphesiz başarı değeridir. Başgil’e göre başarı; doğruluğun ve dürüst-lüğün gösterdiği yolda yürümek suretiyle hedefe varmak demektir.²³ Başarısızlığa hayır diyebilen bir gençlik düşünen Başgil, hem başarıya giden yolları göstermiş hem de başarıyı tehdit eden ve engelleyen faktörler üzerinde durmuştur. Bu faktörler, tembellik, kötü arkadaş ve kötü örnekliliktir.

Başgil, tembelliğin bir düşman olarak tehlikesi mert değil, namert oluşundan ileri geldiğini şöyle ifade eder; “*Tembellik insan karşısına çıkıp da mertçe savaşan bir düşman değildir. Aksine, eski peri hikâyelerindeki kahraman-*

17. Ahmet Hamdi Akseki, *Ahlak İlimi ve İslam Ahlakı*, (sad. Ali Arslan Aydın), Nur yayınları, Ankara, 1991, s. 168.

18. Mustafa Çağrı, “Tevazu”, *DİA*, C. 40, İstanbul, 2011, s. 583.

19. Başgil, *age.*, s. 77.

20. Bakara 2/34.

21. Başgil, *age.*, s. 77

22. Nevzat Tarhan, *Güzel İnsan Modeli Ailede, Toplumda, Siyasette Değerler Psikolojisi*, Timaş Yay., İstanbul, 2013, s. 143

23. Başgil, *age.*, s. 24

lar gibi, şekilden şekile girerek ve bin bir hile kullanarak insanı yenmeye çalışılan bir alçaktır. Tehlikesinin büyüklüğü de buradan gelmektedir.”²⁴ Tembellik, herkesin mizacına göre tavır alır ve konuşur. Dolayısıyla mesleksiz aktör gibi daima rol değiştirir. Ayrıca onun kandırıcı bir felsefesi ve boş sözlerden örülmüş bir edebiyatı vardır.²⁵ Başgil, gençliğe tembelliği yenmenin yolunun iradeyi iyi kullanmaktan geçtiğini hatırlatır.²⁶

Başgil, arkadaşın başarılı olmadaki rolünün önemine dikkat çekerek, gençlere kötü arkadaşın, bir kişinin başına gelecek en büyük felaket olduğunu ifade eder. Ona göre, kötü arkadaş kişinin meşru fikirlerini gerçekleştirmesine engel olur ve kendisine benzetmek için dost dilini kullanır.²⁷ Sözleri ve hareketleri ile kötü bir arkadaşın birey üzerinde yaptığı etki, en iyi söz ve öğüt ile yapılamaz.²⁸ Başgil gençleri sadece kötü arkadaş konusunda uyarır. Aynı zamanda kötü arkadaşın niteliklerinden de bahsederek dikkatli olmalarını ister.²⁹ Gençliğin başarısını engelleyen iki olumsuz faktör olarak tembellik ile kötü arkadaşlık arasındaki önemli farkı şöyle ifade eder; “*Tembellik senin içindedir ve sana senin ağzınla konuşur. Arkadaşın kötüsü ise sana kendi ağzını kullanır ve seni tembellikten daha çabuk kendine bağlar.*”³⁰ Bu ifadelerden anlaşılmaktadır ki, Başgil’e göre başarıyı engellemede kötü arkadaş, tembelliğe oranla daha güçlü bir rol üstlenmekte ve daha etkili olmaktadır.

Başgil, başarının bir diğer düşmanı olarak kötü örnek oluştan bahseder. Kötü örnek oluş, diğer iki olumsuz faktör olan tembellik ve kötü arkadaşlığa oranla hızlı çoğalabilme özelliğine sahiptir.³¹ Sonuç olarak Başgil, başarısızlığa hayır diyebilen bir gençlik düşünmekte ve öncelikli olarak gençlerin başarıyı engeleyen faktörleri bilmeleri gerektiği kanaatini taşımaktadır. Ona göre başarılı olmanın ve başarıyı engelleyen faktörleri yenmenin yolu iradeli olmaktan ve çalışmaktan geçmektedir.

3.3. Cesaret

“Güç veya tehlikeli bir işe girişirken kişinin kendinde bulduğu güven, yüreklilik, yiğitlik, gözü peklilik, atılganlık”³² anlamlarına gelen cesaret top

24. Başgil, *age.*, s. 20.

25. *age.*, s. 20.

26. *age.*, s. 21.

27. *age.*, s. 21-22.

28. *age.*, s. 36.

29. Mustafa Bayar, “Ali Fuad Başgil’in Gençlere Yönelik Tavsiyeleri ve İdeal Gençlik Tasavvuru” *Muhafazakar Düşünce*, Yıl 14, sayı 52, Eylül-Aralık, 2017, s. 122-125.

30. Başgil, *age.*, s. 22.

31. *age.*, s. 23-24.

32. Akalın vd., *Türkçe Sözlük*, s. 455-456.

lumlarda her daim üstün bir değer olarak görülmüş ve övülmüştür. Cesaretin zıttı korkaklıktır. Korkaklık, insanın kendi menfaatini dahi koruyamaması, hakkı olanı savunamaması anlamına gelir. Hâlbuki cesaretli insan kendini, değerlerini ve haklarını gerektiği yerde koruyabilen, haksız saldırılar karşısında durmayı başarabilen kimsedir.

Ali Fuad Başgil'in önem verdiği değerlerden biri de cesarettir. Ancak ona göre cesaret kişinin kendini boş yere riske/tehlikeye atması demek değildir. Konuyla ilgili görüşü şöyledir; “*Hayatta cesur ol. Fakat bil ki cesaret gözü kapalı tehlikeye atılmak değildir.*”³³ Cesaret duygusu dengeli kullanılmadığı takdirde, insana en az korkaklık kadar zarar verir. Cesaretin başarı getirmesi ve bu başarının sürdürülmesi için aklın rehberliğine ihtiyaç vardır. Aklın önüne geçen cesaret tehlike arz eder. Dolayısıyla bu değerın muhakkak yönetilmesi ve mantık unsurlarının eşliğinde dengelenmesi gerekir. Başgil'e göre aklın rehberliğinde hareket eden cesaret hem arzulanan başarıya ulaşmanın hem de mutluluğun anahtarını oluşturmaktadır.³⁴ Ayrıca onun şu ifadeleriyle, engelleri aşmada cesaret değerinin önemini vurguladığı görülür; “*Yetişme ve başarılı olma yolunun genç yolcusu! Bil ki tuttuğun yolda birçok tehlikeli geçitlerin ve yol kesen düşmanların vardır. Gerçi bunlara yalnız sen değil, hayat yolunun her yolcusu rastlayabilir. Fakat bu düşmanlar, senin gibi hayatın henüz eşliğindeki tecrübesiz masumları rahatsız etmeyi çok sever. Senin bunlarla pençeleşecek ve bunları yenecek silahın yok değildir. Yeter ki sen bu silahları kullanabilesin.*”³⁵

3.4. Cömertlik

Cömertlik, eldeki imkânları, meşru ölçüler içinde hiçbir karşılık beklemeden gönüllü olarak başkalarının yararına sunma eğilimi demektir. Kur'an'da pek çok ayette geçen infak, isâr, ikram, ihsan gibi kavramlarla cömertlik teşvik edilmiştir. İslam dini cömertliği bir fazilet olarak kabul edip yüceltmenin ötesinde onu bencil duyguların tatmin vasıtası olmaktan çıkararak Allah rızası ve insan sevgisinden oluşan ahlaki bir muhtevaya kavuşturmuştur.³⁶ Kur'an malını Allah rızası için değil sadece insanlara gösteriş olsun diye harcayan kimsenin bu davranışlarının ahlaki değer taşımadığını, yardımlaşmanın ancak insanlara iyilik etme (birr) ve Allah'a saygı gösterme (takva) niyetine dayalı olması gerektiğini ısrarla vurgulamıştır.³⁷

33. Başgil, *age.*, s. 76.

34. *age.*, s. 19.

35. *age.*, s. 18.

36. Mehmet Canbulat, “Cömertlik”, *Dini Kavramlar Sözlüğü*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2007, s. 105; Mustafa Çağrı, “Cömertlik”, *DİA*, c. 8, İstanbul, 1993, s. 72.

37. Bakara 2/264; Maide 5/2; Leyl 92/17-20.

Modernizmin “eğlen, mutlu ol, canının istediği gibi yaşa” sloganıyla şekillendirdiği mutluluk anlayışı, zevk ve eğlence odaklı bir hayatı tavsiye etmektedir. Bu yaşam tarzında vermek yerine sürekli başkalarından almak söz konusudur. Dolayısıyla günümüzde cömertlik değerinin daha da önemli hale geldiği söylenebilir.

Başgil, cömertliği vefa değeri ile birlikte zikreder ve yüksek ahlaki erdemlerden biri olarak görür. Bu konuyla ilgili görüşlerini şöyle ifade eder; “*Dostlarına vefalı, düşmanlarına hoşgörülü ol ve yere yıktığın düşmanını tekmeleme, cömertlik göster. Vefa ve cömertlik yüksek ahlakın iki parlak işaretidir.*”³⁸ Ona göre kişi düşmanına bile cömertlik göstermeli, ihsanda bulunmalıdır. Ayrıca cömertlik, dost kazanmanın ve dostluğun önemli işaretlerindedir. Çünkü paylaşmak, insanlar arasında sevgi, dostluk ve kardeşlik duygularını pekiştirir. Cimrilik, cömertliğin karşıtı olup insani ilişkileri olumsuz etkiler.³⁹

3.5. Çalışkan Olmak

Çalışmak, kişinin kendisi ve içinde yaşadığı toplum yararına bedensel ve zihinsel olarak emek harcıyıp, çaba göstermesi demektir. İnsanın temel ihtiyaçlarını karşılamak için öncelikle çalışması, başkalarına yük olmaması, çalışma gücü varken dilenmemesi gerekir. Asalaklık, tembellik ekonomik yaşam kadar sosyal yaşamın da bozulmasına neden olur. Dolayısıyla gücü yeten herkes çalışmak, alın teri dökmek ve gayret etmekle yükümlüdür. Dinimiz tembelliği insanlığın kurtuluşuna mani olan büyük engellerden biri olarak görmektedir.

Başgil, çalışmaya büyük önem vermekte ve hayatın çalışmayla kazanılacağına ve gelişeceğine inanmaktadır. Ona göre, tembellik ahlaksızlık, çalışmak ise yüksek ahlaki bir erdemdir. Bu konudaki görüşleri şöyledir; “*Tembellik ve parazitlik her türlü ahlaksızlığın anası; çalışkanlık da temiz bir başarının, yüksek ahlakın, ruh ve beden sağlığının temel şartı ve en bereketli kaynağıdır.*”⁴⁰ Onun bu ifadelerinden tembelliği ve hazır yiyiciliği ahlaki bir zaaf olarak değerlendirdiği anlaşılmaktadır.

Başgil, çalışmanın önemini “*Çalış genç arkadaşım çalış, namerde muhtaç olmak ölmekten beterdir*”, “*Gençliğini eğlenmekle geçiren, ihtiyarlığını ağlamakla geçirir*”, “*Gençliği boş yere harcama, onu kıymetlendirmeyi bil*” şeklinde dile getirir.⁴¹ Başgil’e göre başarıya götüren çalışma, faydalı bir eser ortaya koymakla olur. Dolayısıyla çalışmanın değeri miktarında değil, niteliğinde ve veriminde aranmalıdır. Gerek kişi gerekse millet için ilerleme

38. Başgil, *age.*, s. 75.

39. *age.*, s. 74.

40. *age.*, s. 59.

41. *age.*, s. 7, 75.

nin ve başarılı olmanın şartı budur. Gençleri verimli ve metotlu çalışma konusunda uyaran Başgil, verimli çalışabilmenin fiziksel, duygusal ve zihinsel olmak üzere üç temel şartının olduğunu vurgular. Verimli çalışmanın fiziksel şartı sağlıklı olmak; zihinsel şartı çalışmanın usul ve yolunu bilmek; duygusal şartı çalışmayı sevmektir.⁴²

Çalışma konusunda gençlerin sabırlı ve kararlı olmalarını isteyen Başgil, bu konudaki görüşünü “Kararlılık önünde güçlükler erir ve imkânsız görünen mümkün olur” şeklinde ifade eder.⁴³ Ancak çalışma konusunda azimli/kararlı olmakla hırslı olmayı birbirinden ayırır. Ona göre hırs verimli çalışmanın, sağlık ve mutluluğun düşmanıdır.⁴⁴ Sonuç olarak Başgil, gençlerin çalışması gerektiğine vurgu yaparak bir toplumun kurtuluşunun ancak çalışmayla olabileceğine işaret etmektedir. Onun çalışmayla ilgili tavsiyelerinin, Kur’an’da emredilen evrensel prensiplerden biri olduğu unutulmamalıdır. Her Müslümana düşen görev, başkalarına yük olmamak için çalışmak kendi kazancı ile geçimini sağlamaktır. Her Müslümanın kendinin ve sorumlu olduğu kişilerin geçimini sağlamayı önemli bir ilke olarak görmesi gerekir.

3.6. Danışmak / İstişare Etmek

Sözlükte “görüş almak, müracaat etmek, herhangi bir konuyu biriyle istişare etmek, görüşünü sormak” anlamına gelen danışmak, “şûra, müşavere, meşveret, istişare” ile aynı anlama gelir.⁴⁵ İşleri danışarak yapmak İslam’ın temel ilkelerinden biridir. Atalarımız da “işlerini danışan dağları aşar, danışmayan düz yola şaşar” diyerek istişare etmenin önemini çok güzel vurgulamıştır.

Danışılacak kişinin; akıllı, tecrübeli, sağlam fikirli, ihlaslı ve dost insan olması gerekir. Tecrübesiz ve bozuk fikirli insanlarla istişare etmek doğru olmaz. Başgil’in önem verdiği değerlerden biri de istişare etmektir. O gençlerin mutlaka önemli konularda istişare etmelerini istemektedir. Ancak danışılacak/istişare edilecek kişilerin ehil ve tecrübeli olması gerekir. Herkesle istişare edilmemelidir. Başgil, görüşlerini şöyle ifade eder; “*Hayatın ve tutacağın yol hakkında kararsızlığa düşüp de bir ışık aradığın zaman, fikrini ve görüşünü soracağın kimseyi iyi seç. Düşün ki, isabetsiz bir fikirden hareket ederek verdiğin karardan bütün ömür boyunca pişmanlık duyman mümkündür. Fakat isabetli bir fikirden aldığın ışık da bütün ömrünce yolunu aydınlatır.*”⁴⁶

42. Başgil, *age.*, s. 60-61; ayrıca bkz. Bayar, *agm.*, s. 129-132.

43. *age.*, s. 69.

44., *age.*, s. 77.

45. İsmail Karagöz, “İstişare”, *Dini Kavramlar Sözlüğü*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2007, s. 339; Talip Türcan, “Şura”, *DİA*, c. 39, İstanbul, 2010, s. 230.

46. Başgil, *age.*, s. 77-78.

3.7. Doğruluk

İslami literatürde sıdk, istikamet, ihlas ve hak kavramlarıyla ifade edilen doğruluk; “insanın inancında, özünde, niyetinde kısaca bütün iş ve davranışlarında hakikate, gerçeğe, adalete uygunluk durumu”⁴⁷ şeklinde tanımlanır. Ahlaki erdemlerin en önemlilerinden birisi olan doğruluk, sadece birey için değil, toplum için ve toplumu oluşturan kurumlar için olmazsa olmaz değerlerdendir.

Başgil, “*işinde ve sözünde doğruluktan ayrılma. Hak doğruların yardımcısıdır*”⁴⁸ diyerek doğruluğun önemine vurgu yaptığı görülür. Doğruluk düşüncede, sözde, niyette, iradede, azimde, vefa ve amelde olur. Bu bağlamda Başgil, düşünce ve eylem birliğinin doğruluk için önemli olduğunu dile getirir. Doğruluk, bütün iyilik ve erdemlerin anahtarıdır. Hangi konuda olursa olsun niyet, söz ve davranışın ahlaki bir değer taşıması ancak doğruluk özelliğine sahip olmasına bağlıdır. Böylece doğru olma tutumu ve yönelimi diğer tüm ahlaki erdemlere ulaşmada temel gösterge durumundadır.⁴⁹

Yalan söylemek, inandığından farklı davranmak ve yaşamak kişide psikolojik rahatsızlık ve uyumsuzluk yaratır. Çünkü kişinin özünün, sözünün ve eyleminin tutarlılık içinde olması kişisel bütünlük açısından gereklidir.⁵⁰ Ali Fuad Başgil, “*Yalan söyleme. Yalan söyleyen yakalanmak korkusu içinde yaşayan hırsız gibidir*” diyerek gençleri yalan konusunda uyarır ve yalancının ruh halini ve yalanın kötülüğünü ifade etmeye çalışır.⁵¹ Netice itibariyle Başgil’e göre doğruluk değeri, insanın onurunu koruyan en önemli ahlaki erdemlerden biridir. İnsanın doğru ve tutarlı olması, yalan ve hileden uzak durması kendi benliğinin mutluluğu ve huzuru açısından gereklidir.

3.8. Dostluk

Dost, “bir insanı gönülden seven, onun iyiliğini isteyen, iyi ve kötü gününde yanında olan, ona yardım eden, sevilen, yakın arkadaş, gönüldaş, düşman karşıtı, iyi geçinen, aralarında iyi ilişki bulunan kimseye denirken,⁵² sevginin ilerlemiş şekline de ‘dostluk’ denilir. Farsçada “seven, sevgili, yâr” anlamındaki dost kelimesinden gelen dostluk, İslami literatürde sadakat, uhuvvet, meveddet, sohbet gibi değişik kelimelerle ifade edilmiş; ayrıca veli

47. İsmail Karagöz, “Doğruluk”, *Dini Kavramlar Sözlüğü*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2007, s. 127; Mustafa Çağrırcı, “Sıdk”, *DİA*, C. 37, İstanbul, 2009, s. 98; Hayati Hökelekli, *Psikoloji, Din ve Eğitim Yönüyle İnsani Değerler*, Dem Yayınları, İstanbul, 2013, s. 163

48. Başgil, *age.*, s. 77

49. Hayati Hökelekli, *Ailede, Okulda, Toplumda Değerler Psikolojisi ve Eğitimi*, s. 94

50. Hökelekli, *Ailede, Okulda, Toplumda Değerler Psikolojisi ve Eğitimi*, s. 96

51. Başgil, *age.*, s. 74

52. Akalın vd., *Türkçe Sözlük*, s. 706-707

ve refik kelimeleri de başka anlamların yanında “dost” manasında da kullanılmıştır.⁵³

Başgil, “*dost ol, ta ki sana da dost olsunlar*”⁵⁴ diyerek dostluğun önemine vurgu yaptığı görülür. Zira hayatta her insanın kendisiyle samimiyet kuracağı, duygularını ve üzüntülerini paylaşacağı dostlara ihtiyacı vardır. Başgil’ göre, dost kazanmanın yolu cömert olmaktan geçmektedir. Cimri kimselerin dostunun olmayacağı bilinmelidir.⁵⁵ Dostluğun gerçek dostluk olabilmesi için kişisel menfaat üzerine kurulmaması gerekir. İyi dost, dostluğunu kötü günde gösterendir. Dostluğun sağlam ve uzun süreli olabilmesi için sevgiye ve samimiyete dayanması gerekir. Bu, aynı zamanda İslam’ın da arzuladığı dostluk şeklidir. Böyle dostların, hataları önlemede, kusurları örtmede kişiye yardımcı olacağı muhakkaktır. Gençlikte kazanılan arkadaşlığın daha sağlam olacağını düşünen Başgil, bu hususu şöyle ifade eder: “*Gençliğinde iyi arkadaş kazan. Yaşlılıkta kazanılan arkadaşlık sağlam olmaz. Çünkü paslı teneke lehim tutmaz.*”⁵⁶

Başgil, dostlara karşı vefalı olmayı, düşmanlara karşı da hoşgörülü olmayı öğütler. Zira vefa ve cömertlik yüksek ahlakın iki parlak işaretidir. Ayrıca dostluk/arkadaşlık ilişkilerinde de ölçülü olunmalı, kaba şakalardan kaçınılmalıdır.⁵⁷ Bireylerin, dost/arkadaş olacakları kimselerde bir takım şartlar ve özellikler aramaları gerekir. Başgil’e göre bu özellikler çalışkanlık, dürüstlük ve iyilikseverliktir. Bu iyi huylara sahip olan birey, diğer bütün meziyetlere de sahip demektir. Bu şartları taşımayan kimselerle arkadaşlık edilmemelidir.⁵⁸ Başgil’in arkadaş seçiminde fitri uygunlukların göz ardı edilmemesine dikkat çekerek doğruluk, dürüstlük gibi ahlaki değerleri temel kriter olarak gördüğü, bu kriterleri taşımayanlarla arkadaşlık yapılmaması gerektiği kanaatini taşıdığı anlaşılmaktadır.

3-9- Düşünmek / Tefekkür Etmek

Düşünmek, sözlükte bir sonuca varmak amacıyla bilgileri incelemek, zihinsel yetiler oluşturmak, muhakeme etmek⁵⁹ gibi anlamlara gelir ve İslami literatürde nazar, tefekkür, tedebbür, taakkul kavramlarıyla ifade edilir.⁶⁰ Düşün-mek/tefekkür etmek insanı diğer varlıklardan ayıran bir özelliktir.

53. Mustafa Çağrırcı, “Dostluk”, DİA, c. 9, İstanbul, 1994, s. 511.

54. Başgil, *age.*, s. 75.

55. *age.*, s. 74

56. *age.*, s. 75.

57. *age.*, s. 22.

58. Akalın vd., Türkçe Sözlük, s. 743.

59. İlhan Kutluer, “Düşünme”, DİA, c. 10, İstanbul, 1994, s. 53.

60. *age.*,

Kur'an'a göre düşünmek teşvik edilmiş ve düşünenler övülmüştür.

Bütün başarıların, buluşların, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin temelinde tefekkür vardır. Düşünen, aklını kullanan, ibret alan ve nankörlük etmeyen fert ve toplumlar gelişir, huzurlu ve mutlu olur. Başgil, gençlerin düşünmelerini, akıllarını kullanmalarını istemektedir. Ona göre düşünmek zihinsel bir çalışma faaliyetidir ve bedensel olarak çalışmaktan daha değerlidir. Bu konudaki görüşleri şöyledir; “Çok düşün. Ve bil ki, çalışmak mutlaka hareket etmek veya okumak, yazmak demek değildir. Düşünen bir insan, maden kuyularında kazma sallayan işçiden daha çok çalışıyordur.”⁶¹

Başgil'e göre insan bir işe/eyleme başlamadan önce iyi düşünmeli, pişman olacağı davranışlardan uzak durmalıdır. Konuyla ilgili görüşlerini; “Genç okuyucum! Alışkanlıklara doğru atacağım ilk adıma çok ama çok dikkat et. İyice düşün ve iradene sahip ol, kötülük yolunun çamuruna basmamaya çalış. Ta ki sonra ayağını yıkamak zahmetine katlanmaya mecbur olmayasın”⁶² şeklinde dile getirir. Netice itibarıyla düşünmek/akletmek, kötüye, zarara ve ümitsizliğe değil; iyiye ve faydalı olana yönelmek demektir. Düşünen insan, üretken ve verimli olur; her zaman aklını kullanır.

3.10. Empati

Türkçede duygudaşlık kelimesi ile ifade edilen empati, sözlükte aynı duyguları paylaşma, kendini duygu ve düşüncede bir başkasının yerine koyabilme anlamına gelir.⁶³ Terim olarak empati, “bir insanın kendini karşısındaki insanın yerine koyarak düşüncelerini doğru olarak anlaması, duygularını hissetmesi ve ona göre eylem belirleyip davranış sergilemesi faaliyeti”⁶⁴ şeklinde tanımlanır.

Empati, karşıdakinin ruh dünyasına nüfuz etme ve duygularını okuyabilme çabasıdır. Buna feraset ya da altıncı his kuvveti de denebilir. Birine empati duyulabilirse, o insanın niye öyle davrandığı daha iyi anlaşılabilir. Empatinin varlığı yardımlaşmayı artırır, sosyal davranışlara olumlu katkı sağlar; yokluğu ise anti sosyal davranışlara sebep olur. Empati bir anlamda bencillikten uzak durmaktır. Çünkü empatik anlayış benmerkezcilikten uzak davranış anlamına da gelir. Bireylerin bencil yönleri davranışlara ne kadar az yansırse olumlu davranışlar buna bağlı olarak artar.⁶⁵

61. Başgil, *age.*, s. 70.

62. *age.*, s. 56.

63. Akalın vd., *Türkçe Sözlük*, s. 729.

64. Cemal Ağırman, “İdeal Bir Davranış Biçimi Olarak Empati ve Hadislerde Empati Örnekleri”, CÜİFD, 2006, c. X, sayı 2, s. 25; Üstün Dökmen, *İletişim Çatışmaları ve Empati*, Sistem Yayıncılık, İstanbul, 2005, s. 135.

65. Ağırman, *agm.*, s. 26.

Başgil'in gençlerde görmek istediği değerlerden biri de empatidir. Zira iyilik yapmada yardımsever ve merhametli olmada empati duygusunun önemli bir rolü vardır. Günlük yaşamın hemen her anında empatik anlayış, insanları birbirine yaklaştırma ve iletişimi kolaylaştırma özelliğine sahiptir. Başgil, “kendine yapılmasını istemediğin bir muameleyi başkasına yapma. Ta ki başkası da sana karşı aynı şekilde hareket etmesin”, “kendine iyilik yapılmasını istersen, başkasına iyilik yap”⁶⁶ diyerek empati kurmanın, başkalarının duygularını ve bakış açılarını anlamada etkin bir değer olduğunu vurgular.

