

ISSN 1300-4689

Erciyes

Aylık Fikir Sanat Dergisi



46. YIL



YIL: 46

SAYI: 547

TEMMUZ 2023

Aylık Fikir ve Sanat Dergisi

(Ulusal Hakemli Dergi)

ISSN: 1300-4689

Sahibi ve Yazı İşleri Müdürü

Âlim GERÇEL

Genel Yayın Müdürü

Ömer BÜYÜKBAŞ

Genel Yayın Danışmanı

Prof. Dr. Bayram DURBİLMEZ

Genel Yayın Yönetmeni

Mehmet BİLGEHAN

Halkla İlişkiler

Mehmet ÇAYIRDAĞ

Yaşar ELDEN

Düzenleyiciler

Prof. Dr. Önder ÇAĞIRAN, Prof. Dr. Remzi KILIÇ

Dr. Ahmet KAYASANDIK,

Öğr. Gör. Mehmet BİLGEHAN

HAKEM HEYETİ

Prof. Dr. Ahmet BURAN (Fırat Üniversitesi)

Prof. Dr. Ahmet CİHAN (İstanbul Medeniyet Üniv.)

Prof. Dr. Önder ÇAĞIRAN (Erciyes Üniversitesi)

Prof. Dr. Bayram DURBİLMEZ (Hacı Bektaş Veli Üniv.)

Prof. Dr. Kemal GÖDE (Süleyman Demirel Üniv. Emekli)

Prof. Dr. İlyas GÖKHAN (Niğde Ömer Halisdemir Üniv.)

Prof. Dr. Tuncer GÜLENSOY (Erciyes Üniversitesi, Emekli)

Prof. Dr. Gürer GÜLSEVİN (Ege Üniv., TDK Bşk.)

Prof. Dr. Abdurrahman GÜZEL (Başkent Üniversitesi)

Prof. Dr. Zekeriya KARADAVUT (Akdeniz Üniversitesi)

Prof. Dr. M. Metin KARAÖRS (Erciyes Üniv. Emekli)

Prof. Dr. Zeki KAYMAZ (Ege Üniversitesi)

Prof. Dr. Mustafa KESKİN (Erciyes Üniversitesi, Emekli)

Prof. Dr. Atabey KILIÇ (Erciyes Üniversitesi)

Prof. Dr. Remzi KILIÇ (Erciyes Üniversitesi)

Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN (Hacettepe Üniversitesi)

Prof. Dr. Nevzat ÖZKAN (Erciyes Üniversitesi)

Prof. Dr. Hatice ŞAHİN (Uludağ Üniversitesi)

Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK (Fırat Üniversitesi)

Prof. Dr. Mustafa TURAN (Gazi Üniversitesi)

Prof. Dr. Fikret TÜRKMEN (Ege Üniversitesi, Emekli)

Prof. Dr. Ali YAKICI (Gazi Üniversitesi)

Prof. Dr. Osman YILDIZ (Süleyman Demirel Üniversitesi)

(Not: Soyadlarına göre alfabe sırasıyla)

Yazışma Adresi

Erciyes Dergisi, P.K. 218, 38002 KAYSERİ
Telefon – Belgeç: 0 532 725 37 13 -0 352 231 73 03

İdare Yeri

Sahabiye Mahallesi Muhtarlığı
Kalenderhane Sokağı, Nu.: 8
38010 Kocasinan/KAYSERİ

Ağ sayfası: www.erciyesdergisi.com.tr

E-posta: bilgi@erciyesdergisi.com

alimgercel@gmail.com

Ruh Adam Romanında

“Burkay / Selim Pusat”

Anima Arketipinin

İki Çağdaki Bedeni

Âlim GERÇEL.....1

Destan Yaratıcılığında Kalıp Sözler ve Ritmik Tekrarlar

Mehmet BİLGEHAN.....14

Maziden Atiye Gönül Köprüleri:

Kültür, Vatan, Birlik Ve Gönül Coğrafyası

Üzerine Yazılar Ve Şiirler

Bedrettin KELEŞTEMUR.....26

Dizgi ve Tasarım

Mehmet BİLGEHAN

Hakan TOPUZOĞLU

www.erciyesdergisi.com.tr

İnternet Sayfasında Yayınlanmaktadır.