3.11. Güvenilir Olmak

İnsanın ihtiyaç duyduğu temel değerlerden biri de güvenilir olmaktır. Küresel anlamda insanların büyük ölçüde kaybettiği değerlerin başında güvenilirlik gelmektedir. Bugün dünyada var olan birçok sıkıntının temelinde, insanların birbirlerine olan güvenlerinin yok olması yatmaktadır. Dolayısıyla birçok olumsuzlukların güven kaybına paralel olarak ortaya çıktığını söylemek mümkündür.⁶⁷

Fertleri birbirine güvenen, sağlam ve güçlü bir toplum oluşturabilmek için herkesin güven duygusunu koruma konusunda gayret göstermesi gerekmektedir. Ali Fuad Başgil'in önem verdiği değerlerden biri de güvenilir olmaktır. Ona göre dürüst kimse, yüzüne karşı söyleyemediği sözleri arkasından söylememeli, arkadan konuşmanın korkaklığın en iğrenç şekli olduğunu bilmelidir.⁶⁸ Başgil, Mevlana'dan ilham alarak insanların oldukları gibi görünmelerini, ikiyüzlü bir tavır içerisinde olmamalarını ister. Çünkü ikiyüzlü davranmak güvenilir olamamanın, yalancılığın bir göstergesidir. Onun bu konudaki görüşleri şöyledir: “*Daima olduğun gibi görün, görüldüğün gibi ol. Olduğundan farklı görünmek isteyen, karşısındakilere kendisinin ahmaklığını göstermiş olur.*”⁶⁹

3.12. Hoşgörülü Olmak

Çoğu zaman müsamaha ve tolerans kavramlarıyla eş anlamda kullanılan hoşgörü; anlayış ve saygı gösterme, mazur görme, kusura bakmama, farklılıkları anlayışla karşılama, affetme gibi anlamlara gelir.⁷⁰ Hoşgörü, temelde farklı olanın kendileri gibi olma hakkına saygı göstermek ve ötekine verilen

66. Başgil, *age.*, s. 76.

67. Hamdi Kızılır-İlyas Canikli, *Değerler Eğitimi*, Deneme Yayınları, Karabük, 2015, s. 138-139.

68. Başgil, *age.*, s. 74.

69. *age.*, s. 74.

70. Hökelekli, *Psikoloji, Din ve Eğitim Yönüyle İnsani Değerler*, s.315-316; Ömer Aslan, *Kur'an ve Hoşgörü*, İlahiyat Yayınları, Ankara, 2005, s. 33-34.

zararın kendine ve herkese verilen zarar anlamına geldiği için zarar vermekten kaçınmaktır. Dolayısıyla hoşgörü, başkalarından nefret etmeme bilincini kazandıran bir erdemdir.

Hoşgörü birçok yönüyle ön yargılı olmanın ve taassubun karşıtıdır. Hoşgörüsüzlük ise görüş darlığı, katılık, bencillik, benmerkezcilik, başkalarına saygısızlık tavrı ve farklılıklara tahammülsüzlük demektir.⁷¹ Günümüzde her zamankinden daha fazla hoşgörüye ihtiyacımız olduğu aşikârdır. Olumsuz birçok davranışın sebebi, yeterince hoşgörülü olamamaktır.

Hayatın pek çok alanında olduğu gibi insanlar arası ilişkilerde de hoşgörü, hayatı kolaylaştırır ve daha yaşanabilir hâle getirir. Başgil, insanların birbirlerine karşı hoşgörülü olmasını ister. Ona göre hoşgörülü davranmak, insanları affetmek büyük bir meziyettir ve yüksek ahlaklı kişilerin bir özelliğidir. Kimsenin cahilliğini, hatasını yüzüne vurmamak gerekir. Zira insanları en çok kızdıran ve gücendiren, cahilliklerinin yüzlerine vurulmasıdır. İnsanlara karşı anlayışlı olmak hoşgörülü olmanın bir gereğidir.⁷² Aynı zamanda hoşgörü farklılıklara değer vermeye, başkalarının görüşlerini anlamaya, farklılıklara saygı göstermeye, fikir ve inanç hürriyetinin gelişmesine imkân sağlar. Ali Fuad Başgil'in fikir ve inanç konusunda hoşgörülü olmaya ayrı bir önem verdiği görülür. O, görüşlerini şöyle ifade eder; "*Başkasının düşünce ve inancına hürmet et. Tâ ki başkası da seninkine hürmet etsin.*"⁷³

3.13. İradeli Olmak

Sözlükte, "*istemek, talep etmek, seçmek, tercih etmek*" gibi manalara gelen⁷⁴ irade, kişiyi bir şey yapmaya veya yapmamaya iten iç güç demektir. Başka bir ifade ile irade, insanın hareket ve davranışlarını kontrol etme gücüdür.⁷⁵ Başgil ise iradeyi, "*Aklın düşünüp karar verme ve yapılması aynı derecede mümkün olan çeşitli hareket tarzlarından birini beğenip tercih etme gücü*" olarak tanımlar.⁷⁶

İdeal bir gençliğin teşekkülünde iradenin etkin bir güce sahip olduğuna inanan Başgil, başarılı olmanın ilk şartını iradeli olmaya bağlamaktadır. Zira ona göre gevşekliği, tembelliği ve başarı düşmanını yıldırان biricik silah iradedir. Zayıf iradeli insanlardan başarılı olmuş tek bir örnek gösterilemez.

71. Hökelekli, *Psikoloji, Din ve Eğitim Yönüyle İnsani Değerler*, s. 317.

72. Başgil, *age.*, s. 74.

73. *age.*, s. 76.

74. Fikret Karaman, "İrade", *Dini Kavramlar Sözlüğü*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2007, s. 319.

75. M. Zeki Aydın-Şebnem Akyol Gürler, *Okulda Değerler Eğitimi*, Nobel Yayınları, Ankara, 2013, s. 38.

76. Başgil, *age.*, s. 37.

Çünkü başarılı olmak çalışma yolunda gayret etmekle olur. Gayret ise iradeli olmanın bir sonucudur. Ayrıca Başgil, tarihte şerefle yer almış ve ün kazanmış insanların güçlü iradeleri sayesinde başarılı olduklarını gençlere hatırlatır ve güçlü iradeye sahip olmanın önemine dikkat çeker.⁷⁷

Ali Fuad Başgil, iradeyi ve iradeli davranışı, içgüdüsel davranışlardan, alışkanlık ve taklitten farklı ve insana has bir davranış olarak değerlendirir. Hatta daha da ileri giderek iradeli olmanın insanları da birbirinden ayıran temel özellik olduğuna vurgu yapar. Bu konudaki görüşleri şöyledir: “*İnsan zekâsı ve bilgisiyle değil, iradesi ile insandır. İrade yalnızca insanı hayvandan ayıran bir özellik değil, aynı zamanda insanı da birbirinden ayıran tek ruhî kuvvettir.*”⁷⁸

İradeli davranışları hırs, içgüdü, duygu, heyecan, ihtiyaç vb nedenlerle yapılan davranışlardan ayırmak gerekir. Bu tür davranışlar çoğu zaman bilinçli olarak yapılmaz. Dolayısıyla iradeli davranışlarda mutlaka bilinç ve iyiyi arama niyeti olmalıdır.⁷⁹ Başgil de iradeli davranışın bilinçli bir eylem olduğunu ifade eder. Ona göre; iradeyi kör ve mutlak bir ruh gücü olarak değil, aklın iyilik yolunda düşünüp karar vermesi, fiil ve hareketlerin iyisini ve faydalısını, kötüsüne ve zararlısına tercih etmesi şeklinde anlamak gerekir. İradenin bu şekline “*ahlaki irade*” denir. Bu anlamda iradeli olmak demek, fiil ve hareketlerin iyisini seçip gerçekleştirme şeklinde beliren ruh gücüne sahip olmak; hareketlerimizde kötü örneklerin, kötü telkin ve alışkanlıkların esiri olmayarak kendi davranışlarımızın bizzat sevk ve idarecisi olmak demektir.⁸⁰ Başgil’in bu ifadelerinden iradeli olmanın ve iradeli davranış gerçekleştirme-nin zekâ (düşünme /muhakeme) ile açık bir ilgisi olduğu gibi kişiye sorumluluk yükleyen ahlaki bir tarafı da vardır.

İradeli olmak sadece başarının değil, mutlu olmanın da temel şartıdır. Başgil’e göre mutluluğu kendi iç dünyasında unutan insanlar, onu barlarda, eğlencelerde ararlar. Genç nesiller bu insanların düştüğü hatalara düşmemeli; başarının sırrı gibi, mutluluğun da insani bir güç kaynağı olan iradede olduğu unutulmamalıdır. Mutluluk, tesadüfle bulunverilen bir nimet değil, gayretle ve irademizin kuvvetiyle ele geçirebileceğimiz bir kaledir.⁸¹

Görüldüğü üzere Başgil, iradenin üstün kuvvetine, gayretle ve iyi bir terbiye yardımı ile iradeyi güçlendirmenin mümkün olduğuna, iradeli olmanın aynı zamanda sağlam bir kişilik gelişimine de katkı sağladığına inanmaktadır.

77. Başgil, *age.*, s. 25-26.

78. *age.*, s. 26.

79. M. Zeki Aydın, *Ailede Ahlak Eğitimi*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2011, s. 270.

80. Başgil, *age.*, s. 26-27.

81. *age.*, s. 38.

Gerçek ve mükemmel irade insanın sağlam aklı ve zekâsı ile amacına doğru gitmesi, egosunun kendini yönlendirmesine izin vermemesi, gayr-i ahlaki olan eylemlerden uzak durması ve iyi bir insan olması demektir. İdeal bir neslin oluşumunda iradenin ve irade eğitiminin önemli bir yeri vardır.

3.14. Merhamet

İnsanlık için vazgeçilmez değerlerden biri olan merhamet, katılığı yu-
muşatan, nefretin yerine sevgiyi çağıran insanları birbirine daha çok yaklaştı-
ran bir duygudur. Merhamet, tüm varlıklara sevgi ile yaklaşma, onları
kötülüklerden koruma ve kurtarma, zor durumlarında yardım etme, affetme
gibi iyi huy ve davranışların başlıca nedenidir. Bu yüzden merhamet, insani
erdemler içinde en kuşatıcı ve evrensel olanıdır.

İslam dini için merhamet, Allah'ın rahman ve rahim sıfatlarıyla bağlantılı
olan en temel faziletlerden biridir. İnsanlardaki merhamet, Allah'ın rahmet ve
merhametinin bir tecellisi ve yansımasıdır. Ayrıca Kur'an'da merhamet ve
merhametli olmak zor geçidi aşmayı başaranların sahip olduğu erdemlerden
biri olarak zikredilir.⁸²

Başgil'in gençlerde görmek istediği değerlerden biri de merhamettir. Zira
iyilik yapmada, yardımsever, bağışlayıcı, hoşgörülü ve şefkatli olmada mer-
hamet duygusunun önemli bir rolü vardır. O, "*küçüklere şefkat göster. Ta ki
büyüdükleri zaman onlardan şefkat görmeye hakkın olsun*", "*düşenin elinden
tut. Sen de düştüğün zaman tutacak el bulasın*"⁸³ diyerek merhamet duygusu-
nun önemine ve insanların birbirleriyle yakınlaşmasında etkin bir role sahip
olduğuna vurgu yapar. Ona göre merhamet sadece acımak ve üzüntü duymak
değildir. Bizzat yardıma muhtaç olanların yardımına koşmak, onlarla ilgilen-
mektir.

3.15. Nezaket / Kibarlık

Nezaket, başkalarına karşı saygılı davranmak, incelik, davranışlarda nazik
olmak,⁸⁴ kaba ve itici sözlerden sakınmak, insanlara karşı erdemli bir tutum
takınmak⁸⁵ gibi anlamlara gelmektedir. Kur'an nezaket kurallarını Hz Lok-
man'ın oğluna yaptığı öğütler yoluyla insanlara bildirmektedir. O oğluna
"Küçümseyerek insanlardan yüz çevirme ve yeryüzünde böbürlenerek
yürüme. Zira Allah, kendisini beğenmiş övünüp duran kimseleri asla sevmez.
Yürüyüşünde tabii ol, sesini alçalt. Unutma ki seslerin en çirkini merkeplerin

82. Beled 90/12-17.

83. Başgil, *age.*, s. 76.

84. Akalın vd., *Türkçe Sözlük*, s. 17.

85. Kızılar-Canikli, *age.*, s. 167.

sesidir”⁸⁶ diyerek nasıl bir davranış içinde olması gerektiğini öğütlemiştir.

Nezaket esaslarına riayet edildiği ölçüde insanlar birbirlerine saygı duyar, huzur içinde yaşarlar. Nezaket ölçülerini aşarak sağlıklı bir sosyal nizam oluşturmak mümkün değildir. Her ne kadar günümüz insanı birçok alanda ileri gitmiş olsa da, nezaket kurallarına uyma konusunda tam tersi bir görünüm sergilemektedir. Bu sebeple nezaket, günümüzde ihtiyaç duyulan önemli değerlerden biridir.⁸⁷

Başgil, “Sözlerin tatlı, tavırların zarif olsun. İnsanın kabası, ısrırgan köpek gibidir, herkes tarafından taşlanır”⁸⁸ diyerek gençlere nazik ve kibar olmalarını, insani ilişkilerde nezaket kurallarına uymalarını öğütlemektedir. Zira kabalık, sertlik, katılık gibi nezaket dışı davranışlar insanın yaratılışına aykırıdır. bir insan ne kadar bilgili ve varlıklı olursa olsun, nezaket ve zarafetten yoksun ise onun bu üstünlüklerinin gölgede kalacağı, değersizleşeceği bilinmelidir. Ancak nezaket ve kibarlıkta aşırılıktan kaçınmak ve ölçülü olmak gerekir. Ali Fuad Başgil, kibarlıkta aşırılığa gidilmemesi konusunda uyarılarını şöyle ifade eder; “kibarlıkta aşırılık ise, genellikle mayadaki kabalığı örtmek için bir maske dir. Kötü mayalı insandaki terbiye ve kibarlık sırf bir ciladır.”⁸⁹

3.16. Gereksiz Konuşmaktan Kaçınmak

Duyguları, düşünceleri anlatmanın ve paylaşmanın en etkili yolu olan sözlü iletişim, konuşma dili sayesinde gerçekleşmektedir. Konuşmak, insanın en önemli özelliğidir ve iletişim sürecinde alternatif olmayan bir araçtır. Kur’an-ı Kerim, sözün doğru,⁹⁰ güzel, yumuşak,⁹¹ ruhlara işleyecek şekilde tesirli olması⁹² gerektiği üzerinde durur ve inananların önemli özelliklerden birinin boş sözlerden kaçınmak⁹³ olduğunu haber verir.

Az ve öz konuşmak, gereksiz konuşmaktan kaçınmak toplumumuz tarafından benimsenen davranışlardandır. Aynı zamanda az konuşmak etkili iletişim için gereklidir. Peygamberimizin de bu konuda “Ya hayır söyleyin, ya da susun” diyerek boş ve gereksiz konuşmaktan kaçınmayı inananlara öğütlediği görülür.

Sözü gereğinden fazla uzatmak ve çok konuşmak muhatabı usandırır, teffeküre mani olur, sözün tesirini azaltır ve zihni yorar. Bu bağlamda Başgil’in önem verdiği ve gençlere tavsiye ettiği değerlerden biri de öz konuşmaktır.

86. Lokman 18-19.

87. Kızılar-Canikli, *age.*, s. 172.

88. Başgil, *age.*, s. 77.

89. Aşgil, *age.*, s. 44.

90. Nisa 4/9.

91. Taha 20/44.

92. Nisa 4/63.

93. Mü’minun 23/3.

Etkili iletişim için çok konuşmaktan kaçınmak ve öz konuşmak gerekir. O görüşlerini şöyle dile getirir: “*Çok konuşma. Yerinde ve özlü konuş. Kıymet ve kuvvet çok sözde değil, yerinde ve özlü sözdendir.*”⁹⁴ Yine düşünürümüze göre birey gereksiz konuşmaktan kaçınmalı ve dilini tutmalıdır. Sözün büyüleyici ve etkili olanı, yerinde konuşmaktır. Zira dil yarasının bıçak yarısından daha kötü olduğu bilinmelidir.⁹⁵

3.17. Sabırlı ve Azimli Olmak

Sabır kavramı genel olarak acıya katlanmak, sıkıntı ve meşakatlere karşı soğukkanlılıkla karşı koymak, aklın ve dinin gösterdiği yolda sebat etmek gibi anlamları içermektedir. Başka bir ifade ile sabır, zor şartlar altında kişinin cesaret ve metanetini yitirmeme duygusudur.⁹⁶ Sabır, şükür ile birlikte İslam’ın en başta gelen erdemleri arasında yer alır. Kur’an’ın birçok ayetinde sabrın önemine vurgu yapılır, sabırlı davrananlar yüceltilir ve onlara verilecek mükâfatlar anlatılır.⁹⁷

Azim, sabır erdemi içerisinde yer alan kavramlardan biridir ve ısrarla istemek, kesin karar vermek, aceleci olmamak gibi anlamlara gelir. Azimli olmanın yolu sabırlı olmaktan geçer. Azim ancak, verilen karar doğrultusunda sebat etmek ve hedefe ulaşmak için gerekli olan eylemleri yapmada sağlam bir irade sergilemekle gerçekleşir.⁹⁸ Acelecilik, tahammülsüzlük, acizlik, dirençsizlik sebatsızlık sabrın ve azmin karşıtı olan tutum ve eğilimlerdir.

Başgil’in düşünce dünyasında sabır ve azim, insanı başarı ve mutluluğa götüren önemli değerlerdendir. Ona göre bir işe/eyleme başlanıldığı zaman telaş edip sabırsızlanmamak gerekir. Acele etmemek, sakin ve metanetli olmak, çalışmak ve öğrenmek için şarttır. Başgil, “*Vazgeçme, genç dostum, vazgeçme! Damlaya damlaya göl olur ve aynı noktaya düşen damlacıklar, zamanla mermeri bile deler*”⁹⁹ diyerek yetişmekte olan genç nesillere her şeyin sabırla olgunlaşacağını, sabırlı ve metanetli olmadan arzu edilen şeye kavuşulamayacağını vurgulamaya çalışır.

İnsanların akılcı davranmalarını engelleyen en önemli sebeplerden biri, sabırsızlık neticesinde ortaya çıkan öfke ve kızgınlıktır. Öfke hâlinde insan, sıhhatli ve mantıklı düşünemediği için sonradan pişman olacağı davranışlar yapabilmektedir. Başgil, bir işe öfkeli ve sınırlı iken karar vermemek gerektiği-

94. Başgil, *age.*, s. 73.

95. *age.*, s. 73.

96. Mehmet Canbulat, “Sabır”, *Dini Kavramlar Sözlüğü*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2007, s. 567; Mustafa Çağrırcı, “Sabır”, *DİA*, C. 35, İstanbul, 2008, s. 337; Kızıler-Canikli, *age.*, s. 180.

97. akara 2/153,155; Enfal 8/46,66.

98. Hökeleklı, *Psikoloji, Din ve Eğitim Yönüyle İnsani Değerler*, s. 122.

99. Başgil, *age.*, s. 71.

ni tavsiye eder. Zira öfkeyle verilen kararların neticesi zarar olacaktır.¹⁰⁰ Sabırsız olan ve öfkesini kontrol edemeyen insanın, gerek sosyal ilişkilerinde, gerekse iş ve görevlerinde başarılı olması zordur. İkili ilişkilerde öfkeyi kontrol etmek, stresi yönetmek ve akl-ı selim kararlar almak için sabırlı olmak gerekir. Sabırlı ve azimli olan insan elde etmek istediği sonuçlara ulaşır, toplumda saygın bir yer edinir.

3.18. Saygı

Saygı, “değerli oluşu, üstünlüğü ve kutsallığı sebebiyle bir kimseye, bir şeye karşı dikkatli, özenli ve ölçülü davranmayı; başkalarını rahatsız etmekten çekinmeyi ifade eder.¹⁰¹ Hürmet ve ihtiram kelimeleri de Türkçede saygı kavramını ifade etmek için kullanılmaktadır. Saygı duygusunun temelinde insana verilen değer vardır. Toplumsal ilişkiler açısından insanların birbirlerine saygı duyması ve birbirlerinin haklarına riayet etmesi, barış ve huzur ortamının sağlanması ve devamlılığı açısından oldukça önemlidir.

Hız Peygamber, “Küçüklerimize merhamet etmeyen, büyüklerimize saygı göstermeyen bizden değildir”¹⁰² buyurarak büyüklere saygı, küçüklere sevgi göstermeyi İslam’ın önemli prensiplerinden biri olduğunu vurgulamıştır. Saygı duygusunun temelinde insana verilen değer vardır. Dolayısıyla saygı göstermek karşımızdaki insana değer vererek onu incitecek davranışlardan uzak durmaktır.

Başgil’in üzerinde durduğu değerlerin başında saygı gelmektedir. O, genç nesillere bu değerle ilgili şu tavsiyelerde bulunur; “*Büyüklere hürmet et. Ta ki büyüdüğün zaman sen de küçüklerden hürmet göresin*”, “*Kadınlara hürmet et. Düşün ki, kadınlık insanlığın anasıdır.*”¹⁰³ Geleneklerin unutulmaya yüz tuttuğu günümüzde, sevgi ve saygı ifade eden davranışlar giderek azalmaktadır. Hâlbuki mutlu bir toplum olmanın yolu, insanların birbirlerine saygı göstermelerinden geçmektedir. Ayrıca Başgil, “başkasının *düşünce ve inancına hürmet et. Ta ki başkası da seninkine hürmet etsin*”¹⁰⁴ diyerek düşünce ve inanca saygı duymanın önemine ve gerekliliğine de dikkat çektiği görülür.

İnsanlar içerisinde saygıya en layık olanların başında anne-baba gelmektedir. Her türlü sıkıntılara katlanarak büyüyen, yetiştiren ebeveynlere karşı saygı göstermek, güzel söz söylemek, onları azarlamamak ve ‘öfl’ bile dememek¹⁰⁵ dininizin bizlere yüklediği önemli emirlerdendir. Bu bağlamda Başgil,

100. Başgil, *age.*, s. 73.

101. Akalın vd., *Türkçe Sözlük*, s. 2047.

102. Muhammed b. Süleyman, *Büyük Hadis Külliyyatı – Cem’ul Fevâid*, (ter. Nim Erdoğan), İz Yayıncılık, İstanbul 1996, c. 4, s. 243.

103. Başgil, *age.*, s. 75.

104. *age.*, s. 76.

105. İsrâ 17/23.

“*Anne-baba ahı alma. Anne-baba ahının zehirini içen kurtulamaz*”¹⁰⁶ diyerek ebeveyne saygı gösterilmesi ve iyi davranılması gerektiğini vurgulamaktadır.

3.19. Sorumluluk

Bir insanın içinde bulunduğu şartlar çerçevesinde üzerine aldığı maddi ve manevi her türlü yükümlülük sorumluluk kapsamında değerlendirilir. Sorumluluk, bir bilinçlenme halidir ve bu sebeple karakterin en önemli öğelerinden biridir. Sorumluluk sahibi kişi, kendi üzerine düşen görevleri ve işlevleri zamanında ve istenilen şekilde yerine getirir. Dolayısıyla sorumlu insan, yapılması gereken işi zamanında yapabilmek için inisiyatifi ele alıp kendiliğinden harekete geçebilen insandır. Sorumsuz insan ise sürekli başkaları tarafından güdülen bir yapıya sahiptir.¹⁰⁷

Ali Fuad Başgil, sorumluluk bilincine sahip bir gençlik arzulamaktadır. “*Bir günde ve bir zamanda yapman gereken bir işi ertesi güne bırakma. Çünkü her günün derdi gibi işi de kendine yeter*”¹⁰⁸, “*Gece yatağına uzandığın zaman, o gün ne yaptığını ve yarın ne yapacağını kendine sormadan uyuma*”¹⁰⁹ şeklinde gençlere tavsiyelerde bulunur ve sorumluluk değerine sıklıkla vurgu yaptığı görülür. Ona göre bireyin üstlenmiş olduğu vazifeleri gereğince yerine getirebilmesi, sahip olduğu sorumluluk değeri ile mümkündür.

Bireyin kendine ve diğer insanlara/topluma karşı sorumlulukları vardır. Bireyin kendine karşı sorumluluğu çalışması, başarılı olması ve iyi davranışlara yönelmesidir. Bu bağlamda Başgil, “*Alışkanlıklara karşı atacağın ilk adıma çok ama çok dikkat et*”¹¹⁰ diyerek kötülüklerden kaçınılmasını istemektedir. Ayrıca o, bireylere şu sorumlulukları da hatırlatır; “*Biliyorum ki, bir gencin beklediği ve bir gençten beklenen de başarılı olmaktır. Yani okul sıralarında ise iyi bir şekilde öğrenimini bitirmek, hayata atılmış ise, sosyal hayatta umduğu ve layık olduğu yeri almaktır.*”¹¹¹ Bireyin diğer insanlara karşı benimseydiği sorumluluk bilinci, onu duyarlı, iyiliksever ve merhametli olmasını sağlar. O hâlde her birey, kendine ve topluma düşen sorumlulukları yerine getirerek birlik, beraberlik ve dayanışma içerisinde yaşamaya katkı sunması gerekir.