İndirme ücretsizdir, satılmaz!

Yazılarınızı

E-posta: mebilgehan@gmail.com

RUH ADAM ROMANINDA “BURKAY / SELİM PUSAT” ANİMA ARKETİPİNİN İKİ ÇAĞDAKİ BEDENİ

Alim GERÇEL

Giriş

Ruh Adam romanında Burkay ile Selim Pusat arasındaki derin ruh bağı, yalnızca bir reenkarnasyon izleği değil, aynı zamanda erkeğin psişik yapısında anima ile kurduğu ilişkinin çağlar arası sürekliliğini gösteren özgün bir anlatı örneğidir. Bu bağlamda Burkay/Selim figürü, hem asker kimliği hem de içsel yarımalarıyla anima karşılaşmasının nasıl bir kader örgüsüne dönüşebileceğini temsil eden bir sembolik merkez hâline gelir. Romanın masalsı başlangıcı, bu kader ilişkisini ilk yaşantıya yerleştirirken modern olay örgüsü aynı yapıyı psikolojik bir düzleme taşır. Böylece iki kahramanın, iki farklı çağda aynı anima sınavıyla yüzleşmesi, bireyin bilinçdışında çözümlenmemiş duygusal çatışmaların zaman üstü tekrarına işaret eder. Burkay ile Selim’in her ikisinin de aşk karşısında önce büyüye, sonra gölgeye, ardından da ruhsal çöküşe sürüklenmesi, anima karmaşasının hem tarihsel hem kişisel sonuçlarını belirginleştirir. Bu nedenle Burkay/Selim eksenini, romanın ana dramatik yapısında yalnızca bir karakter örgütlemesi değil, aynı zamanda ruhsal bir süreklilik deneyimidir. Bu sürekliliğin katmanlarını incelemek, romanın içsel mimarisini kavramak açısından temel bir başlangıç sağlar.

Burkay’ın Kamlançtı anlatısındaki tutkulu yükselişi ile Selim Pusat’ın modern düzlemdeki ani sarsılışları, anima karşılaşmasının farklı tarihsel bağlamlarda benzer biçimde işlediğini gösteren paralel bir psikolojik yapıya sahiptir. Burkay’ın Açığma-Kün karşısındaki büyülenmesi ile Selim’in Günay karşısındaki duygusal çözülmesi, Jungyen anlamda anima projeksiyonunun her dönemde aynı temelde işlediğini kanıtlar. Bu projeksiyonun temelinde, erkeğin kendi bilinçdışı dışıl yönünü dışarıdaki bir kadın figürüne yükleme eğilimi bulunur ve romanda bu eğilim, kaderî bir çekim olarak sahnelenir. Her iki çağda da asker kimliğiyle tanımlanan düzenli, disiplinli ve katı persona, anima ile karşılaşınca kırılır ve ego kontrolünü kaybetmeye başlar. Bu içsel çöküş, karakterin dış dünyadaki konumunu da belirgin biçimde etkiler; sadakat, etik, görev gibi askerî değerler duygusal kaosun içinde erir. Burkay’ın ve Selim’in benzer biçimde düşüşe sürüklenmesi, anima sınavının romanın temel dramatik motoru olduğunu ortaya koyar.

Ruh Adam’da Burkay ile Selim Pusat’ın birbirine denk düşen psikolojik örüntüleri, anima karşılaşmasının yalnızca bireysel değil, aynı zamanda mitik ve kolektif bir boyuta sahip olduğunu gösterir. Burkay’ın kaderi, bir la-



net biçiminde formüle edilirken Selim’in kaderi modern bir ruhsal çöküş sahnesi şeklinde sunulur; ancak her iki süreçte de anlatı aynı temel gerçeği vurgular: dönüştürülmemiş anima, erkeğin bütün ruhsal yapısını kuşatabilir ve onu kaderin tekrar eden halkalarında tutabilir. Bu durum Jungyen psikolojide “karmaşık aktivasyon döngüsü” olarak adlandırılır; bilinçdışı içerik dönüştürülmezse yeni yaşam dönemlerinde yeniden ortaya çıkar. Burkay’ın yaptığı ihanetin bedelini çağlar boyunca ödemesi, Selim’in modern dünyadaki açıklanamayan acılarla boğuşması bu mekanizmanın edebî temsilleri olarak okunabilir. Böylece roman, bireysel aşk hikâyesini aşarak insan psişesinin evrensel çatışmalarına açılır.