3.20. Sözüde Durmak

Sözüde durmak, bireysel ve toplumsal hayatta güven duygusunun hâkim olması için İslam ahlakında önemle üzerinde durulan değerlerden biridir.

106. Baş Kızılar-Canikli, *age.*, s. 203.

107. Başgil, *age.*, s. 67.

108. *age.*, s. 71.

109. *age.*, s. 56.

110. *age.*, s. 17.

111. Bgil, *age.*, s. 75.

Kur'an'da verilen sözlerin yerine getirilmesiyle ilgili çok sayıda ayet vardır. "Verdiğiniz sözü de yerine getirin. Çünkü verilen söz, sorumluluğu gerektirir."¹¹², "Onlar emanetlerini ve verdikleri sözleri (ahitlerini) yerine getirirler"¹¹³ gibi ayetler, verilen sözde durmanın önemini vurgulamaktadır.

Başgil'e göre sözünde durmak ciddiyetle uyulması gereken bir değerdir. Düşünürümüz bu değerın önemini şöyle ifade eder. "*Bir kimseye söz vermeden önce iyi düşün. Fakat verdiğin sözden dönme. Sözden dönmek yalancılığın en çirkinidir.*"¹¹⁴ Ona göre, verilen sözü yerine getirmek insanın onuru, haysiyeti ve şerefiyle yakından ilgilidir. Dolayısıyla söz vermeden önce o işin yapıp yapılamayacağını iyice düşünmek gerekir. İyi düşünmeden, ölçüp biçmeden söz vermek/ahitleşmek doğru bir davranış değildir. Şayet verilen sözler yerine getirilmezse bireysel ve toplumsal anlamda birtakım olumsuzlukların yaşanılması kaçınılmaz olur. Ayrıca sözünde durmamanın zayıf iradeli insanın sergileyeceği bir davranış olduğu bilinmelidir.

3.21. Şükür

Sözlükte "yapılan iyiliği bilmek ve onu yaymak, iyilik edeni iyiliğiyle övmek; minnettarlık" anlamına gelen şükür, ahlaki bir terim olarak "nimetin sahibini hatırlamak, iyilikte bulunana saygı duymak, onu övmek ve teşekkür etmek, nimetin değerini anlamak, nankör olmamak" anlamlarına gelir.¹¹⁵ Şükürün karşıtı ise "kadir kıymet bilmezlik, vefasızlık, nankörlük ve bencilliktir."

Kur'ân-ı Kerîm'de şükür kelimesi ve türevleri yetmiş beş yerde geçmektedir. Bunların çoğunda Allah'ın nimetleri ve ihsanlarından söz edilmekte, dolayısıyla insanların Allah'a şükretmesi gerektiği bildirilmekte ve şükredenlere verilecek mükâfatlar anlatılmaktadır.¹¹⁶ Şüphesiz verilen nimetler karşısında nankörlük yapmak ve şükretmemek, Allah'ın hoşnut olmadığı bir durumdur. Bu olumsuz tavır, lütfedilen nimetlerin elden gitmesine de sebep olur.

Başgil'e göre şükür, insanın sahip olduğu nimetlerin, iyilik ve güzelliklerin farkına varmasını sağlayan ve mutluluğa götüren önemli değerlerden biridir. Şükür, hem insanlar içerisinde hem de yaratıcı nezdinde bireyin değerini artırır. Başgil "*kendinden üsttekilere değil, kendinden alttakilere bak, rahat*

112. İsra 17/34.

113. Mü'minun 23/8.

114. Başgil, *age.*, s. 74.

115. Mustafa Çağrırcı, "Şükür", *DİA*, c. 39, İstanbul, 2010, s. 259; Gülşan Göcen, *Şükür Pozitif Psikolojiden Din Psikolojisine Köprü*, Dem Yayınları, İstanbul, 2014, s. 70-71; Mehmet Canbulat, "Şükür", *Dini Kavramlar Sözlüğü*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2007, s. 622-623.

116. Neml 27/40; İbrahim 14/7.

edersin” diyerek gençlerin Allah’ın verdiği sayısız nimetleri fark etmelerini ve daima şükretmelerini istemektedir.¹¹⁷ Günümüzde pek çok kimse Allah’ın kendisine lütfettiği sayısız nimetlere karşı gaflet içerisinde. Nankörlük/şükür-süzlük, bireyin ahlaki gelişimini olumsuz yönde etkilemekte ve sağlıksız bir kişilik yapısının oluşmasına yol açmaktadır. Başgil’e göre şükür değeri, bireyin daha olumlu bir bakış açısı oluşturmasında ve pozitif kişilik geliştirilmesinde etkin bir rol oynamaktadır.

3.22. Yardımseverlik / İyilikte Bulunmak

Yardımlaşma, toplum hâlinde yaşamının doğal bir sonucudur. İnsanların birbirlerine muhtaç olmaları, karşılıklı olarak yardımlaşmalarını zorunlu kılmaktadır. İslam dini ihtiyaç sahiplerine, borçluya ve yolda kalmışa yardım etmeyi önemli bir ahlaki değer olarak kabul etmiştir. Kur’an’a göre, yardımlaşma, iyilikte bulunma ve paylaşma müminlerin en belirgin ve ayrılmaz özelliklerindedir.¹¹⁸

İyilik yapan ve yardımda bulunan kişi ile yapılan arasında sevgi ve yakınlık doğar. Yardım yapılarak topluma kazandırılan kişiler kin, nefret, haset, düşmanlık gibi duygulardan kurtulur. Düşünürümüze göre gençlere iyilik yapma ve yardımlaşma bilinci kazandırılmalıdır. O, iyilik yapma ve yardımlaşmanın sosyal hayatın bir gereği olduğunu, bireyler arasındaki insani vasıfların ön plana çıkmasına katkı sağladığını şöyle ifade eder; “*Başkalarından gördüğün kötülük, seni iyilik yapmaktan alıkoymasın. İyilik ibadettir, kötülükle hesaplaşmaz*”, “*Düşenin elinden tut. Ta ki sen de düştüğün zaman tutulacak el bulasın.*”¹¹⁹ Sonuç olarak Başgil’e göre iyilik yapma ve yardımlaşma toplumdaki birlikteliği güçlendiren, dostlukları artıran, haset, kin ve bencillik gibi duyguların giderilmesinde etkin rol oynayan bir değerdir.

3.23. Zamanı İyi Kullanmak

En fazla israf ettiğimiz nimetlerin başında zaman gelmektedir. Allah’ın üzerine yemin ederek önemine vurgu yaptığı zamana¹²⁰ karşı günümüz insanının vurdumduymazlığı içler acısıdır. Gençlerimizin büyük bir çoğunluğu vaktini bilgisayar ve televizyon karşısında geçirerek ömür sermayesini zayi etmektedir.

Başarılı olan insanların en önemli özelliği zamanı iyi kullanmaları ve iyi yöneten kimseler olmalarıdır. Ali Fuad Başgil, zamanı iyi kullanma konu

117. Başgil, *age.*, s. 77.

118. Bakara 2/3; Maide 5/2.

119. Başgil, *age.*, s. 76-77.

120. Allah Kur’an’da Kuşluk vaktine, geceye ve ikinci vaktine yemin eder. Bkz., Duha 93/1-2; Asr 103/1.

sunda gençleri uyarır ve zamanın boşa geçirilecek bir nimet olmadığını vurgular. O, “*gençliği boş yere harcama, onu kıymetlendirmeyi bil*”¹²¹ diyerek genç nesillerin, zamanı iyi yönetme bilinci kazanmalarını ister. Günümüzde sınırsız özgürlük teşvik edilerek, gençlik dönemi âdeta bir eğlence süreci olarak sunulmaktadır. Hâlbuki gençlik dönemi boşa harcanacak bir zaman değildir. Gelecek adına bilgi edinmek, ilim ve meslek öğrenmek için bu süreç eşsiz bir fırsattır. Başgil, bu dönemi iyi değerlendirmenin yolunun zamanı boşa geçirmemektен ve çalışmaktan geçtiğini gençlere hatırlatır.

Düşünürümüze göre bugünün işi yarına bırakılmamalı, her günün kendine göre işi ve sıkıntısı olduğu akıldan çıkarılmamalıdır.¹²² Dinlenme bahanesiyle asla boş oturulmaması gerekir. Zira boş oturanın içi, işlemeyen demir gibi pas tutar.¹²³ Sonuç olarak Başgil, gençlerden zamanın kıymetini iyi idrak ederek layıkıyla değerlendirmelerini ve zamanın insana verilen en büyük nimet olduğunun bilincine varmalarını istemektedir.

4- Sonuç ve Değerlendirme

Yakın dönem fikir tarihimizin çok mühim simalarından biri olan Ali Fuad Başgil’in “Gençlerle Başbaşa” adlı eserinde yer alan değerleri tespit etmek amacıyla yapılan bu çalışmada şu sonuçlara ulaşılmıştır.

Araştırma neticesinde söz konusu eserde; “*alçakgönüllülük/tevazu, başarılı olmak, cesaret, cömertlik, çalışkan olmak, danışmak/istişare etmek, doğruluk, dostluk, düşünmek/tefekkür etmek, empati, güvenilirlik, hoşgörü, iradeli olmak, merhamet, nezaket/kibarlık, öz konuşmak, sabırlı ve azimli olmak, saygı, sorumluluk, sözünde durmak, şükür, yardımseverlik/iyilikte bulunmak ve zamanı iyi kullanmak*” değerleri tespit edilmiştir. Dolayısıyla incelenen eserin, yetişmekte olan genç nesillere değer aktarma noktasında önemli bir kaynak olduğu ve değerler eğitiminde faydalanılmasının yerinde olacağı kanaatine varmak mümkündür.

Araştırmaya konu olan “Gençlerle Başbaşa” adlı eserde tespit edilen değerler, Akbaş’ın değer sınıflamasında “geleneksel, demokratik, çalışma-iş” değer grupları içerisinde yer alırken, Schwartz’ın değer sınıflamasında “uyarılım, iyilikseverlik, başarı, gelenekselcilik ve uyma” değer grupları içerisinde yer almaktadır. Söz konusu eserde vurgulanan 23 değerın 10’unun Schwartz’ın sınıflandırmasında, 8’inin ise Akbaş’ın sınıflandırmasında yer aldığı görülmektedir. Başgil’in eserinde yer alan değerler açısından her iki değer sınıfı karşılaştırıldığında, bunların pek işlevsel olmadıkları söylenebilir.

121. Başgil, *age.*, s. 75.

122. *age.*, s. 67.

123. *age.*, s. 70.

“Alçakgönüllülük/tevazu, cesaret, çalışkan olmak, doğruluk, dostluk, düşünmek/tefekkür etmek, empati, hoşgörü, merhamet, nezaket / kibarlık, saygı, sorumluluk, yardımseverlik/iyilikte bulunmak” hem değerler eğitimi yönergesinde hem de “Gençlerle Başbaşa” adlı eserde ortak olan değerlerdir.

Daha önce de ifade edildiği üzere 2018 yılında müfredatta yapılan değişiklikler neticesinde bütün öğretim programlarında öğrencilere kazandırılması amaçlanan kök değerlere yer verilmiştir. “adalet, dostluk, dürüstlük, öz denetim, sabır, saygı, sevgi, sorumluluk, vatanseverlik, yardımseverlik” öğretim programlarında yer alan kök değerlerdir. “Dostluk, dürüstlük, sabır, saygı, sorumluluk, yardımseverlik” incelenen eserde de var olan ortak değerlerdendir. Dolayısıyla “Gençlerle Başbaşa” adlı eserin müfredat programlarıyla benzer değerlere vurgu yaptığı ve değerler eğitimi açısından zengin içeriğe sahip olduğu görülmektedir.

Sonuç olarak Ali Fuad Başgil, yetiştiği topluma ve milletine karşı olan vefa borcunu asla unutmamış; özellikle gençlere karşı her zaman ciddi bir sorumluluk hissi taşımıştır. “Gençlerle Başbaşa” adlı eseri bunun somut örneklerinden biridir. Değerler eğitimi için önemli bir kaynak olan bu eser ailede ebeveynler tarafından, okulda ise öğretmenler tarafından gençlere tavsiye edilmeli ve okutulmalıdır.

KAYNAKÇA

Ağırman, Cemal; “İdeal Bir Davranış Biçimi Olarak Empati ve Hadislerde Empati Örnekleri”, *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c. X, sayı 2, 2006.

Akalın, Şükrü Haluk vd.; *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2011.

Akseki, Ahmet Hamdi; *Ahlak İlmi ve İslam Ahlakı*, sad. Ali Arslan Aydın, Nur yayınları, Ankara, 1991.

Aslan, Ömer; *Kur'an ve Hoşgörü*, İlahiyat Yayınları, Ankara 2005.

Aydın, M Zeki; *Ailede Ahlak Eğitimi*, Timaş Yayınları, İstanbul 2011.

Aydın, M Zeki- Şebnem Akyol Gürler ; *Okulda Değerler Eğitimi*, Nobel Yayınları, Ankara 2013.

Aydın, Mustafa; *Gençliğin Dini ve Sosyal Değerleri*, Çizgi Kitabevi, Konya 2010.

Başgil, Ali Fuad; *Gençlerle Başbaşa*, Yağmur Yayınları, İstanbul 2014.

Bayar, Mustafa; “Ali Fuad Başgil’in Gençlere Yönelik Tavsiyeleri ve İdeal Gençlik Tasavvuru” *Muhafazakar Düşünce*, Yıl 14, S. 52, Eylül-Aralık 2017.

Bilgin, Nuri; *Sosyal Psikolojide Yöntem ve Pratik Çalışmalar*, Sistem yayıncılık, İstanbul 1995.

Canbulat, Mehmet; “Şükür”, *Dini Kavramlar Sözlüğü*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2007.

_____ ; “Cömertlik”, *Dini Kavramlar Sözlüğü*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2007.

_____ ; “Sabır”, *Dini Kavramlar Sözlüğü*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2007.

Çağrııcı, Mustafa; “Şükür”, TDVİA, c. 39, İstanbul 2010.

_____ ; “Tevazu”, TDVİA, c. 40, İstanbul 2011.

- _____ ; “Cömertlik”, TDVİA, c. 8, İstanbul 1993.
- _____ ; “Sıdk”, TDVİA, c. 37, İstanbul 2009.
- _____ ; “Sabır”, TDVİA, c. 35, İstanbul 2008.
- Dökmen, Üstün; *İletişim Çatışmaları ve Empati*, Sistem Yayıncılık, İstanbul 2005.
- Göcen, Gülüşan; *Şükür Pozitif Psikolojiden Din Psikolojisine Köprü*, Dem Yayınları, İstanbul 2014.
- Güngör, Erol; *Değerler Psikolojisi*, Hollanda Türk Akademisyenler Birliği, 1993.
- Hökelekli, Hayati; *Psikoloji, Din ve Eğitim Yönüyle İnsani Değerler*, Dem Yayınları, İstanbul 2013.
- _____ ; *Ailede, Okulda, Toplumda Değerler Psikolojisi ve Eğitimi*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2011.
- Karagöz, İsmail; “İstişare”, *Dini Kavramlar Sözlüğü*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2007.
- _____ ; “Doğruluk”, *Dini Kavramlar Sözlüğü*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2007.
- Karaman, Fikret; “İrade”, *Dini Kavramlar Sözlüğü*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2007.
- Kılıç, Emrullah; *Materyalizm Karşısında Ali Fuad Başgil*, Akçağ Yayınları, Ankara 2012.
- Kıziler, Hamdi-Canikli, İlyas; *Değerler Eğitimi*, Deneme Yayınları, Karabük 2015.
- Kuşdil, M. Ersin-Kağıtçıbaşı, Çiğdem; “Türk Öğretmenlerinin Değer Yönelimleri ve Swartz Değer Kuramı”, *Türk Psikolojisi Dergisi*, Sayı 45, 2000.
- Kutluer, İlhan; “Düşünme”, TDVİA, c. 10, İstanbul 1994.
- MEB; 18. Millî Eğitim Şurası Kararları, http://ttkb.meb.gov.tr/dosyalar/surular/18_sura.pdf adresinden alınmıştır. Erişim tarihi: 21.09.2018
- MEB; http://mebk12.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/34/39/749197/dosyalar/2015_02/09093609_degerleregitimi.pdf, Erişim tarihi: 21.09.2018
- MEB; <http://mufredat.meb.gov.tr>.
- Muhammed b. Süleyman, *Büyük Hadis Külliyyatı –Cem’ul Fevâid*, (ter. Nim Erdoğan), İz Yayıncılık, İstanbul 1996.
- Oğuzkan, A.Ferhan; *Eğitim Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1974.
- Özçelik, A Selçuk; “Ali Fuat Başgil”, TDVİA,c. V, İstanbul, 1992.
- Özensel, Ertan; “Sosyolojik Bir Olgu Olarak Değerler”, *Değerler Eğitimi Dergisi*, 1/3, 2003.
- Öztürk, Murat; “Klasik Türk Edebiyatında Babadan Oğula -Ebeveynden Çocuğa- Nasihat Geleneği”, *Akademik Bakış Dergisi*, sayı 39, 2013, s. 2, <http://www.akademikbakis.org>. (Erişim Tarihi: 25.09.2018)
- Pala, İskender; “*Nasihatname*”, TDVİA, c. XXXII, İstanbul 2006.
- Tarhan, Nevzat; *Güzel İnsan Modeli Ailede, Toplumda, Siyasette Değerler Psikolojisi*, Timaş Yay., İstanbul 2013.
- Türcan, Talip; “Şura”, TDVİA, c. 39, İstanbul 2010.

ORHUN KIYILARINDAN MENDERES HAVZASI'NA AKAN SÖZ VE SÖYLEYİŞ

Prof. Dr. Hasan KAVRUK* / Prof. Dr. Nesrin SİS**

Öz: Türkçenin ses ve şekil özelliklerinin tespit ve değerlendirilmesinde, Anadolu Ağızlarıyla ilgili çalışma ve araştırmaların önemli bir yeri vardır. Aydın iline bağlı Mersinbelen ağzında olumsuz şimdiki zaman “-yomaz” şekli kullanılarak ifade edilmektedir. Bu şekil, başka bir kaç Anadolu Ağzında da olumsuz şimdiki zaman ifadesi olarak görülmektedir. Bu ifadenin içinde çekim kökü erimiş bir muktadirlik anlatımının da bulunabileceği düşünülebilir. Ağızların söz varlığı Türkçenin bütün söz varlığının bir parçasıdır bu bakımdan ağızları söz varlığı açısından da değerlendirmek gerekir. Mersinbelen ağzında Eski Türkçeden gelen “sıgıt”- sözü Orhun Abidelerindeki anlam ve şekliyle kullanılmaya devam etmektedir.

Anahtar kelimeler: Mersinbelen ağzı, -yomaz, sıgıt.

WORDS AND STATEMENTS FLOWING FROM ORHUN COAST TO MENDERES BASIN

Abstract: The studies and investigations carried on Anatolian dialects takes important place in evaluation and understanding of phonetical and morphological properties of Turkish. Negative, present continuous tense sentences in Mersinbelen (in Aydın) dialect is stated in "-yomaz" form. This form is also seen in the negative, present continuous tense statements of a few of Anatolian dialects. In this statement, the presence of stem fusion of an abilitative expression could also be considered. Since the dialects' vocabulary constitutes the the vocabulary of the language, it is better to analyze the dialects in terms of vocabulary. The Old Turkish word "sıgıt" is being used in Mersinbelen dialect in the same meaning and form as Orkhon inscriptions.

Key Words: Mersinbelen dialect, -yomaz, sıgıt.

Aydın'ın Koçarlı kazasına bağlı Mersinbelen köyündeydik geçenlerde. Ziyaret için gittiğimiz 80'li yaşlardaki Elifçeli Kübra teyze, kapıya yaklaştığımızda, karşısındaki kapıda oturan komşusuna heyecanlı heyecanlı birşeyler anlatıyordu. Komşunun elinde avakado vardı, muhtemelen onun ne olduğunu sormuştu komşu teyze. Kübra teyzenin söylediklerini duyunca donduk kaldık. Bizimle birlikte sanki zaman da donmuştu. Ses ve ifade özelli-

ORCID ID : 0000-0001-2345-6789* / 0000-0002-2743-3397**

DOI : 10.31126/akrajournal.486705

Geliş tarihi : 22 Kasım 2018 / Kabul tarihi: 24 Aralık 2018

*İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Ana Bilim Dalı.

** İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Ana Bilim Dalı.

riyle, söz varlığıyla, Orhun nehri kıyılarından Bengü Taşların gölgesinden başlayıp Anadoluya ulaşan bu Türkçe söyleyişten etkilenmemek elde değildi:

“Éndéeniñ noolduunu boolarda bek bilmezléé da'lı gaadéşim. Ben de bilméyorédım emme bizim oolan annatdédin, güzün geldiinde. Geçennelde gekgeliken bubası yisin deye getémiş em oloo ana dedédin. Bir iki denesi duruyoru daş bigi, herif yiyomaz, bırak yimeyi bakıyomaz bile yüzüne, duruyola öölice.

-İnden yimeyuru acaba, dadı kötü bezeri, sen datdıñ mı heç endéenden?

-Ne bilcen anam datmadım emme gatı gaymak bigi. Kuner ezéene benzebetir. Herif bek cüdamsız galdı belki yiyiverii de kendine gelii deyorédık emme yiméyuru, netcez bilemedim gaari. Yalıñız yapıldak baş edimeyon herifnen dengilip durması canımı yakıbatı.

-Senin güçük oolan eskerden gelmeyoru bezeri daha, bubası buyoo daha göréedin.

-İzin alıbilése bu günnede gelceemiş, sık sık telifon edibatur. Bu yanda bubası o yanda oolan sığıdıp duroola. Geçennede herifin galbine iniyoredin gonuşooken tıkanıdı galdı ölüyuru deye ödüm suttı ya gız, pékat vésin hemencik topléévédi kendini.

-Allah gorumuş anam geçmiş oosun, netceñ gaari. Çekcéémiz gadarını vésin bi irabbim. Aaa senin misafirléén gekgelii gooşum gözün aydın gaari.”

Misafirler bizdik. Üst tarafta konuşmanın tamamlanmasını beklemiş, bu iki Türkmen kocasını zevkle keyifle dinlemiş, farketirmeden kaydetmiştik konuşulanları.

Bu kısacık sohbette ilk anda bizi etkileyen, söyleyişlerinden biri “bir iki denesi duruyoru daş bigi, herif yiyomaz, bırak yimeyi bakıyomaz bile yüzüne, duruyola öölice” cümlesinde geçen “yiyomaz”, “bakıyomaz” ifadeleriydi. Bu ifadelerdeki “-yomaz”şekli oldukça dikkat çekiciydi. Anadolu Ağızlarındaki fiil çekimlerini kapsamlı olarak ele alıp inceleyen Özgür Ay’ın “Türkiye Türkçesi Ağızlarında Fiil Çekimi” (Ay, 2009) isimli çalışmasında karşılaşmadığımız “-yomaz” şekliyle ilgili literatür taramasında ulaşılabildiğimiz açıklamalar aşağıda yer almaktadır:

L. Karahan, “Anadolu Ağızlarının Sınıflandırılması” adlı eserinde, şimdiki zamanın olumsuz ve soru şekillerinde bazı yörelerin standart yapının dışına çıktığını belirterek “geliyömez” örneğini vermiştir. (Karahan, 2011:147)

A. Akar, “Muğla ve Yöresi Ağızlarında Şimdiki Zaman Biçimleri” isimli çalışmasında, *yori-* fiilinin geniş zaman olumsuz 3. teklik şahıs şekliyle oluşturulan bu yapının, hece yutumuyla (haplologie) - *yomaz* biçiminde ka-

lıplaşmış olduğunu, “*kalkı-yomaz* “*kalkmıyor*” *beni-yomazlar* “*beğenmiyorlar*” örnekleriyle açıklamıştır. (Akar, 2001: 4)

“Güney batı Anadolu Ağızları” adlı çalışmasında Z. Korkmaz, bu bölgenin kendine özgü ağız özelliğini teşkil eden en önemli noktalardan biri olarak, farklı şahıslardaki olumsuz şimdiki zaman çekiminde –me, olumsuzluk ekinin –yor ekinden sonra gelmesini belirtmiş, ve şu örnekleri vermiştir: “*gâliyuma-mın* (gelmiyor musun), *geliyomêz* (gelemiyoruz)”. (Korkmaz 1994 : 92).

Ahmet Caferoğlu, “Muğla Ağzı” adlı yazısında, “-ne sorup-durun alıyomazsın mâdemki” ifadesindeki, “*alıyomazsın*” sözünü “*alamazsın*”, şeklinde anlamlandırmıştır. (Caferoğlu, 1988: 111)

A.B. Ercilasun, “Muğla Ağzında Kullanılan Bir Şimdiki Zaman Şekli” isimli çalışmasında, - yomaz şeklinde görülen, bir zaman ekinden sonra olumsuzluk ekinin gelmesinin Türkçe için tuhaf bir durum olduğunu ancak Muğla Ağzı’nda “*yorımaz*” kelimesinin önce, orta hece ünlüsünün düşmesiyle –“*yormaz*”, sonra da “*r*” düşmesiyle –“*yomaz*” şeklini aldığı belirtilmekte ve “*geliyomaz*” ifadesini; “*geliyomaz*<*geliyormaz*<*geleyorımaz*” şeklinde izah etmektedir. (Ercilasun, 1983: 261-262).

Ulaşılabilen kaynaklarda, “-yomaz” söyleyişi, genel olarak olumsuz şimdiki zaman ifadesi şeklinde (Akar 2001; Korkmaz 1994; Ercilasun 1983) izah edilmiştir. A. Caferoğlu’nun anlamlandırmasında ise olumsuz müktedirlik bulunmaktadır (Caferoğlu, 1988). Z. Korkmaz, “Güney batı Anadolu Ağızları” isimli çalışmasında bu söyleyişi hem “*gâliyuma-mın* (gelmiyor musun), şeklinde olumsuz şimdiki zaman hem de *geliyomêz* (gelemiyoruz)” şeklinde müktedirlikle birlikte olumsuz şimdiki zaman biçiminde anlamlandırmıştır (Korkmaz,1994).

Yukarıdaki sohbette geçen “*bir iki denesi duruyoru daş bigi, herif yiyomaz, bırak yimeyi bakıyomaz bile yüzüne, duruyola ölice*” cümlesini, kendisi de Mersinbelen köyünden olan Prof. Dr. Hasan Kavruk “*bir iki tanesi duruyor taş gibi, herif yiyemiyor, bırak yemeyi bakamıyor bile yüzüne, duruyorlar öylece*” şeklinde anlamlandırmış ve Ahmet Caferoğlu ile Z. Korkmaz’ın anlamlandırmalarına paralel olarak “müktedirlikle birlikte olumsuz şimdiki zaman ifadesi” şeklinde izah etmiştir. Eski Türkçede hem esas fiil hem de yardımcı “*imkân ve iktidar*” fiili hâlinde kullanılan “*u-*” fiili, Köktürk ve Uygur metinlerinde –*ğalı/ğeli* veya –*u/ü; ı/i* ekleriyle yapılan zarf-fiillerden sonra, olumlu ve olumsuz ifadelerde, esas fiile iktidar nüansı veren bir yardımcı fiil olarak da kullanılmıştır (Korkmaz, 2005: 608). Bu durumda, “*yomaz*” ifadesinin, Türkiye Türkçesinde olumsuz iktidar bildiren yapılarda çekim kökü erimiş bir hâlde varlığını devam ettiren “*u-*” fiilinin izini taşıyabileceği dolayısıyla müktedirlikle birlikte olumsuz şimdiki zamanı bildiren bir ifade olduğu da düşünülebilir.

Bu kısacık sohbetin söz varlığı açısından bizi düşündüren yanı ise, “*bu yanda bubası o yanda oolan sığıdıp duroola*” cümlesinin içindeydi. Prof. Dr. Hasan Kavruk tarafından “bu yanda babası o yanda oğlan ağlayıp duruyorlar” şeklinde anlamlandırılan bu cümlede geçen “sığıt-” kelimesi oldukça dikkat çekiciydi. Kelime sonundaki “t” sesinin ekleşme sonucunda iki ünlü arasında ötümlüleşerek “d” sesine dönüştüğü “sığıt” kelimesine benzer bir kelime olarak Derleme Sözlüğü’nde geçen “sığıt” sözü “utanma, saygı” (TDK 1993 : 3604) anlamıyla bulunmaktadır. Bu kelime, yukarıdaki sohbette geçen aynı anlam ve şekliyle ise Orhun Abidelerinde yer almaktadır. Köl Tigin Abidesi, kuzey yüzü 11. satırda “(a)nça: s(a)kınt(ı)m: közde: y(a)ş: k(e)ls(e)r: tida: köñ(ü)lte: *sıg(i)t*: k(e)ls(e)r: y(a)nt(u)ru: s(a)kınt(ı)m: k(a)tıg(ı)gdi: s(a)kınt(ı)m: (e)ki: ul(a)yu: in(i)ygün(ü)m: ogl(a)n(ı)m: b(eg)l(e)r(i)m: bod(u)n(u)m: közi: k(a)ş: y(a)bl(a)k: bolt(a)çı: tip: s(a)kınt(ı)m: yogçı: *sıg(i)tçı*: kıt(a)n: t(a)t(a)bı: bod(u)n: b(a)şl(a)yu.” “Öyle düşündüm. Gözlerimden yaş gelse engel olarak, gönülden *feryat* gelse geri çevirerek yas tuttum. Çok yas tuttum. İki Şad başta olmak üzere kardeşlerimin, oğullarımın, beyle-
rimin (ve) halkımın gözleri kaşları berbat olacak deyip düşündüm. Yasçı (ve) *ağlayıcı* (olarak) Kıtay ve Tatabı halkları (temsilcilerinin) başında” (Tekin, 1988: 22-23).

Orhun Abidelerinden, Menderes havzasına, yüzyılları aşarak gelen ve halen canlı olarak kullanılan “sığıt”- kelimesinin, Derleme Sözlüğü’nde, Orhun Abidelerinde geçen gerçek anlamıyla yerini alması önerilmekte ve temenni edilmektedir.

KAYNAKÇA

- Ay, Özgür (2009); *Türkiye Türkçesi Ağızlarında Fiil Çekimi*, Ankara: TDK Yayınları.
Akar, Ali (2001); “Muğla ve Yöresi Ağızlarında Şimdiki Zaman Biçimleri”, *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* : 4/ 1-10.
Caferoğlu, Ahmet (1988); “Muğla Ağzı”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten 1962*, Ankara: TDK Yayınları :111.
Ercilasun, Ahmet B. (1983); “Muğla Ağzında Kullanılan Bir Şimdiki Zaman Şekli”, *Şükrü. Elçin Armağanı*, , Ankara : Hacettepe Üniversitesi Yayınları: 261-262.
Karahan, Leyla (2011); *Anadolu Ağızlarının Sınıflandırılması*, Ankara: TDK Yayınları : 147.
Korkmaz, Zeynep (1988); *Güney-Batı Anadolu Ağızları Ses Bilgisi (Fonetik)*, Ankara: TDK Yayınları : 92.
_____ (2005); “Türkiye Türkçesinde İktidar ve İmkan Gösteren Yardımcı Fiiller ve Gelişmeleri”, *Türk Dili Üzerine Araştırmalar*, c. 1, Ankara: TDK Yayınları : 607-619.
Tekin, Talat (1988); *Orhon Yazıtları*, Ankara: TDK Yayınları: 22-23.
Türk Dil Kurumu (1993); *Derleme Sözlüğü*, c. X, Ankara: TDK Yayınları : 3604.

Yu-, Yuğ-, Yuv- FİİLLERİ ÜZERİNE

Sezer KIZANBEK*

Öz: Temizlik kültürü, Türk kültüründe çok eski ve köklüdür. Bu sebeple dilimizde temizlik üzerine ve temiz olmayı ifade etmek üzere çok fazla kelime kullanılmıştır. Bu çalışmamızda temizlikle ilgili kelimelerden biri olan ve günümüzde de kullanılan, özellikle ağızlarda canlı bir şekilde varlığını sürdüren fakat günümüzde unutulmaya yüz tutmuş bir kavram olarak gördüğümüz yu- fiilini ele alacağız. Yu- fiilinin yu-, yuğ- yuv_ gibi pek çok türevi vardır. Bu fiil bazı ses değişiklikleri ile Sümercede, Altaycada ve Moğolcada dahi karşımıza çıkar. Eski Türkçe, Orta Türkçe, diğer Türk lehçeleri ve Anadolu ağızları kaynaklarında yu-,yuğ-,yuv- fiilleri örnekleriyle doludur. Bu makale çerçevesinde yu-, yuğ-, yuv-, fiillerinin anlamları, köken bilimsel izahları, fonetik ve morfolojik değişimleri de izah edilmeye çalışılacaktır. Örneklerin çokluğundan da yola çıkarak Türk kültüründe, Türk sosyal yaşantısında temizliğin önemi bir kez daha ele alınıp eserlerimizle de belgelenip tekrar bir ispata çalışılmıştır. Temizlik kültürümüz ile ilgili fiil ve isimlerin zenginliği bu sosyal davranışımızın köklülüğünü, genişliğini bir kez daha ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türkiye Türkçesi, temizlik kültürü, köken bilimi.

THE MEANİNG OF Yu-, Yuğ-, Yuv- VERBS

Abstract: Cleaning culture is very ancient and deep- raated in Turkish culture. This is why there are a lot of words used on cleaning, being clean and cleanliness. In this work we will cover the verb "yu-", a word related to cleaning and still used today, especially still exists in many dialects, but a concept nearly getting forgotten. There are many variations of the verb "yu-" such as "yu-, yuv-, yuğ-". The verb appears with some voice changes in Sumerian, Altai and also Mongolian. There are lots of examples of "yu- yuğ- yuv-" verbs in the source of the sources of Old Turkish, Middle Turkish and other Turkish and Anatolian dialects. In this essay, the meanings of etymologic explanations, the morphological and phonetic changes of the verbs "yu-, yuv-, yuğ-" will be explained. As we begin with the range of examples, point out the importance of cleaning in Turkish social life once more, it is documented in our works and tried to be proved. In the cleaning culture, the variety of raun and verbs indicate the wideness and essentialness of this behaviour in our culture.

Temizliğin Türk-İslam kültüründeki önemi, doğal olarak temizlikle ilgili fiil ve isimlerin zenginliğini de beraberinde getirmiştir. Yunma, arınma, paklanma, çimme, tumma gibi bir çırpıda akla gelen temizlikle ilgili kelime

ORCID ID : 0000-0001-9307-0160

DOI : 10.31126/akrajournal.486705

Geliş tarihi : 05 Kasım 2018 / Kabul tarihi: 01 Ocak 2018

*Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Dili Bilim Dalı.

lerden biri olan ve günümüzde de kullanılan fakat unutulmaya yüz tutmuş bir kavram olarak gördüğümüz yu-, yuv-, yuğ-, yıka- şekilleriyle dilde var olan filleri kökenbilimsel izaha ihtiyaç duyulmuştur.

Temizlik, medeniyeti gösteren en ehemmiyetli amillerdendir. Bu hasleti tarihte en ideal şekilde ecdadımızda görmekteyiz. Temizliğin medeniyet ve kültürler arası yeri konusunda Türk-İslam kültürü hakkında 18. yy. Türkiye'sini gezen D'Ohsson'un şaşkınlık ve hayranlıkla dolu ifadeleri şöyledir:

*“Müslümanların kadın olsun, erkek olsun hemen her gün banyo yapma ve yıkanma hususunda gösterdikleri dikkat hiçbir şeyle kıyaslanamaz. Bunu dinin emrettiği temizliğe riayet etmek ve sağlıklı yaşamak için yaparlar. İleri gelenlerin evinde de alelade vatandaşın evinde de tahta kaplı olan bütün döşemeler ayrıca halı döşelidir. Evin geri kalan kısmı her hafta büyük bir titizlikle yıkanır. Hiçbir zaman hiçbir tarafta en küçük bir pislik, toz, çamur görülmez. Çünkü erkek olsun, kadın olsun hangi rütbe ve mevkide olursa olsun, eve girerken pabuçlarını merdivenin alt ucunda çıkarır. Resmi Daireler de döşemelerinin sadeliğine rağmen, aynı temizlikleriyle dikkat çeker.”*¹

Denburg ise, “Anadolu halkı kadar temizliğe düşkün bir halka hiçbir zaman rastlamadım. Bunu fark etmek için onu hamam da görmek kâfidir. Elbisesi yamalı bir adam çıkagelir. Soyununca bakarsınız ki iç çamaşırları şaşılacak kadar beyaz ve temizdir. Avrupa'da ise durum ekseriye tam tersinedir.” demektedir.²

Bu mevzuda diğer Batılı yazarlardan Yuvakim de Bolf, “Müslümanlık; nezafeti, temizliği, nezaketi bütün saiklerine farz yapmakla birçok tahripkâr mikropları imha etmiştir.”³

Avcı Sultan Mehmet devrinde İngitere'nin İstanbul sefaret kâtiplerinden olan ve Türkler hakkında olumlu düşüncelere sahip olmayan Ricaut ise bütün menfi tavrına rağmen: “Türkler, yaşayış tarzlarının harici manzarası itibariyle hakikaten çok temizdirler ve gerek yıkanmaları gerek dinen mükellef oldukları diğer vecibelerinin ifası itibariyle iptila derecesinde tahayyütkar ve intizamperverdirler.”⁴ diyerek bu mevzudaki hakikatleri açıklamaktan kaçınmamıştır. Ayrıca Ricaut,⁵ 1638'de İstanbul'da (Boğaziçi ve uzak semtler dışında)

1. D. Ohsson, *18. Yüzyıl Türkiyesinde Örf ve Adetler*, (çev. Zehra Yüksel). 1. baskı, Tercüman 1001 Temel Eser Serisi, İstanbul, 1980, s. 228.

2. Ahmed Djevad, *Yabancılar Göre Eski Türkler*, Yağmur Yayınları, 1. baskı, İstanbul 1978, s. 69.

3. Mustafa Ateşmen, *Avrupalı Gözüyle İslam, Yani Asya Yayınları*, 1. baskı, İstanbul 1971, s. 164.

4. Ricaut, *Histoire de l'etat present de l'Empire Ottoman*, 1667.

5. Ricaut, *Histoire de l'etat present de l'Empire Ottoman*, 1667.

302 umumi ve 14234 hususi hamamın varlığını belirterek bu durumun kendisi gibi diğer seyyahları şaşırttığını belirtmiştir. Zira o asırlarda Avrupa’da yıkanma adeti yok sayılmaktadır. En büyük hükümdar saraylarında bile hamam, banyo ve benzeri bir şey yoktu. Fıçı içinde bazen yılda bir defa yıkanılırdı. İlk banyo dairesinin, 18. asrın sonlarında Versailles Sarayın’nda Kraliçe Marie Antainette yaptırmış, burası ihtilalcilerin eline geçince, halk çok ayıplayıp, kraliçeyi lüzumsuz israfla suçlamış, çok alay eden, mizahi yazılar yazan ihtilalciler de olmuştur.

17. asır sonları Avrupasından bahseden Seignobos şunları söylemektedir: “ Temizlik, senyörler ve soylu hanımlar için bile meçhul bir şeydi. Banyo hiç kullanılmıyordu. Haçlı Seferleri’nde Avrupalılar, İslam ülkelerinde hamam görmüşler, bazı şatolara ve şehirlere Doğu usulü hamam getirmişlerdir.⁶

Bazı kültürlerde her toplumda görülebileceği gibi inanca ilişkin bazı hususiyetlerin batıl itikada dönüşmesi sebebiyle yıkanma konusunda yanlış davranışların geliştiği gözlenmektedir. Örneğin, vaftiz suyuna atfedilen kutsallığın kaybolma ihtimalini bir batıl itikada dönüştüren insanlar az yıkanmayı ya da hiç yıkanmamayı tercih etmiş olabilirler.

Temizlik kültürümüz hakkında Batılıların yukarıda yer verdiğimiz tespitleri Türk toplumunda temizlik anlayışının yaygınlığını ve köklülüğünü teyit eder mahiyette olsa da bugün maalesef inanç ve kültür kimliğimizde temizlik hususunda özenimizi muhafaza ettiğimizi söylemek ne yazık ki mümkün değildir.

Dil, toplumda var olan duyuş ve düşünceleri, çağrışımları oluşturduğu kavram, terim ve kelimelerle ifade eder. Dolayısıyla dildeki anlam alanları oluşturulan bu kelimelerle kurulus. Kelimelerin kök ve ekleşme biçimleri de kurullar doğrultusunda yapılanma gösterir.

Temizlik kültürü anlam alanıyla ilgili olarak on dördü Yunancadan , on dördü İtalyancadan , yirmi biri Fransızcadan , yetmiş üçü Farsçadan , yetmiş dördü Arapçadan alıntı, yüz elli altısı Türkçe kökenli, toplamda üç yüz elli iki madde başı kelime tespit edilmiştir.⁷ Bu geniş kavram alanı ile ilgili bu kadar sözcük içerisinden bu makale çerçevesinde yu-, yuğ-, yuv-, fiillerinin anlamları, kökenbilimsel izahları, fonetik ve morfolojik değışimleri izah edilmeye çalışılacaktır.

yu-, yuğ-, yuv- fiillerine baktığımızda şunlar söylenebilir: Bu bölümdeki incelemelerimiz Sümerce, Altayca, Moğolca, Eski Türkçe, Orta Türkçe, Yeni Türkçe ve Modern Türkçe dönemleri olarak tasnif edilerek örneklendirilecek

6. Charles, Seignobos, Avrupa Kavimlerinin Mukayeseli Tarihi, 2. baskı, Varlık Yayınları, İstanbul 1960, s. 336.

7. Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2. c. 9. baskı, Ankara, 1998.

tir. Eski Türkçe Dönemi için Uygur Türkçesi metinlerinden, Orta Türkçe dönemi için Divanü Lügatit Türk'ten, Yeni Türkçe dönemi için Eski Anadolu Türkçesi ve Osman Türkçesi dönemi metinlerinden faydalanılacaktır.

Bu makaleye konu olan yu- , yuğ- , yuv- fiillerinin tasnifi doğrultusunda örneklenmeleri şu kaynaklarda geçmektedir :

Yu- fiili Sümercede tu- şeklinde geçmektedir.⁸

Altayca-Türkçe Sözlük'te yu- fiili şu şekillerde bulunmaktadır.: cun-: yıkamak, yıkanıp temizlenmek; cundur- (cun-'un ettirgen şekli): yıkatmak; cunuk-(cun-'un edilgen şekli): yıkanmış, silinmiş olmak; cunup- (cun'un dönüştü şekli): yıkanmak; cunuş- (cun'un işteş şekli): birlikte yıkanmak; cuun-: cun-⁹

Moğolca-Türkçe Sözlükte temizlik alanı ile ilgili şu kelimelere rastlanmaktadır: tungga-:bk. tunggaga; tunggaga-: dökmek, akıtmak, çöktürmek, arıtmak, süzgeçten geçirmek, damıtmak; tunglagul- (tungga-'nın ettirgeni): arıtmak, temizlemek, sadeleştirmek; tunggalag: temiz, katıksız, aydın, berrak, parlak, şeffaf açık, saydam; tunggalga-: tungga-'nın ettirgeni. tunu-(geçişsiz fiil): çökmek, durulmak, berraklaşmak, yüzeye çıkmak; tunumal: temiz, berrak, açık, saydam. cudar (zudar) : pis, kirli, tozlu, murdar, iğrenç; cudar-: kirliletmek, bulaştırmak, pisletmek. cuma-(zum): yıkanmış, haşlanıp temizlenmiş, hayvanların kıllarını ya da kuşların tüylerinin temizlemek, yolmak, koparmak. cunggag (zungag): toz, kir, artık madde, toz yığını, saç pisliği, bebek ya da yavru hayvan dışkısı, sümük, balgam; cunggagla- (zungaglah): kirlenmek, tozlanmak, pislenmek,(saç) yağlanmak, kaka yapmak; cunggagtay (zungagtay- cunggagtu): kirli, pis. culgu-(zülgey=cilgü-): silmek, silmek, süpürmek, tozunu almak, parlatmak, sürmek, ovmak, ovalamak. cülgügür: bez, toz bezi, silecek, zımpara; cülgürde: silmek, silkelemek, temizlemek. Aynı kitabın Budizm Terim ve Kavramlar kısmında arilgahu: arıtmak, temizlemek, saflaştırmak; arilugsun: arınmış, arı temiz, saf; asuru arilugsan: çok arı, en temiz şekilde geçmektedir.¹⁰

Eski Uygur Türkçesi Sözlüğünde şunlar bulunmaktadır: Yumak: yıkamak, temizlemek, kaldırmak; yunguk: hamam; yungulug: yıkanma; yunmak: yıkanmak.¹¹

8. Osman Nedim, Tuna, Sümer ve Türk Dillerinin Tarihi İlgisi ile Türk Dilinin Yaşı Meselesi, 1. baskı, TDK, Ankara, 1990, s. 126.

9. Altayca-Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurum Yayınları, (Haz. E. Gürsoy-Naskali / M. Duranlı), 1.baskı, Ankara 1999, s.96.

10. Altayca-Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurum Yayınları, (Haz. E. Gürsoy-Naskali / M. Duranlı), 1.baskı, Ankara 1999.

11. Ahmet, Caferoğlu, Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayınları, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1968, s. 260.

Eski Türkçe Dönemi kaynaklarında yu- fiili “yıkamak” anlamında kullanılmıştır.

Uygur Türkçesinin önemli eserlerinden biri olarak kabul edilen “ Altun Yaruk “, Ceval KAYA’nın “ Uygurca Altun Yaruk “ kitabı sayfa 824’te yu-fiili şu bağlamda ekli halleri ile verilmiştir: “yuna tüketdükte ol yunmuş suvug”(478/8), “-larıg alıp yungu kılmış k(e)rgek... koyular”(475/18), “okıtıp bo yunguluk törüg kılıp”(478/19), “-da töksün... kaçan yunmışda kin yangı arıg”(478/10), “ içinte kirip arıtı yunsun...kaçan”(478/7),” yunsun arıtınsun... iği ağırıg kitgey”(478/20), “-in arıtıp ağızın yunsun...”(524/15), “ kirip arıtı yunup arıtınıp yangı arıg”(361/18), “ kirip et özin arıg yunup”(519/12), “kirip yunup arıtınıp arıg yangı” ;(535/5), “yunup arıtınıp...karaja tanın”(575/20) örneklerinde olduğu gibi yu- fiili yıkamak anlamında yuna-, yungu-, yunguluk-, yunmuş, yunsun, yunup şekilleri ile kullanılmıştır.

Orta Türkçe Dönemine damgasını vuran Kaşgarlı Mahmut’un Dîvânu Lugâti’t-Türk adlı eserinin tercümesi, 3. Cilt sayfa 45’te: k (ک) harfinin fiil köklerine gelerek alet ismi yaptığını bilmelisin: “yungak” kelimesi de “yudı” kelimesinden alınmıştır, “yıkadı” demektir. Ayrıca Dîvânu Lugâti’t-Türk’te yu-, yuv-, yuy-, (yuyun->yuy-(u)n-“dönüşlülük eki” olarak geçmektedir.

Türk Dil Kurumu Yayınları, Kıpçak Türkçesi Sözlüğü, Ankara, 1996, sayfa 330’da yun-: yunmak, yıkanmak; yunguk: eşya yıkamakta kullanılan bir tür kök, sabun. Sayfa 331’de yuv-: yıkamak; yuva-: yıkamak; yuvul-: yıkanmak; yuvul-: yıkanmak; yuyuçı: yıkayan, yıkayıcı; yuyundu: yıkanmadan çıkan su; yu-: yıkamak; yuf-: yıkamak, yumak; yün-: yıkanmak; yüy-: yunmak şekilleriyle verilmiştir.

Kültür Bakanlığı Yayınları, Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü, Ankara, 1. cilt sayfa 988’de “yıkamak” şu lehçelerde Azeri: yumag, Başkurt: yıyiv, Kazak: juvuv, Kırgız: cū, Özbek: yuvmak, Tatar: yuv, Türkmen: yuvmak, Uygur: juymak şekilleriyle verilmiştir.

Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi:18, Türkmence-Türkçe Sözlük, Ankara,1995’te yuv- fiili yıkamak ve aklamak anlamlarıyla verilirken: yuvdur-: bk. yuv-; yuvucu: yıkayıcı; yuvul-: yıkanıp hazırlanmak; yuvun-: yıkanmak; yuvundi: bulaşık suyu: yuvundur-:yıkandım; yuvuş-: bk. yuv-; yuvutdur: bk. yuvut- şekilleriyle verilmiştir.

Yaman, Ertuğrul-Nizamiddin Mahmud, TDK, Ankara,1998,Özbek Türkçesi-Türkiye Türkçesi ve Karşılıklar Kılavuzu’nda yuv- fiili “yıkamak anlamında юOBMOK yuvmaq haliyle zikredilmektedir.

Cengiz ALYILMAZ’ın “Eski Türkçenin Söz Varlığının Düz ve Ters Dizimi” kitabı sayfa 113’te yu-:arıt- şekliyle bulunmaktadır.

Prof. Dr. Tuncer GÜLENSOY'un "Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü" 2. Cilt (O-Z), sayfa 1169'da yu-[(hlk.)]"yıkamak"= ET. (KT. Uyg), OT (DLT), yu-, yuv-, yuy- (DLT: yuyun-<yuy-(u)n- "dönüştürme eki"); < yu- An. ağıl. : yu-, yuğ-, yuy-, yü-, yüğ- yüv-, "yıkamak" (DS XI, 4314) ~ yu- (Telafer / Kr TS, 365) ; yuv- (Ker./ Kr TS, 371)] şeklinde bulunmaktadır.

Prof. Dr. Necmettin Hacıeminoğlu, Türk Dilinde Yapı Bakımından Fiiller, Sayfa 31(24)'de yu- fiiline şöyle yer vermiştir: yu- "yumak, yıkamak" (ETG; Divan) ; yun- < yu-n- "yıkamak" (ETG).

Yu- fiili Tarama Sözlüğü'nde yumak, [yuğmak, yuyamak (1)] şekliyle "yıkamak" anlamında kullanılmıştır ve aşağıdaki şekillerde örneklendirilmiştir:

*Yusuf'un başını yur öper koçar
Gözlerini sürmeler maverd saçar
(Yuz. Şeyh. XIII. 4)*

*Gör imdi akıl ana ne deyiser
Bize gelen hasetten el yuyısar
(Yunus. XIII-XIV. 32)*

*Elin yüzün yumadın dokuz bazlamaç yer.
(Dede, XIV.5)*

*Gözüm diler ki hak-i deri tozunu yuya
Bilmez ki su içinde teyemmüm reva değil
(Nesimi. XIV.60)*

*Ayakların tuz ile ve kepek ile ıssı su ile yuyalar.
(Mü. Şi. XIV-XV. 63)*

Yüz yumak yüzlük urunmaktur, kollar yumak kolluk giymektür, ayak yumak ayaklık giymektür.