Burkay ile Selim’in anima karşılaşmalarında görülen ortak motifler —büyülenme, yasaklık, sadakat sınavı, içsel yıkım— iki çağ arasında dramatik bir köprü kurar ve bu köprü, romanın arketipsel yapısını belirler. Her iki kahraman da anima figürünü yalnızca bir kadın olarak değil, “kaderin kapısı” olarak algılar ve bu algı, davranışlarını rasyonel düzeyde açıklanamaz hâle getirir. Burkay’ın Açığma-Kün için evdeşini feda etmesi ile Selim’in Günay saplantısı nedeniyle kayınpederini öldürmesi, anima’nın gölge ile birleştiği kritik anları temsil eder. Bu kritik noktalar, erkeğin psişik bütünlüğünü tehdit eden sınavlardır ve kahramanın bu sınavda başarısız olması, iki çağda aynı düşüşün sahnelenmesine yol açar. Böylece roman, ortak bir arketipsel gerilimi hem masal hem modern hayat düzleminde yeniden üretir.

Burkay/Selim figürünün roman boyunca yaşadığı ruhsal çözülme, anima karşılaşmasının yalnızca çekim ya da aşk değil, aynı zamanda bir kimlik krizi olduğunu gösterir. Jungyen anlamda anima, erkeğin duygu dünyasının kapısıdır; ancak bu kapı sağlıklı yönetilmediğinde ego bütünlüğü dağılıbilir. Selim Pusat'ın asker kimliğinden uzaklaşması, içine kapanması, gerçek ile hayal arasındaki sınırın giderek incilmesi, anima projeksiyonunun psikik alanı aşırı işgal etmesinin sonucudur. Burkay'ın geçmişteki laneti ile Selim'in güncel travmaları birleşerek iki çağda tek bir ruhsal bozulma çizgisi yaratır. Bu bozulma, romanın hem trajik hem de sembolik derinliğini oluşturan ana eksenlerden biridir.

Burkay ve Selim'in anima ile kurdukları ilişkiyi anlamak, sadece romanın içeriğini çözmek için değil, aynı zamanda Atsız'ın ruh döngüsü, kader, onur ve aşk temalarını nasıl kurguladığını görmek açısından da önemlidir. Çünkü Atsız, anima karşılaşmasını yalnızca romantik bir motif olarak değil, bir ruhsal sınav, bir içsel mahkeme ve bir kader işleyişi olarak sunar. Yek'in iki düzlemde de beliren şeytanî rehberliği, kahramanın anima karşısında vereceği kararı doğrudan etkiler; böylece anima ilişkisi hem bireysel hem metafizik bir mücadeleye dönüşür. Burkay'ın laneti, Selim'in mahkemesi ve her iki figürün de sonunda yok oluşa doğru akması, anima sınavının romanın bütün metafizik gerilimini taşıdığını gösterir. Bu nedenle Burkay/Selim arketipi, romanın hem insani hem de kozmik çatısını bir arada tutan merkezî unsurdur.