(Tuh. Le. XV. 289)

*Ton yuğduğumuz yerde bugün bir derviş geldi, bizden taam istedi.
(Bektaş. XV. 130)*

*Kafasına çevirdi züht-i huşk-i
Riya-yı taatı yuydu sirişki
(G. Ra. XV. 186)*

Anları ileteler, ol Nehtü'l-Hayat adlı ırmakta yuyalar.

(Müz. XV. 3)

El-gaslü (Ar.): Nesne yumak.

(Terceman. XV. 108–1)

Giyesi yumağa çıkmışlardı.

(Ta. Sel. XV. 6)

Yuydu tabak-ı kağıd-ı şeffafını eflak

Her suph kılır möhre-i mihr ile mücella

(Ah. Pş. XV. 15)

Ve bevl-i insan kaynatılıp sahib-i nikris anınla ayağın yusa vecai sakin olur.

(Men. Av. XVI. 264)

Şüst ü şuy (Fay): Şüsten ile şuyiden'den gelür.

Birinin manası yumak birinin manası arıtmaktır.

(Deka. XVI. 7–1)

Levh-i dilden yadını hoştur yumak

Nef' kılmaz adını Muhsin komak

Selaman. XVI. 37)

Bir kişi ölmüş, varmışlar ölü yuyucu getirmişler ki yuya ölü yuyucu gelmiş.

(Ta. Şahi. XVI. 19–2)

Kalbden göz yaşlarıyla yu yazuklar kirlerin

(Men. Cev. XVII. 36)

Vuzu(Ar.), abdest (Fa), maruftur dest ü ruy

Şüsten(Fa): ile dahi tefsir olundu, ya 'ni elin ve yüzün yumak.

(Aks. XVII-XVIII. 169)

Teknedir: icane, tave, teşt ile mirken: leğen

Yağsil(Ar.) ü şuyed(Fa)dimek: yur, şüste:

yaykanmış: rahiz

(Naz. Cev. XVIII-XIX. 71)

Şur(Fa): Sekiz manası var... /, yumak ve gasl ü tanzif eylemek manasıdır.

(Bürh. XVIII-XIX. 403)

*Ölürsem üstüme sevdiğim sen gel
Beni göz yaşıyla yu Leyli Leyli*

(Saz. Deli Boran. XIX. 573)¹²

Derleme Sözlüğü'nün 11. cildi sayfa 4314-4315'te yu- filinin değişik şekilleri ve görüldüğü ağızlar şöyle verilmiştir: yumağ, yumak (I) [yuğmak(I), yuymak(I), yüğmek, yümek, yüvmek] Yıkamak. (* Emirdağ- Af.; Honaz, Yukarı Seyit * Çal-Dz.; * Foça, Balçova, -İz.; * Alaşehir-Mn.; -Ba.; -Çkl.; * Emet-Kü.; Çayköy * Söğüt-Bil.; * Sivrihisar, Çifteler, Keskin-Es.; * Hereke-Ke.; * Kurşunlu-Çkr.; * İskilip-Çr.; -sn.; Ahmetsaray * Ladik, * Çarşamba-Sm.; * Merzifon, Ziyere-Ama.; * Perşembe -Or.; Şehli, * Şebinkarahisar -Gr.; * Bayburt -Gm.; Karakoyunlu * Iğdır, Kr.; -Ezm.; Cenciğe -Ezc.; -El.; * Arapkir -Ml.; * Kilis, Haral- Gaz.; Kilin, * Göksun, Şekeroba -Mr.; Reyhanlı ve Amik Ovası Türkmenleri * Antakya -Hat.; -Sv. Ve ilçeleri: Alcı, Sarıhamzalı * Sorgun, * Yerköy - Yz.; Ank. İlçe ve köyleri; Sarılar, Genezin * Avanos -Nş.; Kızılıcın * Sarioğlan -Ky.; * Bor -Nğ.; Engili * Ermenek -Kn.; * Mersin köyleri, Uzunca burç * Silifke -İç.; Apturrahmanlar * Serik -Ant.; Ortaca * Köyceğiz, * Milas -Mğ.). [yuğmak(I)]: (Ortaköy - Çal -Dz.; Bergama köyleri -İz.; -Mn ve çevresi.; * Biga -Çkl.; -Ba.; -Ks.; Balaç -Sm.; -Gr.; -Ky.). [yuymak(I)]: (Çakalkuyusu- Ada.) [yüğmek]: (*Dinar -Af.; Yamşar, Gökönak * Şarkikaraağaç -İsp.; * Yeşilova köyleri, -Brd.; -Dz ilçe ve köyleri.; * Bozdoğan, * Germencik, Koçarlı -Ay.; * Tire, -İz.; * Alaşehir -Mn.; Çandır * Serik, Sidek, Kalkan * Kaş -Ant.; Karkın * Marmaris, * Ula -Mğ.) [yüvmek]: (*Urla, * Bornova -İz.; Ahi, * Marmaris -Mğ).

Ayrıca "çamaşır yıkanan yer, çamaşırılık" anlamında yunağ, yunak [yumaklık(I) -2; yunaklık -1,2; yunluk, yunak -1,2; yuvnak, yuyak, yümelik -1, yünceklilik, yünek, yünceklilik] (-Af. Köyleri; -Ba. ve çevresi; * Simav -Kü.; Tokat, Bozan -Es.; * Geyve -Kc.; -Ba.; -Çkr.; -Çr. İlçe ve köyleri: * Boyabat -Sn.; -Sm. ilçe ve köyleri: Kapıkaya * Merzifon -Ama.; * Zile -To.; * Reyhanlı -Hat.; * Suşehri, * Gemerek -Sv.; Dikilitaş, -Nğ.; -Ky.; Ayvalı, Taşkınpaşa * Ürgüp - Nş.; -Nğ.; -Kn.; -Ada ve çevresi * Mut köyleri, * Mersin köyleri -İç.; Mahmutseydi * Alanya -Ant.) [yumaklık(I)-2]: (Ağacın -Yz.) [yunaklık -1]: (-İz. Tokat -Es.; Ovasaray -Ç.; Ta; * Koyunhisar -Su.; Fakıuşağı * Osmaniye -Ada.; Sebil * Tarsus, Güvere, Sökün * Silifke, * Mersin köyleri -İç) [yunak -1]: (* Gerze -Sn.; -S.; Tekke * Taşova -Ama.; Kızık, Heris * Artova -To.; Kemeriz * Zara -Sv.) [yuvnak]: (-Nş.) [yuyak]: (Afşar, Pazırören * Pınarbaşı -Ky.) [yümelik -1]: (Kelekçi, Dariveren * Acıpayam -Dz.; Şerefler * Yatağan -Mğ).

12. Cem, Dilçin (Düzenleyen), Yeni Tarama Sözlüğü, TDK, Ankara 1983, s. 252.

[yünceklük]: (Yusufeli * Bayındır –İz.) [yünek]: (Eğridir köyleri –İsp.; Denizli * Çal –Dz.; Karacahisar * Milas –Mğ) 2. Hamam, yıkanma yeri. (Boyat * Emirdağ –Af.; -Brs.; Doğsaray, * Alaca, Çıkrık * Mecitözü * İskilip –Çr.; * Ladik –Sm.; Sarayözü, Ezine –Ama.; * Zile –To.; Reyhanlı ve Amik Ovası Türkmenleri * Reyhanlı –Hat.; Ezdiber * Suşehri, Çepni * Gemerek –Sv.; Oyaca * Haymana, Şabanözü * Polatlı –Ank.; -Ky.; -Nğ.ve çevresi; * Karaman –Kn.) [yumaklık(I) -1] : (Elmalı * Kızılcahamam –Ank) [yunaklık -2] : (Erik * haymana –Ank) [yunluk]: (*Zile, Ficek * Reşadiye –To) 3. Davarların yıkandığı yer. (Tokat, Bozan –Es.; * Ayaş –Ank.) [yunak -2]: (- Şarkışla ve çevresi, -Sv.) 4. Buğday yıkanan havuz (* Afşin –Mr) 5. Ölü Yıkanan yer, tenesir. (* Afşin –Mr.) [yünceklük]: (* Fethiye –Mğ).

Yunakçı: Çamaşırıcı, çamaşır yıkayan (Eşme –Uş.; Akçakent * Nizip –Gaz.; * Silifke köyleri –İç.)

Yunak evi: Düğünde gelini ya da güveyi yıkama törenini yapan ev (Genezin * Avanos –Nş.)

Yunaklık: 1.[→ yunah, yanak -1] 2.[→ yunah, yunak -2] 3. Çamaşır teknesinin konduğu ağaç masa (-Çr ve köyleri)

Yunat: 1. Buğday yıkama işi (Karacaören –Kü) 2. buğday yıkanacak yer. Karacaören -Kü)

Prof. Dr. Tuncer GÜLENSOY’un “ Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü”nde yu- fiili şu şekilde verilmiştir: yu- (hlk) “yıkamak”= ET.(KT, Uyg.), OT.(DLT) yu-, yuv-, yuy- (DLT : yuyun < yuy-(u)n- “dönüşlülük eki” < * yu-

An.ağl : yu-, yuğ-, yuy-, yü-, yüğ-, yüv-, “yıkamak”(DS.XI, 4314) ~ yu- (Telafer / Kr TS, 365) yuv- (Ker/Kr TS. 371)

Yun- [(hlk)]”yıkamak”= ET. , OT. Yun- ~ çun- (EUTS; DLT) < yu- “yıkamak” + -n-

Yunak (hlk) “yıkılan yer, hamam”= ET. yunhulug “yıkama”; yunguk “hamam” (EUTS,305) < ET, OT. Yu-n [~çu-n-] “yıkamak” + - (a) k

An. ağl: Yunah, yunak, yumaklık, yunaklık, yunluk, yuvnak, yuyak, yümelik, yünceklük, yünek, yünceklük ‘ çamaşır yıkanan yer, çamaşırılık’(DS. XI, 4318).

YU-N-AK(>H)/-AKLIK/-LUK

YU-N-NAK

YU-Y-AK

YÜ-M-E+LİK

YÜ-N-CEK+LİK

-EK/-EK+LİK

Yunakçı: (hlk) ‘çamaşırıcı’

Yunak [+çı]

Yunaklık: yunak

Yunaklık: (hlk) ‘ çamaşır teknesinin konuştuğu ağaç masa’

< yun – (a) k + lık

Yunat: (hlk) ‘Buğday yıkanacak yer’

< yun –(a) t

Temizlik kültürü, Türk kültüründe çok eski ve köklüdür. Türkçe diğer dillerden aldığı kelimeler üzerinde ses değişiklikleri yaparak bu kelimeleri kendi ses yapısına benzetir. Varlığını yitiren Sümercede ve Altay dillerinde incelemiş olduğumuz yu-, yuğ-, yuv-, fiillerinin bağımsız olarak ortaya çıkmadıkları, daha çok Türk-Moğol dil birliğinin yaşandığı Altay Çağı(M.Ö 9000)’nda değişik şekilleriyle karşımıza çıkması bize bunu kanıtlar niteliktedir.

Moğolcada tungga-, tunggaga-, tunglagul-, tunggalag, tunggalga-şeklinde bulunan bu sözcükler ele alınan kavram alanı ile ilgili tum-, ban-, ıslanıp çıkmak ile ilgili olduğu düşünülen ve kuvvetle muhtemeldir ki Moğol-Türk birliğinden Altay diline bağlanabilecek bir örnek olarak görülmektedir.

Altaycadaki fonetik hadisesi sonucunda bundan daha eski biçiminin de Altaycada cun-, cundur-, cunul-, cunup-, cunuş-, cuun- şekilleri gözlemlenmektedir.

Hemen hemen tüm lehçelerde yu- fiilinin gerek y-j-c- gerek t-d-y- değişiklikleri ile çok eskiden beri kullanılması temizlikte kültürel özgeçmişimizi ortaya koymaktadır.

Tespit ettiğimiz yu-, yuğ-, yuğmak, yungu, yunguluk, yumak, yuv-, yuy-mak kelimeleri de zikredilen kaynaklarda örnekleriyle doludur. Temizlik kültürümüz ile ilgili fiil ve isimlerin zenginliği bu sosyal davranışımızın köklülüğünü ortaya koyuyor.

KAYNAKÇA

Altayca-Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurum Yayınları, (haz. E. Gürsoy-Naskali / M. Duranlı), 1. baskı, Ankara 1999.

Alyılmaz, Cengiz; *Eski Türkçenin Söz Varlığının Düz ve Ters Dizimi*, Kurmay Yayınları, 1. baskı, Ankara 2004.

Atalay, Besim; *Divanü Lûgat-it Türk Tercümesi*, TDK Yayınları, 2. baskı, Ankara 1986.

Aateşmen, Mustafa; *Avrupalı Gözüyle İslam*, Yeni Asya Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1923.

Derleme Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayınları, c. 8, Ankara 1975.

Caferoğlu, Ahmet; *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul 1968.

Dilçin, Cem (Düzenleyen); *Yeni Tarama Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1. baskı, Ankara 1983.

Djevad, Pacha; *Yabancılar Göre Eski Türkler*, Yağmur Yayınları, 1. baskı, İstanbul 1978.

D’Onsson, Micael; *18. Yüzyıl Türkiye’sinde Örf ve Âdetler* (çev: Zehran Yüksel), 1001 Temel Eser, İstanbul 1978.

- Ercilasun, Ahmet Bican; *Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1. baskı, Ankara 1991.
- Ggülensoy, Tuncer; *Türkiye Türkçesindeki Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1. baskı, Ankara 2007.
- Hacıeminoğlu, Necmettin; *Türk Dilinde Yapı Bakımından Fiiller*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1. baskı, Ankara 1992.
- Kaya, Ceval; *Uygurca Altun Yaruk: Giriş, Metin ve Dizin*, Türk Dili Kurumu Yayınları, 1. baskı, Ankara 1994.
- Kıpçak Türkçesi Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1996.
- Moğolca-Türkçe Sözlük 2 O-C(Z) , (çev. Günay Karaağaç), Türk Dil Kurumu Yayınları, 1. baskı, Ankara 2003.
- Özbek Türkçesi-Türkiye Türkçesi ve Karşılıklar Kılavuzu, (çev. Ertuğrul Yaman / Nizamuddin Mahmud), Türk Dil Kurumu Yayınları, 1. baskı, Ankara 1998.
- Özütuna, Yılmaz; *Büyük Türkiye Tarihi*, Ötüken Yayınevi, 1. baskı, İstanbul 1978.
- Ricaut; *Histoire de l'etat present de l'Empire Ottoman*, 1667.
- Seignabos, Charles; *Avrupa Kavimlerinin Mukayeseli Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul 1960 .
- Tuna, Osman Nedim; *Sümer ve Türk Dillerinin Tarihi İlgisi ile Türk Dilinin Yaşı Meselesi*, TDK Yayınları, Ankara 1990.
- Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1998.
- Türkmençe-Türkçe Sözlük, Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi:18 (haz. Talat Tekin / M. Ölmez / E. Ceylan), Ankara 1995.

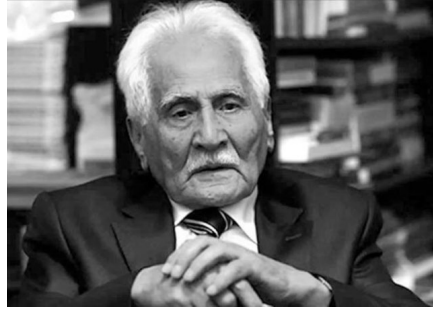
DOSYA: 2
KÜLTÜR - SANAT - EDEBİYAR

Bir kuşağın mısralara olan sevdası: BAHAETTİN KARAKOÇ

Nedendir bilmem ama onun adını anıp da;

*“Dilime sen verdin gül ezgisini,
Bir gönül üzdümse sebebi sensin! ...
Seninle aşmışım dur çizgisini,
Töreyi bozdumsa sebebi sensin! ...”*

demedem geçemiyorum...



Bir kuşağın mısralara olan sevdasının hiç şüphesiz adıdır Bahaettin Karakoç. Her ne kadar benim sevdam Abdurrahim Karakoç ile başladıysa da geriye dönüp baktığım zaman ikisini birbirinden ayırıp farklı yerlere koymam mümkün değildi.

Kategorize edemem, ayıramam vesselam. Yok birisi heceyle yazmış, yok diğeri serbestçiymiş. Ben anlamam onları. Anladığım bir şey varsa o da her “Karakoç” ismini duyduğum zaman yüreğimde kımıldayan namelerdir...

Doksanlı yılların henüz başlarıydı. Lodos Haliç’i yerden yere vuruyor, dalgalar kıyıları yerinden oynatırcasına şamarlıyordu. Bir kış mevsimiydi hasılı. Benim gözüm, Sirkeci’de katıldığım bir dost meclisinde Sevgili Hasan Sağındık üstadın elindeki kitaplardan birisine ilişiyordu. “Uzaklara Türkü...”

O an için oradakilerin siyasi motifli muhabbetlerinden çok kitaplarla ilgilenmeyi tercih etmiş ve istirham ederek kitabı elime almıştım. Kitabın kapağına çok takılmadan alelacele sayfalarını çevirmeye başlıyordum. Üst kısmı hafiften kıvrılmış bir sayfa çok geçmeden dikkatimi çekiyordu. Belli

ki benden önce kitabı okuyan, bir şeye işaret ediyordu. Biraz da meraktan olsa gerek o sayfayı hemen okumaya başlıyordum.

***“Dilimde sabah keyfiyle yeni bir umut türküsü
Kar yağmış dağlara, bozulmamış ütüsü
Rahvan atlar gibi ırgalanan gökyüzü
Gözlerimi kamaştırırsa da geleceğim sana
Şimdilik bağlayıcı bir takvim sorma bana
-Ihlamurlar çiçek açtığı zaman.”***

Sevgili Sağındık bir müzisyendi, ozandı. Belki besteleyebileceği, müziğe aktarabileceği dizeler aramıştı. Benim öyle bir derdim yoktu. Yanımdakilerin muhabbetlerinin alay konusu olsam da bir çırpıda şiiri baştan aşağı okumuştum. Kafamı kaldırıp etrafta olup bitenleri manasız bakışlarla süzüyordum. Âdeta kanmamıştım. İçimden, bir bardak daha çay içmek istiyormuşçasına bir kez daha okumak gelmişti. Üzerime iyiden iyiye odaklanan bakışlar arasında kitabın diğer sayfalarını da şöyle bir gözden geçiriyor ve iade ediyordum.

Az önce okuduğum dizeler sürekli hafızamda yankı yapıyor, gözlerimin önünden usulca sıyrılıp gidiyordu. Bir kış akşamında Mustafa Ağabeyim sayesinde güzel dostlarla tanışmanın mutluluğu vardı yüreğimde. Muhabbete, hafızama takılan dizeleri fon yapıp çok olmasa da ara ara ortak oluyordum.

Vakit geç olmuştu artık. O gün kitabı arama telaşına girmeyi bırakıp Sirkeci Garı’ndan bindiğim banliyö treni ile İstanbul’un karanlık sokaklarında kaybolup gidiyordum.

O akşam sanki ay bir başka görünüyordu gözüme. Oysaki Yedikule’nin üzerini kirli bir tabaka kaplamış, âdeta nefes almaya bile imkân vermeyecek bir hâle getirmişti. Lakin dolunay yine de fırtınadan aralanmış bulutların bir boşluğundan olabildiğince seçiliyordu. Dar sokaklarda aheste adımlarla yürürken çok değil birkaç saat önce okuduğum şiir hafızamda yankılanıyordu.

***“Ay, şafağa yakın bir mum gibi erimeden
Dağlar çivilendikleri yerde çürümeden
Bebekler hayta hayta yürümeden
Geleceğim diyorum, geleceğim sana
Ne olur kesin bir takvim sorma bana
-Ihlamurlar çiçek açtığı zaman.”***

Ertesi gün ilk işim sahaflara uğramak ve kitabı almak oldu. Onunla da yetinmedim sadece, yanında bana Karakoçları nice senelerde unutturmayacak birçok kitabı da almıştım. Sırada sırf o şiiri bir daha okuyabilmek için vapura binmek ve Üsküdar'a geçmek olacaktı. Yine koşturmaca geçen bir günün sonlarına doğru Eminönü'nden vapura biniyor ve bulduğum en müsait yere oturarak kitabın sayfaları arasında âdeta kaybolup gidiyordum. Çok geçmeden vapurda kalabalığın geçmesini bekleyen birkaç kişiden birisi olarak kaldığımı fark etmiş ve yerimden kalkarak aşağıya inmiştim. Üsküdar aslında o akşama doğru benim menzilimde yoktu. Ama yine de sahil boyunca Karakoçlardan nameler eşliğinde birkaç adım da olsa yürümeden edememişim. Lodos zorluyor, soğuk üşütüyordu. Fazla uzaklaşmadan geriye dönüyor ve belki de geldiğim vapura tekrar biniyordum...

O kış sömestri tatilim İstanbul – Erzincan – Adıyaman üçgeninde geçmişti. Okulların açılması ile birlikte Adıyaman'a görev yerime dönmüştüm. Doyamamıştım İstanbul'a, ama şimdilik bu kadar yeterli diyerek ardımda bıraktığım sitemli mısralarla veda etmişim o koca yürekli şehre...

***“Beklesen de olur, beklemesen de
Ben bir gök kuruşum sırmalı kesende
Gecesi uzun süren karlar-buzlar ülkesinde
Hangi ses yürekte çağırır beni sana
Geleceğim diyorum, takvim sorma bana
-İhlamur çiçek açtığı zaman.”***

O kış uzun ramazan gecelerinin vazgeçilmez eğlencelerinin başını henüz çiçeği burnundaki yerel radyolar alıyordu. Kimi zamanlar kulakları tırmalayan saçma sapan şeyler yayımlasalar da yine de birçok insan kendisine göre bir şeyler bulabiliyordu o radyolarda. Kimi istek istiyor adına türkü şarkı söyletiyor, kimileri ise telefon aracılığı ile bağlanıp sesini birçok insana duyurabiliyordu. İşte o radyolardan birisi vardı ki benim çok ilgimi çeken bir program yapıyordu. Telefonla radyoya bağlanıp bir mahlas söylüyorsunuz ve sizi sırası gelince yayına alıp şiirinizi okumanıza imkân veriyorlardı. Çok kısa zamanda çok katılımcı ve dinleyicisi olduğu için belki sıranın size gelmesi bir hayli zaman alabiliyordu.

Nitekim arıyorum. Mahlasım yine bir Karakoç şiiri oluyordu. “İlkyazda”...

Bir süre bekledikten sonra radyodan geriye dönüş oluyor ve hazır olmam isteniyordu. Birkaç derin nefes aldıktan sonra derinden gelen bir fon

müziğinin akışına kapılıp gidiyordum. “İhlamurlar çiçek açtığı zaman” diye başlayıp devam edip gidiyordu...

***“Bu şiir böyle doğarken dost elin elimdeydi
Sen bir zümrüd-ü ankaydın, elim tüylerine değdi
Sevda duvarını aştım, sendeki bu tılsım neydi?
Başka bir gezegende de olsan dönüşüm hep sana
Kesin bir gün belirtemem, n`olur takvim sorma bana
-İhlamurlar çiçek açtığı zaman.”***

Şiir biter bitmez telefon âdeti yüzüme kapanıyordu. Yahut ben öyle hissetmişim, belki de kural oydu. Bir süre daha yayını dinledikten sonra radyoyu kapatıp dinlenmeye çekiliyordum. Sahura bir hayli zaman vardı ve o gün hayli yorulmuştum. Yatağa uzanıp gözlerimi kapattığım anlardı. Bir telefon sesi ile uyanmışım. Yatağımın başucundaki ahizeyi hafifçe kaldırıp kulağıma götürdüğümde çok sevdiğim bir arkadaşımın uyarıları ile karşılaşmışım. “Sen radyoyu dinlemiyor musun?”

Evet dinlemiyordum ve dinlenmeye çalışıyordum. Meğer radyoyu kapatıp dinlenmeye çekildiğim zaman radyoyu bir hayli arayan olmuş ve şiirin tekrarı istenmiş. Bant kayıtları olmadığı için ve numaramı da kaybettikleri için yayın arasında sık sık anons geçerek benim radyoya tekrar bağlanmamı istemişler. Birazdan telefonu tekrar çevirip radyoya bağlandığım zaman bütün gerçekleri öğreniyordum. Sunucu buna çok sevinmiş ve beni birazdan tekrar yayına alacağını söylemişti.

Gecenin ilerleyen saatinde yorgun sesimle şiiri okumaya çalışırken bir hayli heyecanlandığımı titreyen ses tonumdan fark ediyordum.

***“Eski dikişler sökülür de kanama başlarsa yeniden
Yaralarımın acı tütünleri basacağı ben
Yeter ki bir çağır beni çiçeklendiğin yerden
Gemileri yaksalar da geleceğim sana
On iki ayın birisinde, kesin takvim sorma bana
-İhlamur çiçek açtığı zaman.”***

Ertesi gün meğer ne çok dinleyenimin olduğunu öğrendiğimde heyecanım bir kat daha artıyordu. Tabii ki bu benim sesimle ya da ses tonumla alakalı bir durum değildi; bunun farkındaydım. İşin ucunda Üstat Bahaettin Karakoç ve henüz çiçeği burnundaki o duygu yüklü şiir vardı. O an için bütün zamanlarda sevilerek okunacak olan bu şiiri belki de ilk defa Adıyaman ile buluşturmuştum.

O kışın baharında Hasan Sağındık Ağabeyin bir kaseti çıkmıştı. Büyük bir heyecanla kaseti alıp dinlemek için sabırsızlanıyordum. Üstadın “İhlamurlar çiçek açtığı zaman” adlı şiiri nasıl bestelenir acaba diye merakla beklerken kaset kapağındaki sözler arasında görememek beni bir hayli üzüyordu. Ama bir tesellim olmuştu ki o da yine üstadın, benim de sık sık müstear isim olarak kullandığım “ilkyazda” şiiri kaset içerisindeki bestelerden birisi olmuştu.

Bu bile beni ziyadesiyle mutlu etmeye yetmişti. Kaseti bir an önce dinleyebilmek için aheste adımlarla evin yolunu tutarken yine dilime düşüyordu o bahar yüklü dizeler.

***“Bak işte, notalar karıştı, ezgiler muhalif
Hava kurşun gibi ağır, yağmursa arsız
Ey benim alfabemdeki kadim Elif
Ne güzellik, ne de tat var baharsız
Güzellikleri yaşamak için geleceğim sana
Geleceğim diyorum, biraz mühlet tanı bana
-İhlamurlar çiçek açtığı zaman.”***

Çok sonraları yüreğimde bir şeyler kımıldayıp kalemi elime aldığımda Anadolu efsanelerini birer aşk mektubu edasında yazmayı hayal ettiğimi söylüyordum. Bunu “Kardelene Mektuplar” adı altında yazmak istediğimi kendisini ziyaret etme fırsatı bulduğum Kahramanmaraş’taki evinde anlattığımda gözlerinin içi gülmüş, omzuma dokunmuş ve o güne kadar hafızama bir çivi ile kazılmışçasına duran o şiirini mektup aralarında kullanmama müsaade etmişti.

Ahır Dağı eteklerinden şehre doğru inerken belki hayatım boyunca yaşadığım en mutlu günlerimden birisini yaşadığımı fark ediyordum. Tadı şekere çalmış bir bayramın son gününün ikindisinde o dizeler bir kez daha aklıma düşüyordu.

***“İhlamurlar çiçek açtığı zaman
Ben güneş gibi gireceğim her dar kapıdan
Kimseye uğramam ben sana uğramadan
Kavlime sâdıkım, sâdıkım sana
Takvim sorup hudut çizdirme bana
Ben sana çiçeklerle geleceğim
-İhlamurlar çiçek açtığı zaman.”***

Ve maksat hasıl olmuş, Kardelene Mektuplar vücuda gelmişti. Çok zaman geçmeden kitabı koynuma koyup Dolunay Şiir Gecesi'nin davetlisi olarak gittiğim Kahramanmaraş'ta kapak arkasındaki yüreğimden süzülen seslenişi okuyor ve imzalı kitabımı kendisine takdim ediyordum.

Bir kez daha heyecanıma yenik düştüğümü o seslenişi okuyabilmek için çıktığım sahnede titreyen sesimden fark ediyordum.

Her şeye rağmen yine de dudaklarımdan dökülüyordu o yüreğimde harmanladığım cümleler. Bir kuşağın mısralara olan sevdası, Bahaettin Karakoç benim de Anadolu sevdamin bir Kardelene akıp gittiği mektuplarımı süslemiş, satırlara olan sevdamin adı olmuştu...

Seslenişim, o salonda tanıdığım tek insan olan Bahaettin Karakoç'tan başkasına değildi...

Halikarnas Balıkçısı'nın deyimiyle,
"Be hey koca yurt!"

Doğusundan batısına, kuzeyinden güneyine hüznü bulutlarla ıslanmış
sevda yurdu, aşk vatanı...

Sende doğmak; ve senin acılarına tebessüm edebilmek ne hoş bir duygu.

İşte bu yüzden, sana sevdalıyım. Dağlarında bir nefes ömrü açıp ve solan
kardelenlere aşığım.

Hani bazen insan, karabulutlar gibi dolar lakin rüzgâr da esse, kasırgalar da
kopsa yağamaz. Kimi zaman ise sabahın umut ışıkları ile taze bir yaprağa
düşen çiy damlasından bile nem kapıp kelebekler kadar narin olur ve döke
bildiğince döker ya, işte bende öyleyim senin için...

Taşlarına, kuşlarına ve bazen de şairin dediği gibi
-her bahar yularını kırarcasına coşan sularına- sevdalıyım.

Aksakallı Kartal Bahaettin Karakoç'tan ilham aldım. Taşlara, Munzur
Kartallarına sevdalı Tahir Erdoğan Şahin'den cesaret aldım ve sana aşk
mektupları yazdım, kabul et!.."

Hamdi ÜLKER

NEREDESİN?

*Seni anlatacak sözler aradım
“Yok”ta bulamadım, “var”da hiç yoksun
Kitapları, sözlükleri taradım
Genişte değilsin darda hiç yoksun*

*Düşünüp dolaştım baktım her şeye
Acaba benzetsem ben bunu neye
Yağmura, doluya, sarı şimşeğe...
Tipi sayılmazsın, karda hiç yoksun*

*Bilmem hangi yanın neyin imiş hoş
Tadın yeşil erik daha da mayhoş
Ulu rüzgârlarla sallanan sarhoş
Elmada, armutta, narda hiç yoksun*

*Fırtına elinde yaprakta mısın
Anamur yolunda kayrakta mısın
Havada mı yoksa toprakta mısın
Su demek zor sana harda hiç yoksun*

*Timsali olmuşsun görünmeyenin
Haberi yok senden hiçbir kimsenin
Halayda, horonda yerin yok senin
Düğünde oynanan barda hiç yoksun*

*Suretin yok fotoğrafın çekilsin
İzin yok ki rüzgâr esip de silsin
Uğramaz olmuşsun ova ne bilsin
Dağdaki bayırda, yarda hiç yoksun.*

Nafiz NAYIR

EMANET MUTLULUK

Şeyda'ya

Çiçek saltanatı gibi baharın
Küçücük masalsın dil-i virana

Şifa olur cana, şirindir sözler
Küllenir yürekte bir nebze közler
Nurdan bir çeşme mi gülen o gözler?
Billurdan bir neşe saçan her yana

Her emanet gibi yufkadır bağrın
Hem şâduman hemi dilhunum uğrun
Irarsan sinemi sarıyor ağrın
Varlığın teselli nâmurat cana

Sana çiçek demek kâfi söz değil
Viran hanem mamur etmen az değil
Özge bir lütufsun, bana giz değil
Bilirim ihsansın Hüdâ'dan bana

Küçücük masalsın dil-i virana
Billurdan bir neşe saçan her yana
Varlığın teselli nâmurat cana
Bilirim ihsansın Hüdâ'dan bana

Emanet mutluluk döner hicrana
Çiçek saltanatı gibi baharın

KÜÇÜK ŞİİR

Yeğenim Ertuğrul'a

Gonca kuşanır ya bir gül fidanı
Serâpa güzellik, serâpa neşe
Ruh verdi içimde batan güneşe
Güldürdü günbegün mihnetkeşanı

O minik parmaklar ab-ı hayat mı?
Tutsam ellerini cana can katar
Körpe gülücükler cihanı tutar
Şakıyan dilleri cennetten tat mı?

Şaban ÇETİN

Rifat ARAZ

**SÜBHÂN'I DUY,
YOL AL GÖNÜL!..**

*Bırak, aksın aşk kaynağım;
İhsânı duy, yol al gönül!..
Bul, sendedir son durağım;
İrfânı duy, yol al gönül!..*

*Tefekkür et, a ehl-i hâl;
Kula nedir sorgu, su'âl?!..
Tut bir ömrü, eyle kemâl;
Fermânı duy, yol al gönül!..*

*Baht yazılmış, sende karâr;
Can seyrine eyle nazâr!..
“Hak” dedikçe bu intizâr;
Hicrânı duy, yol al gönül!..*

*Gel, adâp bil, hatır eyle;
Terki terk et, edep böyle!..
Dört kapıda “hikmet” söyle;
İz'ânı duy, yol al gönül!..*

*Vefâyı bil, yanmış tende;
Gevher saklı bu mahzende!..
Zâhir, bâtın bir gülşende;
Mîzânı duy, yol al gönül!..*

*Maksût sensin, sende temel;
Gör, bir âlem sende mücmel!..
Sınandıkça sonsuz emel;
Sübhân'ı duy, yol al gönül!..*

**GÖR, BİR ÂLEM
TESBÎHTEDİR!..**

*Gönül, bu aşk dergâhında;
Gör, bir âlem tesbîhtedir!..
Sabret nefsin islâhında;
Gör, bir âlem tesbîhtedir!..*

*Vecde girmiş su, od, toprak;
“Hakk'ı” söyler yakın, uzak!..
Her bir safha, menzil, durak;
Gör, bir âlem tesbîhtedir!..*

*Rahmet inmiş her nefese;
Yan bu derin, içli sese!..
Vecd ile gir, bu son derse;
Gör, bir âlem tesbîhtedir!..*

*Cehd et sende, seyr ü sülûk;
O'ndan, O'na bu yolculuk!..
Zahîr, bâtın, şu sonsuzluk...
Gör, bir âlem tesbîhtedir!..*

*Niyâzda mı akıl, iz'an?
Zikre dalmış kevn ü mekân!..
Her cezbede yanar bu can;
Gör, bir âlem tesbîhtedir!..*

*Gel kulak ver, levh ü kalem;
Bu “tevhîdi” söyler her dem!..
Dile gelmiş şu yol, yöntem;
Gör, bir âlem tesbîhtedir!..*

**CAN ÖZÜMDE,
VAHDET GÖRDÜM!..**

*Gönül, sende sır-ı Sübhân;
Sende bir hoş haslet gördüm!..
Tevekkül et, Hakk'a dayan;
Her a'zamda davet gördüm!..*

*Sorma bana, ne âhım var?
Açma, bin bir günâhım var!..
Gel secdede duy aşikâr;
Göz yaşımında rahmet gördüm!..*

*Duy "ne" diyor o emr-i Hak?
Başın eğmiş dolmuş başak!..
Yol al, senden olma uzak;
Her menzilde ibret gördüm!..*

*A "Hak" diyen kalb-i selim;
Hikmet sende, sende bilim!..
İlm-i ledün eyle talim;
Dört kapıda himmet gördüm!..*

*Hani, bizden evvel gelen;
Malı, mülkü koyup giden?..
Her dönüşte şu değirmen;
Bir ilâhî kısmet gördüm!..*

*Söyle nedir "varlık, yokluk"?
"Melik" O'dur, O'nun buyruk!..
Gör sendedir bu yolculuk;
Can özümde, vahdet gördüm!..*

**OKU, ŞERH ET,
SEN, SENİ BİL!..**

*Ma'rifet ne, hikmet nedir?
Oku, şerh et, sen, seni bil!..
Can, gizli bir hazinedir;
Oku, şerh et, sen, seni bil!..*

*Cehd et, sıyrıl şu girdaptan;
Nefsi kurtar her azaptan!..
Yûnus gibi son kitaptan;
Oku, şerh et, sen, seni bil!..*

*Gönül kul ol, tek Mevlâ'ya;
Yan "can" denen müptelâya!..
Eyyûb gibi yun belâya;
Oku, şerh et, sen, seni bil!..*

*Halil gibi bul Sübhân'ı;
Mûsâ'ya sor, yar ummanı;
Mesîh'te gör her bürhânı;
Oku, şerh et; sen, seni bil!..*

*Başında mı kader çarkı?
Dost'a akar, hilkat arkı!..
"Gül" renginde gör bu farkı;
Oku, şerh et, sen, seni bil!..*

*Bezm-i candan gelir bu söz;
Arş'a sığmaz, sendeki öz!..
Her zerremi yaktı bu köz;
Oku, şerh et, sen, seni bil!..*

ALLAHIM

*Çıkış yok bu cehennemden sıkıştım kaldım Allahım
Yolum göster cesaret ver şecâat ver nazargâhım*

*Perişan hâlimi gör bak ne çektiysem hep anlarsın
Bilinmez derde düştüm ah kerem kıl ey benim şahım*

*Sarardım soldum aşkımdan harâb oldu vücud şehri
Kıyamet koptu hicrinden dağıldı meskenim câhım*

*Zaman geçmiş mekân batmış umurumda mı sanırsın
Hayâl kurmak hayâl oldu karardı hurşidim mâhım*

*Figânımdan telaşlanmak nedendir bunca can pârem
Geçer elbet bu zahmetler duyar şâhım benim âhım*

*Gözüm dilberde kaldı Hiç düşersen kaldıran olmaz
Cevâhir saçsa deryalar kurur duysa bir eyvâhım*

Hasan KAVRUK (HİÇ)

SEVDA

*Gönüle düştü mü sevda ateşi,
Kibriti, çırası olmadan yanar.
Heyecan depresir başlar savaşı,
Fanusun içinde sönmeden yanar.*

*Benliğini kaplar kızgın kül gibi,
Dalarsın derine bulunmaz dibi,
Ne yağmur söndürür ne de kar tipi,
Kavurur ruhumu dinmeden yanar.*

*İçten içe işler sesi duyulmaz,
Alevsiz kor gibi elle tutulmaz,
Doktoru, hekimi, merhemi olmaz.
Zembillerde sırrı, vermeden yanar.*

*Her zaman yücedir namı sorulmaz,
Düşürmez hızını asla yorulmaz,
Ozan Seyfi de derki sevdasız olmaz,
Bendeki bu yürek sevmeden yanar.*

Seyfettin ÇOBAN

Kitap Tanıtım : “HAYATA DOKUNMAK”

HALİS KURALAY’IN HAYATA DOKUNUŞLARI

Şemseddin KOÇAK

Halis Kuralay, 1968 Çanakkale/Bayramiç doğumlu.

1992 Boğaziçi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Psikoloji Bölümü mezunu.

1993 MEB İngilizce öğretmeni.

2005-2012 İstanbul Millî Eğitim Müdürlüğü, Özel Eğitim Şube Müdürü.

2013- Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı, İstanbul İl Müdürlüğü, Müdür Yardımcısı.

"Gözlerinden içeri hiç ışık sızmadı. Güneş değmedi gözüne. Onun için gün doğmadı. Aynada kendi yüzünü görmedi. Gün batımını beklemedi, fakat hiç güneşsiz kalmadı. Gözlerinden içeri hep sevginin ışığı girdi. Dostlar sofrasına güneşler taşıdı. Sözlerinden yıldızlar doğdu. Gören gönlümüz oldu, Halis.

Rengin ve ışığın olmadığı, gölgelerin ve biçimlerin hükmettiği bir dünyayı adımlar, görsel tahriklerden korunur, seslerin izini sürerek mekânın haritasını çıkarır.

Durakta bekliyorsunuz. Gelen otobüsün, beklediğiniz otobüs olup olmadığını, gözlerinizi kapatarak nasıl bilirsiniz? Nasıl anlarsınız? Hiç düşündünüz mü? Halis'in 'kapalı penceresinden' gördükleriniz, size yeni ve güzel bir pencere açacak... Gözlerinizden içeri ışık sızacak."

Senai Demirci, Halis Kuralay'ın “Hayata Dokunmak” adlı kitabının sunuş yazısında bunları yazar.

“Halis'e göre, Allah hiç bir şeyi boşa yaratmamıştır. Görme engellilerin de bir misyonu vardır ve körlerin insanlığa önemli katkıları olduğuna inanır. Görmeyenler, karıştıktıkları güçlükler karşısında, görenlerin akıllarına gelmeyecek ilginç çözümler üretirler. Örneğin, görmeyen birine namaz nasıl öğretilir?

Halis'e babası, çobanlık yaparken namaz surelerini ezberlettiği için, namaz kılarken, "Şimdi yattı, şimdi ayakta" diye bilgi vererek ve ayrıca uygulamalı olarak namaz kılma eylemi, ilginç bir şekilde öğretilir.

"Bir şeyi anlamak için ona elleri ile bakmak. Ve sabrının sınırlarını zorlayarak!"

İşte görme engellilerin temel yaşam felsefesi budur.

Halis, ailenin altıncı ve son son çocuğu olarak dünyaya gelir. Doğduğundan iki ay sonra komşularından biri ablasına, "Münevver kızım, sizin *dada alentiriğe* başka başka bakıyor, gözleri görmüyor olmasın?" der ve o günden sonra altı yaşını dolduruncaya kadar Halis'in gözlerinin nasıl açılacağı konusunda askerî ve sivil her doktora başvurur.

Halis, faydası olsun diye verilen gözlükleri, hareketli bir çocuk olduğu için düşerek veya çarparak hep kırar. Koşar, zıplar ve yükseklerle tırmanır. "Şöyle otur şuracıkta!" denir ama, o hep ele avuca sığmaz. Annesi ona, "Sen ecelinle ölmezsin oğlum!" der.

Halis, at, eşek gibi hayvanlara biner. Top oynar, takdir toplar. Arkadaşları kadar başarılı olamasa da, misket bile oynar. Bisiklete biner. Sapan atarken, tek tük kaza yapar. Kendini bu hâliyle kabul eder. Balyozla demir makasına vurur ve demiri keserler. Babası onu yapabileceği her işe teşvik eder.

Dokuna dokuna, kabartılarak yazılan araba plakalarını okumaya başlar. Okula başlamadan, telden yapılan büyük harflerin tamamını öğrenir. Fakat akranlarından bir yıl gecikmeli olarak okula başlar. Tüm kardeşleri gördükleri hâlde okuyamaz. Fakat Halis, görmediği hâlde okur. Bu kitabı da öncelikle ve özellikle engelli olmayanlar için yazar.

Babası: "Ben bu çocuğu okutacağım." diye kafasına koyar. Bu amaçla, yetkililerle ilişki kurar, fakat olumlu bir cevap alamaz. Kayıt peşinde koştuktan yorulur, fakat vazgeçmez. Çünkü Halis'i okutmayı kafasına koymuştur.

Halis evden, ayrılıp okula gitmek istemez, ama babası onu, "Okulda traktör sürdürecekler." gibi vaatlerle ikna eder. Çünkü Halis o günlerde, traktör sürmeye çok merak duymaktadır.

1976 yılında yedi yaşına ayak basmıştır. Yağmurlu bir sonbahar günü okumak için babasıyla birlikte İstanbul'a giderler. Gittiği gün otelde kalırlar ve sabah İstinye Körler Okulu'nun yolunu tutarlar. Okula vardıklarında Halis, yalnızca sınıflardan gelen öğrenci seslerini duyunca babasına, "Hani, traktör yok buralarda?" der. Okul müdürü, birtakım konuşmalardan sonra, Halis'ten bir şarkı söylemesini ister. Şarkı bitince hademelere, Halis'e önlük giydirecek, onu sınıfa götürmelerini söyler.

Babası ona, "İç çamaşırını alıp, geleceğini" söyleyip gider. Fakat gidiş, o gidiştir. Eski öğrenciler, Halis'i gezdirirler. Böylece onu okula ısındırmaya çalışırlar. Okuldaki ilk öğle yemeğinde, hayatında ilk kez "türkü" yer. Daha doğrusu yemeye çalışır fakat yiyemez. Yemeği ne yaptığını bilmez, ama yemekte bolca ağladığını gayet iyi hatırlar. Babasının geleceğine hep inandığı için, fırsat buldukça, okulun girişindeki ziyaretçi masasına oturur, kafasını masaya koyar, düşünür ve ağlar. Arkadaşları bu yüzden onunla alay ederler.

Halis, kabartma yazıdan, kabartılmış yazıyı anlar. Fakat kabartma yazı, parmakları gıdıklayan garip nokta işaretlerdir. Körlerin bir şeye dokunarak okuduklarını anlar, ancak görenlerin hiç bir şeye dokunmadan nasıl okuduklarını bir türlü anlayamaz.

Bir ay sonra babasının getirdiği helva ve giysilerinin kokusu ile özlemini gidermeye çalışır. Merdivenlerden koşarak iner. Okulda en çok anneciğinin, istediği zaman ekmeğinin üzerine tereyağı sürüp, dışarı çıkamamasına üzülür. Yatakhane, evlerini hatırlatan yegâne yerdir. Elinden gelse hiç çıkmak istemez. Çamaşırını diğer çamaşırılar arasından, üzerlerine yazdıkları isim ve soy isimlerinin baş harfi ile ayırırlar. Beşinci sınıfın sonunda, okula gelen misafirlere piyano çalar. Kör arkadaşlarının ajitasyon ile müzik yapıp, para toplamasından rahatsız olur. Kalecilik ve orta saha oyunculuğu yapar. Kalelere gol atar, kaleciyi ters yatırır. Kalecilik yapması için takımlar onu paylaşamazlar.

Görme engelli Kadir Öğretmen'den piyano eşliğinde "Ekmek buldum katık yok/Katık buldum ekmek yok" ve "Pazara gidelim, bir tavuk alalım" şarkısını öğrenir.

Gören arkadaşları ile Bayramiç Pazarı'nda kitapçıya uğrayıp kitap isimleri ve yazarlarını okumak, Halis'e tarif edilemez haz verir. Kitapların kimini satın alır, etrafındakilere okutmaya çalışır.

Halis'in alet kullanmaya karşı da büyük bir ilgisi vardır. Evlerinin bahçesinde tahadan bir şeyler yapmaya çalışır. Çiviler yetmediğinde, eski kasalardan çivi söktüp, eğri çivileri doğrultur ve bir kutu yapar. Bunun yanında, tenekeden düdük yapmak, kaynak makinesi ile teneke kaynatmak, diğer uğraşları arasındadır.

Halis, askeri müdahaleleri de eleştirir ve "Asker aynı asker olduğuna göre, binlerce kişi anarşi kurbanı olmadan önce anarşinin önüne geçemez miydi?" der.

Körler Nasıl Çamaşır Yıkar?

"Görmeyen bir kimse çamaşırını nasıl yıkar?" diye düşündünüz mü? Yemekhane neden bir kova sıcak su alır ve içerisine deterjan atar. Çamaşırın kirini görmeden, ovuşturmaya başlar. Bunu yaparken, daha önceden aldığı taktikler gereği, gömleklerin yakasını, koltuk altlarını ve kol ağzlarını daha çok çitiler. Bazen de gören arkadaşlarının, "Bunlar tam temizlenmemiş!" dedikleri olur. O zaman da, "Eh olacak o kadar" der ve kirlileri alıp tekrar yıkarlar.

Körler Nasıl Ders Çalışır?

"Bir kör nasıl ders çalışır, nasıl kitaplarını okur?" diye hiç düşündünüz mü? Bu iş için ya okuyacak birini bulacak, ya da dersine çalışmayacaktır. Ders çalışabilmek için yapılacak ilk iş, bu işle görevli birine gitmektir. Tabi birileri önceden görevlendirmemişse, yani rezerve etmemişse. Görevlinin o akşam başkaları ile işi varsa, o zaman nöbetçi öğretmene, son çare olarak da okulda çalışan hademelerin çocuklarına müracaat eder, onlardan derslerini okumalarını isterler. O da mümkün olmazsa, hâliyle çalışamazlar. Gündüzleri çalışmak durumunda iseler o zaman, onları kırmayan hemşire, ambar memuru, okul şoförü gibi ihtimallere başvururlar. Siz hangi ihtimale başvuruyorsunuz.

Körler Sınavlara Nasıl Hazırlanır?

Kabartma kitapların çoğu, birbirini tutmamaktadır. Okulun seçtiği kitapları birilerine okutma mecburiyeti gündeme geldiğinden, etüt saatlerinde körler okuyucuya ihtiyaç duyduklarında, tek tek bütün etüt sınıflarına uğrar, "Arkadaşlar, ders çalışmayan arkadaş var mı? Fen çalışacağız da..." gibi duyurular yapar, kapıda bir süre cevap almayı beklerler. Olumlu cevap çıkarsa ne ala. Kimi zaman altı ayrı etüt sınıfını gezip, yaklaşık iki yüz kişiden okuyucu bulamadıkları da olur. O zaman taktik değiştirip, adam adama markaja geçer, kendi sınıflarından nazı geçtiği arkadaşlarına gidip kulis ve ikna çalışmalarına başlarlar. Bu da sonuç vermezse, gülümseyerek etüt sınıfına girer, varsa ellerindeki notlarla yetinirler. Bu şartlar altında, zerre kadar ders çalışmadan sınavlara girdikleri çok olur.

Körler Nasıl Sınav Olur?

Görmeyenlerin sınavları "kabartma yazı" ile yapılır. Öğretmen herkese soruları okurken, onlar kendi yazıları ile yazar, peşinden de yine kabartma yazı ile cevaplarlar. Öğretmenler kabartma yazı bilmediklerinden, sınavdan hemen sonra, bazen de günler sonra görmeyenler, kendi yazdıklarını, yine kendileri okurlar. Ama bir şartla, kimse kendi sınav kâğıdını okumaz. Herkes başka bir arkadaşının sınav kâğıdını okur. Kimi zaman da güvenilen birine, sınıfta/öğretmenler odasında, tüm sınav kağıtları okutulur. Bazen de yazılı sınav yerine, sözlü sınav yapılır.

Körler sınıflarda gece, ders çalışmak için lamba yakmadıklarından, ülke ekonomisine katkıda bulunurlar(!) Fakat nöbetçi öğretmenler yoklama yaparken öğrencileri görmekte/saymakta güçlük çektikleri için "Oğlum, kendiniz için değilse de, bizim için ışıkları yaksanıza!" derler.

Körler Nasıl Yüzer?

Halis; "Yüzmeyi arkadaşlarım yapabildiğine ve onların yaptığı birçok şeyi ben de yapabildiğime göre, yüzebilirim herhâlde," der. Yüzme bilenler Halis'e, "Bana bak ve benim gibi yap!" demezler. Öyle deseler de o, bakma işlemini gözleriyle değil, elleri ile dokunarak yapar. Malum, yönü bulmayı saymazsanız, yüzmenin görmek ile bir ilgisi yoktur.