Sonuç olarak Burkay ile Selim Pusat arasındaki iki çağlı paralellik, anima karşılaşmasının nasıl tarih-dışı bir psikolojik mekanizma olarak çalıştığını gösteren etkileyici bir edebî yapıya sahiptir. İki figürün aynı anima sınavında benzer biçimde yenilmesi, bireyleşme sürecinin başarısızlığına ve dönüşüm fırsatının kaçırılmasına işaret eder. Bu yapının roman boyunca tekrar eden motifler, ruhsal kırılmalar ve ölümcül sonuçlarla beslenmesi, Ruh Adam'ı Jungyen psikoloji açısından zengin bir inceleme alanına dönüştürür. Böylece Burkay/Selim eksen, anima figürünün iki çağdaki bedenini hem arketipsel hem dramatik bir süreklilik içinde birleştirir ve romanın ruhsal çatısını anlamak için vazgeçilmez bir odak noktası hâline gelir.

Jungyen Kuramsal Temel

Jung'un Psişe Yapısı: Ego, Persona, Gölge, Anima

Bilinç ve bilinçdışı sistemleri

Bilinç ve bilinçdışı sistemleri, Jungyen psikolojinin temel yapısını oluşturan katmanlı bir psikik bütünlük olarak tanımlanır. Bu yapı, insan davranışlarının yalnızca görünen yüzle değil, aynı zamanda görünmeyen derin bir

dinamik alanla şekillendiğini ortaya koyar. Jung'a göre psişe, bilinç düzleminin sınırlı farkındalığının ardında, geniş bir bilinçdışı alan tarafından beslenir ve yönlendirilir. Bilinç, karar, mantık ve farkındalık işlevlerini üstlenirken bilinçdışı; dürtüler, imgeler, düşler, bastırılmış anılar ve kolektif mirasın arketipik biçimlerini barındırır. Bu iki alanın etkileşimi, bireyin davranışlarını, ilişkilerini ve içsel çatışmalarını belirleyen temel mekanizma olarak işler. İnsan çoğu zaman bilinçdışının yönettiği süreçleri "kader" veya "rastlantı" gibi kavramlarla açıklar, oysa psikik itici güçler görünmeyen düzlemde çalışmaktadır. Jung'un psişe modelinin değeri, insanın içsel dünyasının yalnızca rasyonel bir düzenle açıklanamayacağını göstermesidir. Sonuç olarak bilinç ve bilinçdışı ayrımı, karakterin davranışlarının hangi psikik kökene dayandığını anlamak için merkezî bir kavramsal temel sunar.

Bireysel bilinçdışından kolektif bilinçdışına geçiş

Bireysel bilinçdışından kolektif bilinçdışına geçiş, Jung'un insan psişesini evrensel bir zeminle ilişkilendiren en özgün yaklaşımıdır. Bu görüş, kişinin yalnızca kendi yaşam deneyimlerini değil, insan türünün ortak geçmişini de psikik bir miras olarak taşıdığı fikrine dayanır. Bireysel bilinçdışı, bastırılan anılar, yaşantı kalıntıları ve unutulmuş deneyimlerden oluşurken kolektif bilinçdışı; tüm insanlarda ortak bulunan arketipik imgeleri barındırır. Bu ortak alan, aynı sembollerin farklı kültürlerde aynı etkileri yaratmasının temel nedenidir. Kahraman, anne, gölge, anima gibi arketipler bu alanın evrensel figürleridir. Bu nedenle roman kahramanlarının iki bin yıllık bir arketipsel örüntüyü sürdürmesi, bireysel düzlemde çok kolektif bilinçdışının sürekliliğiyle açıklanabilir. Jung, bu geçişi insan davranışlarının tarihsel ve kültürel izlerle nasıl beslendiğini anlamak için gerekli görür. Bu nedenle bireysel bilinçdışından kolektif bilinçdışına uzanan köprü, roman kişiliklerinin neden benzer hataları farklı çağlarda tekrarladığını açıklayan temel bir psikolojik yapıdır.