"Suyun üzerine yavaşça bırak kendini, ama hiç sıkma. Tıpkı ölü gibi ol, kendini kasma," vs. derler. Halis de söylenenleri uygulamaya, kendisine yüzme öğretmenlerin yüzerken ki hâllerini elleriyle sırtlarına dokunarak örnek almaya çalışır. Uzun süre başarılı olamaz. Deneme yanılmalarla zaman içinde gelişir ve profesyonel değilse de, suyun derinliğinin önemi olmadan, rahat yüzebilir hâle gelir. Boyundan derin olan yerlerde, kelime-i şahadet getirip, boy verir. Böylece ne derece derinlikte olduğunu ölçer. Boyundan yarım metre daha derin olduğunu fark edince geri döner.

Sahilin ne tarafta olduğunu, güneşten faydalanarak bulur. Denize girerken, güneşin hangi tarafta olduğunu, güneşin sıcaklığından tam olarak tespit eder. Peki ya güneş yoksa? Halis bu soruya; "Eee, biz de denizci veya balıkçı değiliz ya. Öyle günlerde denize girmeyiveririz," diye espirili bir şekilde cevap verir.

Ya onlar denizde iken hava kararır mı? O zaman, kıyıda gelen dalga ve insan sesleri onları kıyıya davet eder. Buna rağmen doğabilecek olumsuzlukları gidermek için her gün bir kişiyi nöbetçi bırakırlar. Nöbetçi hem eşyaları bekler, hem de istikameti bulmalarına yardımcı olur.

Körler Nasıl Traş Olur? Ya da Görmeyen Berber Olur Mu?

Halis'in traş makinesi yoktur. Permatik ile traş olur. Pansiyonda, sıra sıra dizili muslukların üzerindeki aynaların karşısına geçip olur , ama aynalarla bir işi olmaz. Görenlerin ayna ile yaptığı işi o, parmakları ile yapar. Aynaya, hatta ışığa bile ihtiyacı olmadığından, yüzünde traş etmesi gereken bölgeyi tespit eder. O bölge ellerine pürüzsüz gelene kadar traşa devam eder. Peki, yüzünü kesmez mi? En fazla bir gören kadar... Bazen acelesi olurken, hızlı hareket eder, ufak tefek kazalar olur ve yüzünü keser. Kanayan yerinin olup olmadığını anlamak için görenlere sorar.

Halis sadece kendini traş etmekle kalmaz, kendisi gibi kör arkadaşı Cemil'i de traş eder. Halis, saç traşını denemez, ama "Görme engelli bir berber varsa gidin," diye öneride bulunur.

Körler Televizyon Seyreder mi? Sinema ve Tiyatroya Gider mi?

Halis, herkesin televizyona doğru yöneldiğini seslerinden anlar. Görmese de herkes gibi yüzünü televizyonun geldiği tarafa çevirir, kulaklarını dört açar. Televizyondan gelen konuşmalardan, sahnede olup bitenlerin önemli bir kısmını anlar. Konuşmanın olmadığı yerlerde vazifeyi efektler devralır. Kuşların, hayvanların sesleri, mekânın bir ormanlık veya köy yeri olduğu bilgisini verir.

Halis, konuşmanın ve efektin olmadığı uzunca süren sessiz sahnelerde ise çalınan müzikten ipuçları yakalamaya çalışır. Ya da tahminlerde bulunarak hayaller kurar. Zaten televizyon, tiyatro izlerken yanı başında bulunanlar yorum yapar, tahminlerde bulunurlar. Halis de böylece neler olup bittiğinden haberdar olur. Çizgi filmlerin yalnız bol konuşmalı olanlarından hoşlanır. Sinemada anlayamadığı sahnelerde, birlikte gittiği kişinin kulağına eğilerek; "Şimdi ne oluyor?" diye fısıltıyla sorar, o kadar.

Günümüzde görme engellilerin sinemayı daha rahat seyrebilmeleri için "sesli betimleme" denilen, filmin sessiz sahnelerinde bir spiker, sahneyi sesli olarak tasvir eder. Böylelikle, filmlerdeki görsel unsurlar işitsel hâle getirilerek, görmeyenlerin istifadesi arttırılır.

Görme engelliler için tiyatro, daima sinemadan daha çok tercih edilen sanatsal bir faaliyettir. Çünkü tiyatrodaki ayrıntılı sahneler yoktur ve oyuncuyu adım adım takip etmek mümkündür.

Radyo ise, tam görme engelliler için icat edilmiş bir alettir. Çünkü radyo programları görsel unsurlar içermez ve tamamen kulağa hitap ederler. Bu nedenle görme engelliler, çok iyi bir radyo dinleyicisidirler.

Körler Gözlerinin Açılmasını İster mi?

Biz görenlere sorarsanız, tereddütsüz hemen "evet" deriz. Çünkü biz gören bir kişinin gözü ile değerlendirme yaparız. Halis, açtırmak için bir davet aldığında; "Doğrusu ya, ben hayat düzenimi kurdum. Gözlerimin açılmasını da arzu etmiyorum. Böyle bir şeye benim için gerek yok." cevabını verir. Buna rağmen, gözlerini açtırmak isteyenlerin arzusunu yerine getirmek için muayeneye gider fakat sonucun kendi arzusuna uygun çıkmasını ister. Uygun çıkınca da bu durumdan memnun olur.

Körler Kamp Yapar mı?

Görmeyen bir adam zahmet çekmemek için hep evinde otursa, hayatı nasıl tanıyacak? Karşısına bir sorun çıktığında, sorunu nasıl çözebilecek? Sorun çözme yeteneği nasıl gelişecek? Toplum onu, o toplumu nasıl tanıyacak? Halis ve arkadaşları bu amaçla, mektupla iletişim kurarak, İstanbul Anadolu Garı'nda ağustos ayında toplanırlar. Hepsisi, hem birbirlerini tekrar görebilmenin, hem de gidecekleri kampın merakı, heyecanı içerisindeyler.

Heyecanlarının en büyük nedeni, "Bir iş başarmış olmak"tır. Babaları ve aileleri yanlarında olmadan, fiilen, şehirlerarası bir yolculuğa çıkarlar. Bunun anlamı şudur: "Artık biz büyüdük, hem de ailelerimiz bize güveniyor."

Bu kampa onlar Samsun'a değil, "bağımlılık iplerini koparıp, adam yerine konulmaya" giderler. 12 saatlik bir yolculuktan sonra Samsun'a varırlar. Sora sora Kızılay'ı bulurlar. Buradan Atakum'daki kamp yerine götürülürler. Burası deniz kampıdır. Halis burada, ilk kez Karadeniz'in sesini işitir.

Kampa Ankara, Gaziantep, Erzurum ve İzmir'den gruplar gelir. Kamp hayatı başlayınca Halis, zamanın nasıl geçtiğini anlamaz. Sabahları erken kalkıp, kumsalda yürüyerek yemekhaneye gider. Halis, kamp bitip Çanakkale'ye vardığında, ailesi tarafından muzaffer bir kumandan gibi karşılanır. Ailesi, Halis'in bu seyahatinden çok gururlanır.

Körler Nasıl Haberleşir?

Körler, kabartma yazı ile haberleşir, mektuplaşırlar. Çivi ucuyla delinmiş gibi görünüşi olan, ikiye katlanmış kartonlar postanelere mektup diye gelir. Postacılar da zarf içine bile konmamış, ama üzeri zarf gibi yazılmış bu mektupları görme engelli mektup alıcısının oturduğu evlere dağıtır. Görme engelliler de, izleyenlerin hayret dolu bakışları altında, gelen mektupları okurlar. Okurken de okuduklarının yazı olduğuna izleyenleri inandırmakta güçlük çekerler. Çünkü insanlar bu kartonlara bakarlar, fakat yazı namına bir şey göremezler. Körler de görenlerin yazısına ellerini dokundurduklarında bir şey bulamazlar. Dolayısıyla körlere göre, görenlerin kitabında bir şey yoktur.

Körler Üniversiteye Nasıl Hazırlanır?

Halis, üniversiteyi kazanma telaşına lise birden itibaren başlar. Halis veya herhangi bir görme engellinin üniversiteye hazırlanması, kitaplarını ve dergilerini önüne açıp okumaya başlamaktan ibaret bir çalışma değildir. Konuları anlamak, soruları çözmek şöyle dursun, görmeyenin bir de "hazırlığa hazırlık" yapması gerekir ki, bu da en az hazırlık kadar, belki ondan daha zor ve zahmetli bir iştir. Halis bu nedenle, "Yaşı küçük, güzel okuyamıyor," demeden, derslere ve testlere aşinalığına bakmadan, razı edebildiği herkesle çalışır. Bunun için yeri gelir etüt sınıfını, yeri gelir okulun bekçi kulübesini kullanır. Yatılı okuyan küçük sınıftaki kardeşlerinin, üzerinde çok hakkı olduğunu dile getirmekten çekinmez.

Halis Artık Boğaziçi Üniversitesi Öğrencisidir

Halis, üniversite sınavında, ikinci tercihi olan Boğaziçi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümünü kazanır. Kazanmadan önce, sanki kazanacağı içine doğmuş gibi birkaç kez gidip bilgi alır. Okulun yurduna yerleştirilir. Oda arkadaşlarından biri de kördür ve onunla arkadaşlığı ta körler okuluna dayanmaktadır. Sınıfları yaklaşık yirmi kişiliktir.

Sınıfta her türlü dünya görüşüne sahip arkadaşı vardır. Bir tarafta sünnet sakallı, başörtülü arkadaşlar, diğer tarafta ellerinden sol düşünce kitapları eksik olmayan arkadaşlar... Fakat, hocalar, öğrencilerin fikirlerine bakarak ayrımcılık yapmazlar. Bu

durum Halis'i çok sevindirir. "Doğrusu da bu değil mi?" der. "İnsanların, insan oldukları için o kadar çok ortak yanı vardır ki, asla kavgalara feda edilmez!" diyerek, ölçüyü "insan olmak" olarak belirler. Boğaziçi Üniversitesi'nin en sevdiği yönünün, bu durum olduğunu belirtir. İnsanlar, fikirlerini en güçlü şekilde savundukları hâlde, oturdukları masadan yumruklarını sıkmadan, birbirlerine bıçak çekmeden kalkarlar. Zaman zaman protesto ve gösteriler olsa da, taşlı sopalı ilkel eylemler olmaz. Boğaziçi Üniversitesi'nin farklı bir özelliği daha vardır ki, o da, üniversitenin "özürlüler komisyonu" adlı bir biriminin bulunmasıdır. Bu komisyon, hoca ve memurlardan oluşur ve özürlülerin ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik çalışmalar yapar. Her görme engelliye bir asistan verilir. Asistan öğrencidir ve engelliye günde bir saat kitap okur. Asistanlar gönüllü olmayıp, Üniversite Vakfı'ndan burs alırlar. İşte Boğaziçi Üniversitesi'nde, "Görmeyen insanların başarılı olmaması için bir neden yoktur, yeter ki biz onlara bir fırsat verelim."

Boğaziçi Üniversitesinde Braille Bölümü

Boğaziçi Üniversitesi'nde, yalnız görmeyenlere ayrılmış bir bölüm vardır. Burada 2000 civarında kabartma yazılı (Braille Alfabeti ile yazılı) kitap vardır. Üstelik bunlar İngilizcedir. Romanlar, hikâyeler, tarih ve felsefe kitapları, hatta sözlük bile vardır. Washington Post, Psychology Today, The New York Times dergilerinin kabartmaları mevcuttur. Gönüllü insanların kasetlere okumasıyla oluşturulmuş bir "kaset kitap" kütüphanesi vardır. Öğrenciler, bu kaset kitapları ödünç alıp dinledikten sonra iade ederler.

Kabartma sözlük, İngilizceden İngilizceyedir. Halis, bu durumu önce çok yadırgar fakat sonra durumu kavrar. Çünkü hiç Türkçe kullanmayarak, kelime anlamı öğrenmeye çabalarken, bir taraftan da sözlük kullanırken bildiklerini uygulama ve tekrar etme şansı elde ederler. Yani bir taşla iki kuş vurur. Braille Bölümü, Boğaziçili görme engellilerin hem ders çalışma, hem de toplanma mekânıdır. Öğrenciler burada derslerini kendi başlarına çalışabilecekleri gibi, okul dışından gelen gönüllü ve kendi asistanlarıyla çalışırlar. Burası âdeta bir buluşma yeridir.

Norveç Özürlüler Kampı

Boğaziçi Üniversitesi'nde, hazırlık sınıfının son günlerinde, Norveç'te, Dünya Özürlüler Kampı adıyla bir kamp düzenlendiği haberi gelir. Halis, kampa, Boğaziçi Üniversitesi'nden bir arkadaşı ile katılır. 12.07.1987'de uçağa binerler. Halis için uçaklar, o güne kadar oyuncak uçaklardan başka bir şey olmamıştır. Bir de çocukluğunda üstünden korkutucu bir sesle geçerken korkup eve sığındığı bir şey. Uçağı büyük bir otobüse benzetir. Diğer yolcular bulutları, gökyüzünü, kibrit kutusu gibi görünen binalarla, karınca gibi görünen insanları seyretmekle meşgul iken, arkadaşı ile koltukların konforu ve klimanın yaz gününde ne güzel soğuttuğunu konuşurlar. Önce Kopenhag'a, sonra aktarma yaparak Oslo'ya inerler. Havaalanında özel bir ilgi ile karşılanırlar, transit yolcular için hazırlanan salona alınırlar. Görevliler çok yardımcı olurlar. "Merhaba Türk arkadaşım" sözleriyle karşılanırlar.

Halis'in otelde, kendisi gibi görme engelli bir Japon arkadaşı vardır. Çok şakacıdır. Birlikte 15 gün geçirirler. Kampa 15 ülkeden katılımcı gelmiştir. Kampta, yüzme,

kano ve kürek çekme, bisiklet ve ata binme, atıcılık gibi spor faaliyetleri yapılır. Ata, kendi başlarına binmelerine izin verilmez. Bir görevli atı çekerek götürür. Halis, böyle ata binmelerden zevk almaz. Çünkü çocukluğunda kendi başına ata binme keyfini yaşamıştır.

Halis çocukluğunda hep üç tekerlekli bisiklete binmiştir. Kampa, özürülüler için özel tasarlanmış, âdeta iki bisikletin birleştirilmesi ile oluşturulmuş bir bisiklete binerler. Bu bisiklet, iki direksiyonlu, iki pedallıdır. Binen iki kişi pedalı çevirir fakat arka direksiyon sabittir. Önde oturan kişi direksiyonu çevirir. Böyle olunca bir görünle, bir görmeyen rahatlıkla bisiklet sporu yapar. Kör olan pedala ağırlık verir. Halis, bu sporu çok sever. Kano ve kürek çekmeden de çok hoşlanır.

Halis, faaliyetler içerisinde en çok atıcılığı farklı bulur. Bir görme engelli nasıl atıcılık yapar? Olsa olsa, “Rastgele!” der ve atar, dersiniz, değil mi? Hayır sırf görme engellilerin atıcılık yapmaları için tüfek yapmışlar. Atıcılık için engelliler kulaklarına bir kulaklık takarlar. Tüfeklerini hedefe doğrulttukları vakit kulaklarına tıkırtılar gelmeye başlar. Hedefe yaklaştıkça tıkırtılar yoğunlaşır. Bu yoğunluktan, engelliler hedefe ne kadar yaklaştıklarını anlarlar. Kulaklarındaki ses yoğunluğu en yükseğe çıkana kadar, tüfeğin yönünü değiştirirler. Böylece hedefin ortasına isabet ettirmeye çalışırlar. Faaliyetlerin dışında kalan zamanlarda, bilgi alışverişinde bulunur, bazen de tartışırlar.

Halis’in Japon arkadaşı kampa, yanında bir fotoğraf makinesi getirmiştir. “Bir görmeyen olarak, bununla ne yapmayı düşünüyorsun?” diye sorduklarında; “Resim çekeceğim. Bu makineyi bana sevgilim verdi. O, Norveç’i benim gözlerimle görmek istiyormuş.” cevabını verir. Halis, yalnız Norveç’le kalmaz. Almanya, İzlanda, İngiltere, Suriye gibi ülkeleri de ziyaret eder. Fakat Norveç, belki de ilk olduğu için onda özel bir yeri vardır.

İşportacılık ve Pazarlamacılık

Halis, Eminönü’nde derslerden arta kalan zamanında, para kazanmaktan ziyade, hayatı tanımak, yeni tecrübeler edinmek ve girişimlerinin sonucunu görmek için işportacılık yapar. Eminönü günlerinin kendisine sadece para kazandırmaktan ibaret olduğunu fark edince, bu işten vazgeçer. Bunun için manevi olarak doyum sağlayabileceği bir iş olarak gördüğü kitap ve dinî kasetler pazarlamayı düşünür. Ancak, bu faaliyetinden para kazanmayı düşünmez.

Bu amaçla bir yayınevine gidip önerisini sunar. Hayret ve şaşkınlıkla karşılanır. Çünkü kaset ve kitapları pazarlamaya namzet adayın gözleri görmemektedir. Gözleri görmeyen bir adamın Çağaloğlu’ndaki bir yayınevini bulması bile beklenmeyen bir durumken, nasıl olur da böyle biri yayınevinin ürünlerini pazarlayabilir? Adresi nasıl bulur? İş hanlarında nasıl dolaşır? Merdivenlerden nasıl çıkıp iner? Hem vereceği kitapların adını nasıl okur, kendisine verilen parayı nasıl tanır, para üstünü nasıl verir?... Bütün bunlara rağmen Halis’in önerisini kabul ederler.

Halis, deneme mahiyetinde ilk gün, iki saat içinde, dört ürünü satıp geri gelir. Tebrikler ve hayretler içinde ikinci parti ürünleri alır. Çok geçmeden adı, “pazarlama servisinin en hızlı elemanı” olarak telaffuz edilmeye başlanır.

Körler Nasıl Öğretmenlik Yapar?

Halis, Boğaziçi Üniversitesi kayıt işlerinde çalışırken, psikologluk stajı yapmak için Çapa ve Cerrahpaşa Hastanelerine başvurur. Psikologların kullandığı testler hep görsel içerikli olduğu için görme engellilerin kullanmasına uygun değildir. Bu durum karşısında bilge insan Prof. Dr. Özcan Köknel, Halis'e; "Biz görme engellilerin ne şekilde psikologluk stajı yapabileceğini bilmiyoruz. Eğer siz bize bunu gösterirseniz, biz sizi memnuniyetle kabul ederiz." der. Böylece diğer insanlar gibi "Hayır efendim" deyip, kestirip atmaz.

Bu arada öğretmenlik başvurularına cevap gelir ve Halis'i, Bakanlık mülakata çağırır. Öğretmenlik yapıp yapamayacaklarına bir komisyon karar verecektir. Halis, bu konuda; "Konuşulması gereken öncelikli konu, bir insanın görüyor veya görmüyor olması değil, verilen görevi yapabiliyor yapamaması olmalıdır. Öğretmen olabilmenin gerek ve yeter şartı 'görmek' olmasa gerektir. Öğretmen olabilmenin yeter şartı bilgidir, güzel ahlaktır, iyi iletişim kurabilmektir, öğrencilere vizyon ve motivasyon verebilme becerisidir. Gördüğü hâlde mesleği icra edemeyenler olduğu gibi, görmediği hâlde bu işi çok iyi yapanlar da olabilir. Ayrıca görme engelliler okulunda çalıştığı takdirde, görme engelli öğrencilere, görme engelli bir öğretmenin örnek olması daha etkili olmaz mı? Öğrenciler gelecekte ona benzemek için öğretmenlerine dikkat edecekler, ona bakıp hayal çıtalarını yükseltecekler; ondan umut ve enerji alacaklardır," der.

Halis, atandığı okulu bulur. Kendisi gibi görme engelli, ilkokuldan öğretmeni olan Fikret Bey, Halis'i öğretmenler odasına götürür ve büyük bir zevk ve gururla; "Arkadaşlar, Halis Kuralay, yeni öğretmenimiz ve bizim İstinye mezunlarından. Okullar bitirip kendi okuluna öğretmen olmuş. Bundan sonra birlikte çalışacağız." diyerek, Halis'i diğer öğretmenlere tanıtır. Çocukluğunda bir iş ya da şikayet için gittiği öğretmenler odası, böylece Halis'in çalışma odası olur.

Halis, klasik görevlerin dışında müdürün; "Sana ulaşabilen öğrenci, zaten kendi sorununu çözebilecek öğrencidir. Onun için sen kenarda köşede kalmış öğrencileri bulmaya çalış. Asıl problem onlardır." tavsiyesini yerine getirmeye çalışır.

Zaman geçtikçe, öğretmenler yavaş yavaş sınıflardaki sorunlu öğrencileri Halis'e göndermeye ve zamanla, psikolojik sorunların sihirli bir değnekle çözülemediğini anlayıp, ona göre davranmaya başlarlar.

Görme Engelliler Nasıl Folklor Oynar?

Görme engelliler folklor da oynar mıymış? Evet oynar. Folkloru hiç görmeyenler de oynayabilir. Okulun folklor ekibi, yarışmalara katılmak için yoğun bir hazırlık yapar. Çünkü ekipleri daha önce Sarıyer üçüncüsü olmuştur. Kendi kendilerine çalışma yaptıktan sonra, davul zurna ile de çalışma yaparlar. Yarışma günü birtakim gurur kırıcı olaylar olur ve ekip sadece bir gösteri grubu olarak sahnede yer alır. Oyunlarını oynayarak geri dönerler. Gurur kırıcı olaylar olmaya devam eder ve bir de okullar arası yarışmada başlarına gelir. Tertip heyeti âdeta yarışmaya katılmamak için onları ikna etmeye çalışır. Buna rağmen yarışmaya katılan sekiz okul içinde üçüncü olurlar.

Halis, körlere iş buyurma konusunda, onlara nasıl davranılması gerektiğini, bir öğrencisinin, “Öğretmenim, evde babam su istediği zaman ya annemden ya kardeşimden istiyor. Galiba ben görmüyorum, diye beni yormak istemiyor. Hâlbuki ben de getirebilirim,” sözleriyle anlatır.

Babanın Vefatı ya da Bir Kör Mezarı Nasıl Algılar?

Kör bir insan, bir kişinin öldüğünü nasıl anlar? Herhâlde nefesini dinleyerek, vücuduna dokunarak, vücut sıcaklığına bakarak, anlar. Halis de birkaç kez babasının nefesini dinler. Emin olmaz, bir iki kez daha dinler. Ölülerin konacağı mezarın, kazılmış çukurun nasıl bir şey olduğunu anlamak için tüm cesaretini toplayıp, kabrin içine iner. Yüksekliğini ölçer. Adımlar ve elleriyle toprağa dokunur. Definden sonra da toprak atarak, mezarlıktan ayrılırlar.

Körler de Evlenir

Halis, eşyle Boğaziçi Üniversitesi’nde tanışır. O, Kimya bölümünde öğrencidir. Halis’e kitaplarını okur, Halis de onun İngilizcesine yardım eder. Bir zaman sonra da evlenmeye karar verirler. Fakat eşinin ailesi bu evlenmeye şiddetle karşı çıkar. Nedeni, Halis’in kör olmasıdır. Sırf bu yüzden evlenmeye, iki yıldan fazla ara verirler. Daha doğrusu eşinin ailesi karşı çıktığı için bir ara evlenmekten vazgeçerler.

Halis, eşinin boyunu posunu, yüzündeki tebessümü, bakışındaki sevgiyi görmeden evlenir. Eşini hiç şüphesiz beğenir. Hem de çok beğenir. Bu konuda bizi şöyle uyarır: “Güzellikleri gözle görülür zannetmek, yalnız görenlere has eksik bir değerlendirmedir. Bir insanın gülümsediği yalnız yanaklarının şeklinden değil, sesinden de anlaşılır. Surat asıklığı yalnız sese değil, ağızdan dökülen kelimelere de yansır. Bir kimsenin size duyduğu sevgiyi anlamak için onun bakışlarını izlemeniz gerekmez. Kalpteki sevgi, dilden dökülen kelimelere ulaşır ve onlara bulaşır. Ses tonu sevgiyi inkâr edemez.”

Körler, Ev ve Mutfak İşleri de Yapar mı?

Halis mutfak işlerine, bazen çorba karıştırmak dışında, pek karışmaz. Yalnız tek kaldığında, kendini rahatlıkla doyurabilir. Nadiren bulaşıklara yardımı olur. Ütünün önemli bir kısmı kendi görevidir. Pantolonlarını istisnalar dışında hep ütüler. Gömlek ütülemede biraz tembel sayılır. Ev süpürme, halı, koltuk ve camları silme gibi işler de elinden gelir.

Halis’in Eşi Ne Diyor?

Eşi, evlilik öncesi ve sonrasında, başkaları tarafından hep eleştirildiğini söyleyerek, şöyle devam ediyor: “Hiç kimse benim Halis Bey’e denk olup olmadığını sorgulamıyor. Bazen şikayet ettiğim de olmuyor değil hani. Özellikle beyimin cep telefonuna gelen mesajları okumak, son arayan numaraları söyleyip durmak, bazen sıkıcı olabiliyor. Keşke tüm evliliklerdeki sorunlar böyle tatlı, küçük sorunlar olsaydı.”

Göreme Engelliler Dergi Çıkarır Mı?