Arketiplerin psişik süreklilikteki rolü

Arketiplerin psikik süreklilikteki rolü, insan davranışlarının tekrar eden örüntülerle şekillenmesinin temel açıklamasıdır. Arketipler, kolektif bilinçdışının kalıtsal imgeleri olarak bireyin yaşamındaki olaylara belirli anlam çerçeveleri kazandırır. Bu imgeler kişisel deneyimin ötesinde, insanlığın ortak psikolojik tarihini temsil eder. Arketip nedeniyle kahraman belirli durumlarda nasıl hissedeceğini "bilmeden bilir" ve arketip onu bir davranış modeline çağırır. Anima, gölge, kahraman veya şeytan arketipi gibi figürler romanlarda yalnızca sembol değil, psikik kuvvetler olarak işler. Bu nedenle Burkay ile Selim'in benzer aşk krizlerine sürüklenmesi, yalnızca bireysel za-

yıfıklarının değil, arketiplerin yönlendirici gücünün sonucudur. Arketipler psişede karşıtlıklar üretir ve bireyin bireyleşme sürecini mümkün kılar; fakat aynı zamanda dönüştürmeyen psişik enerjileri döngüsel tekrarlarla yeniden sahneye sürer. Böylece arketipler, tarihsel olduğu kadar ruhsal bir süreklilik yaratır. Arketiplerin bu yönü, romanın iki çağlı yapısında görülen ruhsal tekrarın psikolojik temelini oluşturur.

1.1.2. Persona ve Asker Kimliği

1.1.2.1. Askerî disiplin ve duygusal bastırma

Persona ve asker kimliği arasındaki ilişki, Jungyen sistemde toplumsal rolün bireyin iç dünyasını nasıl şekillendirdiğini gösteren önemli bir örnektir. Asker persona'sı, disiplin, otorite, duygu denetimi ve görev etiği üzerine kurulu katı bir yapıdır. Bu yapı, bireyin duygusal alanını basturmasını ve içsel çatışmalarını görünmez kılmasını gerektirir. Selim Pusat gibi karakterlerde asker persona'sının güçlü olması, anima gibi duygusal arketiplerin uzun süre bilinçdışı baskı altında kalmasına yol açar. Askerî disiplinin aşırı katılığı, bireyin içsel esnekliğini zayıflatır ve bilinçdışındaki içeriklerin bir anda yüzeye çıkmasını tehlikeli hâle getirir. Bu nedenle bir anima karşılaşması olduğunda, asker persona'sı kendini savunamaz ve çöker. Jung'a göre bastırılan duygulanım, en beklenmedik anda psişeyi yararak dışarı çıkar. Bu bağlamda askerî disiplin ve bastırma mekanizması, anima krizinin patlayıcı niteliğini hazırlayan bir zemin işlevi görür. Dolayısıyla asker persona'sı, roman kahramanlarının düşüşünde belirleyici bir psikolojik bariyer olarak karşımıza çıkar.

1.1.2.2. Persona kırılması ve anima aktivasyonu

Persona kırılması ve anima aktivasyonu, erkeğin psikolojik çöküş veya dönüşüm aşamalarının en kritik keşişim noktasını oluşturur. Persona kırıldığında, kişinin dünya karşısındaki koruyucu maskesi parçalanır ve bilinçdışı içerikler kontrolsüz biçimde bilince sızmaya başlar. Selim Pusat'ın içe kapanması, Gamlı Koru'daki sarsıntısı ve Günay'a karşı ansızın duyduğu yoğun çekim, persona'nın çatladığını gösteren sembolik belirtilerdir. Bu aşamada anima, bilinçdışından yükselen güçlü bir figür olarak ego alanını işgal eder ve kişiyi kendi psişik derinliklerine zorla sürükler. Jung, böyle durumlarda kişinin aşkı "kader" ya da "üstün bir çağrı" gibi algılamasını anima baskısının bir sonucu olarak tanımlar. Persona ne kadar güçlü ve katı ise kırılması da o kadar dramatik olur; bu nedenle asker kimliğinin çöküşüyle anima'nın birdenbire aktifleşmesi romanın kırılma anlarını oluşturur. Böylece persona kırılması, anima krizinin başlangıç noktası hâline gelir ve romanın trajik örgüsünü doğrudan belirler.