Evet. Yalnız bu dergi tahmin edebileceğiniz üzere, mürekkep yazılı bir dergi değildir. Çünkü hitap ettiği kesim görenler değildir. Diyeceksiniz ki, “Anlaşıldı, o zaman kabartma yazılı dergi.” Hayır, o da değil. Bu dergi sesli bir dergidir ve bir teyp kasetinden oluşmaktadır. Dergiyi, yine körler, gece yarısına hatta sabahlara kadar süren uykusuz gecelerde, bitmez tükenmez bir enerji ile tatlı bir zevkle çalışıp, ilkel şartlarda hazırlarlar. Yazılar, görmeyen insanların yararlanabilmesi için kasete okunur ve abone sayısı kadar çoğaltılır. Dergi, aylık olarak çıkmakta ve yayın hayatına devam etmektedir. Abone sayıları o günlerde 200 kadar olup, bunların 10 kadarı Almanya’da oturmaktadır.

Körler Bilgisayar Kullanır mı?

Hayır, kullanamaz. Çünkü ne yazdığını, gelen uyarıları, ekranı görmeden anlamak mümkün değildir, diyeceksiniz. Oysa artık mümkündür. Bunun için görme engellilere, ekranda yazılan yazıları sesli okuyan özel ekran okuyucu programları vardır. Bu programlar, ekrana yazı olarak ne gelirse, hepsini okuyabilir. Bu sayede görmeyenler, resim hariç, ekranda yer alan her şeyi gözleriyle olmasa da görmüş olurlar.

Türkiye’de körlere bilgisayar öğretmenin öncülüğünü, kendisi de bir kör olan Lokman Ayva yapar. Lokman Ayva bu iş için önce Boğaziçi Üniversitesi’ndeki hocalarını ikna eder ve onlardan ders almayı başarır. Ayva, yalnız ders almayı değil, aynı zamanda bilgisayar öğrenmeye de gereken önemi verir. Öğrendiği bilgileri görme engellilerin hizmetine sunar. İlk öğrenen körler, görme engellilere bilgisayar öğretecek ilk öğretmenler olurlar. Bundan sonra öğrenenler de, bir başkasına öğretirler. Böylece Türkiye’de görme engellilere bilgisayar eğitimi seferberliği dalga dalga yayılır.

Körler ile Sağrlar, Nasıl İletişim (Diyalog) Kurarlar?

Görme engelli, sesle iletişim sağlar. İşitme engellinin ise görme ile iletişim sağlarlar. Görme engelli görüntüyü fark edemez. İşitme engelliler de işaret diliyle konuşurlar. Gerisini varın siz düşünün.

İşitme engellilerle, görme engellilerin iletişimi zordur, ama imkânsız değildir. Halis, sağrlarla iletişimi şöyle kurar: Su istediği zaman sağ elinin başparmağıyla işaret parmağını yuvarlak yaparak bardak tutar gibi yapar ve ağzına götürür. Bunun üzerine körler, Halis’e su getirirler. Çay işareti yapmak için de su işareti yaptıktan sonra bir de sol parmağını çay karıştırır gibi çevirir. O zaman da çay getirirler. Halis, bu işaretlerle basit ilişkiler kurar. Daha kompleks işleri anlatmak için cep telefonunun mesaj yazma fonksiyonunu kullanır.

Körler Kur’an Okuyabilir mi?

Evet. Ama nasıl? Kabartma Kur’an ile. Kabartma Kur’an, zannedildiği gibi Kur’an harflerinin kabartılmış şekli değildir. Arap Alfabeti de yine dünyada kullanılan standart altı nokta üzerine uyarlanmış bir alfabedir.

Körlere Kur’an öğretmek için iki gönüllü hemen kabartma bir Elif Cüzü yazar. Kurşa katılan görme engelliler, istisnasız kabartma Kur’an okumayı sökerler. Sonra da öğrendiklerini başkalarına öğretmek amacıyla “Kabartma Kur’an Öğreniyorum”

seti hazırlarlar. Set, kabartma Kur'an öğretmekten başka, tiyatro tarzında ve herkesin rahatlıkla anlayabileceği şekilde hazırlanır. Önce metin yazılır, sonra üç gün geceli gündüzlü çalışılarak kaset hazırlanır. Kasette müziğe de yer verilir. Arkasından kabartma kitapçık ve kaset hazırlanır ve çoğaltılır. Bu işlemlerin hemen hepsini görme engelliler yapar.

Özel Eğitim Anıları

Halis; "tecrübelerini insanlığa mal etmeden bir insanın göçüp gitmesine" çok üzül- düğünü belirtir. Bu nedenle, hatıraların çok değerli olduğuna inanır ve "Hatıralar teori değil, pratiktir, yaşanmıştır." der. Bu amaçla kitabında ilginç, ders verici nitelikte olan bazı anılarına yer verir. Bunlardan ikisi, Fatma Öğretmen ile Görmeyenler İçin Resim adlı anılar aşağıda sunulmuştur.

Fatma Öğretmen

Fatma Öğretmen mesleğinin 37. yılında bir ilki yaşamaktadır. Sınıfına ilk defa bir görme engelli çocuk gelmiştir. Birkaç gün ne yapması gerektiğini düşünür. Sonunda öğrencisini sahiplenip, kabartma yazıyı öğrenmeye karar verir. Üstelik tam 37 yıllık bir öğretmen iken bu maceraya kalkışır ve sonunda başarır. Öğrencisi Furkan'a öğretecek kadar kabartma yazı öğrenir ve öğretir. Halis, bu çabayı takdir etmekten geri kalmaz.

Görmeyenler İçin Resim

Görmeyenler için resim nasıl olur? Görme engelli Siyasal Bilgiler Fakültesi me- zunu Harun, kızının resmini arkadaşlarına göstermek ister. Peki ya arkadaşı görmü- yorsa, nasıl gösterecek? Onun da bir çaresini bulurlar. Bu amaçla körler, çocuğun sesini ses kayıt cihazına kaydeder ve görmeyen arkadaşlarına dinletirler. Harun da böyle yapar ve der ki; "Gören insanlar çocuklarının resmini yanlarında gezdiremezler mi? Ben de kızımın sesiyle birlikte dolaşıyorum. Bu da benim için resim sayılır."

Kör Dernekleri Ne Yapar?

Kör dernekleri öğrencilere burs verir. Görmeyenlerin defteri sayılan ve her yerde kolaylıkla bulunmayan kartonları temin eder. Dersleri kayıt etmek için boş kaset yar- dımı yapar. Ayrıca görmeyenlerin gözü ya da gözlüğü sayılan bastonları sağlar. Kaset kütüphanesi kurar. Körleri tanıtmak amacıyla, "Vurgu" adında bir gazete çıkarır.

Halis, derneklerin çalışmalarında da bulunur ve "Tam bir hedef birliği içinde ol- duğunuz insanlarla ekip çalışması yapmak, herkesin yaşaması gereken bir duygudur. Güzel bir amaç uğruna, güzel insanlarla birlikte yapılacak faydalı bir faaliyet için yüz kere yorulmayı, bir kere dinlenmeye tercih ederim," der.

Halis, engelli dernekleri arasındaki yersiz kutuplaşmalardan rahatsız olur bu ve konuda şunları söyler: "Hepimiz insandık. Hiçbir insanın fikirleri tümüyle yanlış ol- madığı gibi tümüyle doğru da olmayabilir. Birbirimizi öcü gibi görmenin kimseye yararı yoktur, medeni cesaretle birbirimize saygı gösterirsek, bazı değerlere, ortak paydalara, insanlık adına çok rahat ulaşırdık, pekala."

AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

1. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, uluslararası hakemli dergidir ve dört ayda bir yayımlanır.
2. Derginin Türkçe kısa adı “AKRA DERGİ” İngilizce kısa adı ise “AKRA JOURNAL”dır.
3. Dergimizde yayımlanan yazıların her türlü (düşünsel, ilmî, hukukî vb.) sorumluluğu yazarlarına aittir.
4. Dergimizde her türlü sosyal içerikli (tarih, edebiyat, felsefe, din, sanat vb.) yazılara yer verilir.
5. Dergimizdeki yazılar iki bölüm hâlinde yayımlanmaktadır:
 - a. Hakemli yazılar
 - b. Kültür, sanat ve edebiyat yazıları (Gerekli durumlarda kent dosyaları ve kitap tanıtım yazıları son bölüme eklenir.)
- Yazı kurulundan geçen hakemsiz yazılar, kitap tanıtımları, il ve ilçe dosyaları hakemlere gönderilmez. Bu tür yazıları yayın kurulu değerlendirir.
6. Gönderilen yazılarda yazı sahibinin adı-soyadı, akademik unvanı, açık adresi, görev yaptığı kurum, çalıştığı kurumun telefon numarası, kendi cep telefon numarası, ve elektronik posta adresleri bulunmalıdır.
7. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi’nde yabancı dillerde (İngilizce, Almanca, Fransızca... vb.) yazılmış makalelere de yer verilir. Bu tür makalelerde yazıldığı dilin özeti ve Türkçe özet de bulunmalıdır.
8. Kültür Sanat ve Edebiyat yazıları bölümünde (2. bölümde) özet ve anahtar kelime şartı aranmaz.
9. Sübjektif yönü ağır basan ve toplumumuzun millî ve manevi, insanlığın ahlaki ve törel değerlerini aşağılayıcı yazılar dergimizde yayımlanmaz.
10. Gönderilen yazılarda yazım birliğinin sağlanması amacıyla Türk Dil Kurumu Yazım Kılavuzu esas alınmalıdır, ayrıca jargondan ve gereksiz teknik dilden kaçınılmalıdır.
11. Yazılarda görülen yazım hatalarına yazı kurulu tarafından kısmen müdahale edilir ancak belirgin hataların düzeltilmesi durumunda yazarına gerekli bilgi verilir.
12. Hakemli olarak yayımlanması istenen yazılar, yayın kurulunca uygun görüldüğü takdirde iki hakeme gönderilir. İki hakemden olumlu rapor alan yazılar yayım listesine alınır. Raporların biri olumlu, biri olumsuz olursa yazı üçüncü hakeme gönderilir. Böyle hâllerde üçüncü hakemin vereceği rapora göre hareket edilir.
13. Hakemlere gönderilen yazılar, hakemler tarafından değerlendirilip on beş gün içinde yayın kuruluna göndermeleri gerekir. Hakem raporlarında gecikme olması veya hakemliğin kabul edilmemesi durumunda yeni hakem atanır ve on beş günlük süre yeniden işletilir.
14. Düzeltme raporu alan yazılar, raporla birlikte yazarına gönderilir. Rapor doğrultusunda hareket edilmediği takdirde yazılar değerlendirmeye alınmaz.
15. Hakemli yazılara telif ücreti ödenmez.

16. Resimler sıra ile numaralandırılmalıdır. Gerekli görüldüğü takdirde resimlerin altına gerekli açıklamalar yapılmalıdır.

17. Dergimize gönderilen yazılar hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır. Ancak bilimsel toplantılara sunulmuş bildiriler yayımlanmamış olmak kaydıyla dergimizde yayımlanabilir.

GÖNDERİLEN YAZILARDA UYULMASI GEREKEN KURALLAR

1. Gönderilen yazılarda **ORCID** numarası bulunmalıdır.
2. Gönderilen yazılar 11 punto ve *Times New Roman* karakterinde, iki yana yaslanmış olarak düzenlenmelidir.
3. Dipnotlar *Times New Roman* karakterli ve 9 punto olmalı, ya sayfa altında veya yazının sonunda sıra numarasına göre düzenlenmelidir.
4. Kaynakça, *Times New Roman* karakterli ve 9 punto olmalıdır.
5. Yazarın adı-soyadı ve akademik unvanı yazı başlığının altında yer almalı, çalıştığı kurumun adresi yıldız (*) karakterli dipnot olarak verilmelidir.
6. Gönderilen makale hangi dilden yazılmışsa özeti 100 kelimedenden az, 275 kelimedenden fazla olmamalıdır. (Çevirisi yapılan özeti kelime sayısı bu sayının dışındadır.)

ALINTILAMA VE KAYNAK GÖSTERİLMESİ

A. Klasik Dipnot Sistemi ile Kaynak Gösterme

(CMS-Chicago of Manuel Style)

I. Telif Kitaplardan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Yararlanılan kaynaklar ve gerekli açıklama notları sayfa sonunda veya metnin sonunda toplu olarak veriliyorsa yazarın adı ve soyadı, eser adı, basıldığı kurum, kaçınıcı baskı olduğu, basım yeri ve yılı, sayfa numarası şeklinde bir sıra izlenerek verilmelidir.

Ör: Abdurrahman Güzel; *Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı El Kitabı*, Akçağ Yayınları, 4. baskı, Ankara 2009, s. 101.

Kaynakçada ise bu sıra izlenmeli ancak kaynakçada soyadı, adından önce yazılmalı ve kaynakçada sayfa numarası verilmemelidir.

Ör: Güzel, Abdurrahman; *Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı El Kitabı*, Akçağ Yayınları, 4. baskı, Ankara 2009.

II. İki ve Üç Yazarlı Kitaplardan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

İki ve üç yazarlı eserlerden yapılan alıntılar için dipnotlarda adı ve soyadı, kitap adı, basıldığı kurum, kaçınıcı baskı olduğu, basım yeri ve yılı, sayfa numarası şeklinde bir sıra izlenmelidir.

Ör: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil; *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, İÜEF Yayınları, İstanbul 1978, s. 384.

Kaynakçada ise aynı sıra izlenecek ancak ilk yazarın önce soyadı sonra adı yazılır. Sonraki yazarların ise önce adları sonra soyadları yazılmalı ve sayfa numarası gösterilmemelidir.

Ör: Kaplan, Mehmet- İnci Enginün- Birol Emil; *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, İÜEF Yayınları, İstanbul 1978.

III. Üçten Fazla Yazarlı Kitaplardan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Üçten fazla yazarlı eserlerden yapılan alıntılarda, iki ve üç yazarlı kitaplardan yapılan alıntılarının sırası izlenecek ancak sadece ilk yazarın adı ve soyadından sonra vd. yazılacaktır.

Ör: Soner Gündüzöz vd.; *Kur'an'dan Öğütler*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. baskı, Ankara 2010, s. 232.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak soyadı, adından önce yazılır ve sayfa numarası gösterilmez.

Ör: Gündüzöz, Soner, vd.; *Kur'an'dan Öğütler*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. baskı, Ankara 2010.

NOT: vd'nin açılımı: ve devamı; ve diğerleri.

IV. Hazırlanan Kitaplardan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Hazırlanan kitaplardan yapılan alıntılarda yazarın adı ve soyadı, eserin adı, (haz. Hazırlayanın adı-soyadı), yayımlayan kurum, kaçınıcı baskı olduğu, yayım yeri, yayım tarihi ve sayfa numarası belirtilir.

Ör: Ahmet B. Ercilasun; *Makaleler*, (haz. Ekrem Arıkoğlu), Akçağ Yayınları, 2. baskı, Ankara 2014, s. 588.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak soyadı isimden önce yazılır ve sayfa numarası gösterilmez.

Ör: Ercilasun, Ahmet B.; *Makaleler*, (haz. Ekrem Arıkoğlu), Akçağ Yayınları, 2. baskı, Ankara 2014.

V. Makalelerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Makalelerden yapılacak alıntılarda yazarın adı, soyadı, makalenin adı, makalenin yayınlandığı eser, dergini yayınlandığı tarih, dergi sayısı, derginin basıldığı yer ve alıntının yapıldığı sayfa numarası belirtilir.

Ör: Hayrettin Orhanoğlu; *Sezai Karakoç'un Şiirinde İmgeler*, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 75.

Eğer makalenin tamamından alıntı yapılıyorsa, makalenin başlangıç ve son sayfa numarası belirtilir.

Ör: Hayrettin Orhanoğlu; *Sezai Karakoç'un Şiirinde İmgeler*, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 73-104.

Kaynakçada aynı sıra izlenir, sadece yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır.

NOT: Dergi sayısı büyük (S), sayfa numarası ise küçük (s) harfi ile gösterilir.

VI. Ansiklopedilerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Ansiklopedilerden yapılan alıntılarda yazarın adı ve soyadı, yararlanılan maddenin adı, ansiklopedinin adı ve cilt sayısı, yayımlayan kurum, yayım yeri, yayım tarihi ve sayfa numarası gösterilir.

Ör: Ahmet Arı; *Gönül*, Türk Dünyası Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, c. 3, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı yayınları, Ankara 2004, s. 84-88.

Kaynakçada aynı sıra izlenir, sadece yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır ve sayfa numarası belirtilmez

Ör: Arı, Ahmet; *Gönül*, Türk Dünyası Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, c. 3, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı yayınları, Ankara 2004.

VII. Tezlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Tezlerden alıntı yapıldığında yazarın adı ve soyadı, tezin adı, enstitünün adı, tezin türü, yayım yeri ve yılı, sayfa numarası belirtilir.

Ör: Veli Ünsal; *Eski Çağ'da İspir ve Çevresi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum 2000, s. 28.

Kaynakça gösteriminde önce soyadı, sonra adı yazılır ve sayfa numarası gösterilmez.

Ör: Ünsal, Veli; *Eski Çağ'da İspir ve Çevresi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum 2000.

VII. Kongre, Konferans ve Bildirilerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Kongre, konferans ve bildirilerden alıntı yapıldığı zaman yazarın, konuşmacının ve bildiri sunanın adı soyadı, etkinliğin adı, etkinliğin tarihi, yayımlayan, yayım yeri, yayım yılı, sayfa aralığı belirtilir.

Ör: Mehmet Özsait; *İlk Çağ Tarihinde Trabzon ve Çevresi*, Trabzon Tarihi Sempozyumu, 6-8 Haziran 1998, Trabzon Belediyesi Yayını, Trabzon 1999, s. 35-43.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır. Sayfa numarası belirtilmez.

Ör: Özsait, Mehmet; *İlk Çağ Tarihinde Trabzon ve Çevresi*, Trabzon Tarihi Sempozyumu, 6-8 Haziran 1998, Trabzon Belediyesi Yayını, Trabzon 1999.

VIII. Yazarı Belirtilmeyen Eserlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Yazarı belirtilmeyen eserlerden yapılan alıntılarda eserin adı, yayımlayan kurum, yayım yeri, yayım yılı ve sayfa numarası belirtilir.

Ör: Haturalar, Vesikalar, Resimlerle Yakın Tarihimiz, Türktoprol, İstanbul 1962-1963, s. 57-60.

Kaynakçada da aynı sıralama izlenir, sadece sayfa numarası belirtilmez.

IX. Web Sayfasından Yapılan Alıntılarının Gösterimi

Varsa yazarın soyadı, adı, yoksa yazı başlığı, web adresi, son güncelleme tarihi ve erişim tarihi belirtilir.

Ör: Yiğitbaş, Maksut- Sefa Çelikörs; *Prof. Dr. M. Orhan Okay'ın Edebî Biyografisi ve Bibliyografyası*, tyb.org.tr, SGT (Son güncelleme tarihi): 29. 05. 2018, ET (Erişim tarihi): 31. 12. 2018.

X. Dipnotlarda Yapılacak Kısaltmaların Gösterilmesi

Dipnotta ikinci kez geçen kaynak için, araya başka kaynak girmişse yazarın adı ve soyadından sonra **age.** (adı geçen eser); **agm.**, (adı geçen makale); **agt.**, (adı geçen tez) gibi kısaltmalar kullanılır. Eğer araya başka kaynak girmemişse yazar soyadına gerek yoktur. Sadece **age.**, **agm.**, **agt.**, kısaltmaları yapılır.

Metin içinde bir yazarın aynı eserinden birden fazla alıntı yapıldığında zaman dipnotlarda şu şekilde gösterilmelidir:

a. Daha önce kaynak gösterildikten sonra: **Ör:** Halil İnalıcık, *age.*

b. Araya başka kaynak girdiği zaman: **Ör:** İnalçık, *age*.

c. Araya başka kaynak girmediği zaman: **Ör:** *age*.

B. Parantez İçi Sistemi İle Kaynak Gösterilmesi

(MLA -Modern Language Association)

MLA sisteminde gösterilen kaynaklar metin içinde kısa olarak verilir, dipnot olarak verilmez. Atıflar mümkün olduğunca cümlenin sonuna getirilmeli ve nokta, yapılan atıfın sonuna konmalıdır.

Örnekler:

I. Yapılan Alıntının İçinde Yazar Adının Geçmesi

Metin içinde yazarın adı geçtiği zaman sadece parantez içinde yıl ve sayfa numarası gösterilir.

Ör: Tanpınar; Cevdet Paşa, tarihten hukuka, gramerden ölçülere, mantıktan belâgata kadar büyük küçük bir yığın eserin sahibidir (2008: 161).

II. Yapılan Alıntıda Yazarın Referans Olarak Gösterilmesi

Cevdet Paşa, tarihten hukuka, gramerden ölçülere, mantıktan belâgata kadar büyük küçük bir yığın eserin sahibidir (Tanpınar, 2008: 161).

Kaynakçada, her iki durumda da yazarın soyadı, adı, eserin adı, basıldığı kurum, kaçınıcı baskı olduğu ve basıldığı yer belirtilir.

Ör: Tanpınar, Ahmet Hamdi (2008); *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, 4. baskı, İstanbul.

III. Bir Yıl İçinde Birden Fazla Baskısı Yapılan

Eserlerden Yapılan Alıntılarının Kaynak Olarak Gösterilmesi

Ör: Eğer bir eserin bir yıl içinde birden fazla baskısı yapılmışsa ve bu baskılar aynı metin içinde kaynak gösteriliyorsa (Tanpınar, 2008a:190), (Tanpınar 2008b: 250-251).... şeklinde gösterilmelidir.

IV. İki ve Üç Yazarlı Eserlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

İki ve üç yazarı olan eserlerden yapılan alıntılarda, yazarların sırayla soyadları, eserin basım tarihi ve sayfa numarası belirtilir.

Ör: (Tosun – Yalvaç, 1975: 30).

Kaynakçada ise ilk yazarın soyadı ve adı, ikici (varsa üçüncü) yazarın adı ve soyadı, basım yılı, eserin adı, eseri basan kurum, kaçınıcı baskı olduğu ve basım yeri belirtilir.

Ör: Tosun, Mebrure - Kadriye Yalvaç (1975); *Sümer, Babil, Assur, Kanunları ve Ammi-Şaduqa Fermanı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1. baskı, Ankara.

V. Üçten Fazla Yazarlı Eserlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Pekolcay, Eraydın, Tahralı, Uzun, Subaşı 1981: 84).

Metin içinde birden fazla kullanılırsa, (Pekolcay vd., 1981: 100) şeklinde kullanılır.

Ör: Kaynakçada; Pekolcay, Necla - Selçuk Eraydın - Mustafa Tahralı - Mustafa Uzun- M. Hüsrev Subaşı (1981); *İslâmî Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 1. baskı, İstanbul.

VI. Kurumsal Metinlerin Kaynak Olarak Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği, 2009: 17-20).

Ör: Kaynakçada; Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği, (2009; 17-20), *Sekiz Bin Beş Yüz Yıllık Öykü: İstanbul*, Türsab Yayınları, 1. baskı, İstanbul.

Metin içinde tekrarı hâlinde (TÜRSAB, 2009: 67-80). şeklinde gösterilir.

VII. Orijinal Kaynaktan Değil de Ondan

Yararlanan Kaynaktan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Adıvar, 1982: 181; aktaran Berkes 2002: 67).

Ör: Kaynakçada; Berkes, Niyazi (2002); Türkiye’de Çağdaşlaşma, (haz. Ahmet Kuyaş), Yapı Kredi Yayınları, 16. baskı, İstanbul.

VIII. Makalelerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Orhanoğlu, 2009: 73-104).

Ör: Kaynakçada; Orhanoğlu Hayrettin; *Sezai Karakoç’un Şiirinde İmgeler*, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 73-104.

IX. Ansiklopedilerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Uludağ, 1999: 540).

Ör: Kaynakçada; Uludağ, Süleyman (1999), TDV İslam Ansiklopedisi, c. 19, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul.

X. Tezlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Ünsal, 2000: 28).

Ör: Kaynakçada; Ünsal, Veli (2000), *Eski Çağ’da İspir ve Çevresi*, (Basılmamış doktora tezi) Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum.

XI. Web Sayfasından Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Varsa yazarın soyadı, adı; yoksa yazı başlığı, web adresi, son güncelleme tarihi ve erişim tarihi belirtilir.

Ör: Yiğitbaş, Maksut- Sefa Çelikörs; *Prof. Dr. M. Orhan Okay’ın Edebi Biyografisi ve Bibliyografyası*, tyb.org.tr, SGT, (Son güncelleme tarihi): 29. 05. 2018, ET, (Erişim tarihi): 31. 12. 2018.

C. Kısaltmalar

Kısaltmalarda TDK Yazım Kılavuzu (2012) esas alınmalıdır.

Gelenekleşmiş olan (T.) Türkiye, T.C. (Türkiye Cumhuriyeti) kısaltmalarının dışında büyük harflerle yapılan kısaltmalarda nokta kullanılmaz.

Ör:

Adı geçen eser:	age.
Adı geçen makale:	agm.
Adı geçen tez:	agt.
Bakınız:	bk.
Baskı veya basım:	bs.
Cilt:	c.

Çeviren veya çevirenler:	çev.
Editör veya editörler:	edt.
Hazırlayan veya hazırlayanlar:	haz.
İsa'dan Önce:	İÖ
İsa'dan Sonra:	İS
Milattan Önce:	MÖ
Milattan Sonra:	MS
Sayfa:	s.
Sayı:	S.
Tercüme eden veya edenler:	trc.
Türkçe:	T.
Türkiye Cumhuriyeti:	T.C.
Ve başkası, ve başkaları, ve benzeri, Ve benzerleri, ve bunun gibi:	vb.
Ve devamı, ve diğerleri:	vd.
Vesaire:	vs.