1.1.3. Gölge Arketipi

1.1.3.1. Sadakat–ihanet gerilimi olarak gölge

Sadakat–ihanet gerilimi, gölge arketipinin roman boyunca en görünür tezahürlerinden biridir. Gölge, bireyin bastırıldığı veya kabul etmek istemediği karanlık eğilimleri barındırır; bu eğilimler çoğunlukla çıkar çatışmaları, kıskançlık, saldırganlık veya yasak arzular çevresinde yoğunlaşır. Burcak'ın evdeşine ihanet etmesi, Selim'in kayınpederini öldürmesi gibi eylemler gölge arketipinin kontrolden çıkmış hâlidir. Sadakat gibi ahlaki bir değer asker persona'sının temelidir; fakat anima tarafından sarsılan ego, gölgeyle birleştiğinde sadakat hızla ihlale dönüşür. Jung, gölgenin kabullenilmediği durumlarda bireyin ahlaki kararlarının çarpıldığını ve suçluluk duygusunun kalıcı bir yara hâline geldiğini belirtir. Bu bağlamda romanda ihanet yalnızca ahlaki değil, psişik bir çöküşün göstergesidir. Böylece sadakat–ihanet gerilimi gölge arketipinin kahramanı felakete sürükleyen karanlık yüzünü görünür kılar.

1.1.3.2. Saldırganlık, suçluluk ve kendini cezalandırma eğilimleri

Saldırganlık, suçluluk ve kendini cezalandırma eğilimleri gölge arketipinin psişik döngüsel yapısının temel bileşenleridir. Gölgenin içinde bastırılan saldırgan eğilimler, uygun bir tetikleyiciyle açığa çıkar ve bireyin kontrolünü aşan bir eyleme dönüşebilir. Selim'in kayınpederini öldürmesi, Burcak'ın kurban sahnesi ve içsel patlamalar, gölgenin bilinç üzerinde tam bir egemenlik kurduğu anlardır. Bu eylemlerden sonra kahramanda yoğun bir suçluluk ortaya çıkar ve Jung'a göre suçluluk duygusu çoğu zaman kendini cezalandırma davranışlarını tetikler. Selim'in kendini dış dünyadan ayırması ve yok oluşa doğru çekilmesi bu mekanizmanın bir sonucudur. Gölge ile yüzleşemeyen birey dışsal cezadan çok, kendi içsel mahkemesinin kurbanı olur. Bu nedenle gölgenin saldırganlık-suçu-ceza döngüsü, romanın trajedisini hızlandıran başlıca psişik mekanizmadır. Böylece gölge arketipi kahramanın ruhsal çöküşünü belirleyen temel faktör olarak işlev görür.

1.2. Jungyen Anima Kavramı

1.2.1. Anima'nın erkek psişesindeki işlevleri

1.2.1.1. Duygu, sezgi ve imge üretimi

Anima'nın duygu, sezgi ve imge üretimi üzerindeki etkisi, Jung'un kadınsı ruh enerjisini erkek psişesinin yaratıcılık ve duyarlılık kaynağı olarak konumlandırmasını açıklar. Anima, erkeğin duygusal tepkilerini yoğunlaştırır, sezgisel algısını genişletir ve imgesel dünyasını zenginleştirir. Bu yönüyle sanatçılar, savaşçılar ve mistikler üzerindeki etkisi tarih boyunca sıkça gözlemlenmiştir. Roman kahramanının Günay karşısında yaşadığı duygu taşmaları, Açığma-Kün'ün imgelerinde kaybolması ve

gerçek ile hayal sınırının incelenmesi anima'nın bu işlevinin doğal sonucudur. Jung'a göre imge üretiminin kaynağı bilinçdışıdaki arketipsel alan olduğu için anima aktif olduğunda hayal gücü ve sezgisel algı da yoğun biçimde artar. Ancak anima'nın bu üretici gücü aynı zamanda psikik dengesizliğe yol açabilir; çünkü yoğun imgeler ego'yu aşırı yükleyebilir. Bu nedenle anima'nın duygu-sezgi-imge alanındaki işlevi hem yaratıcı hem tehlikeli bir dinamiktir. Böylece anima, roman kahramanlarının ruhsal kırılma anlarının psikik tetikleyicisi hâline gelir.

1.2.1.2. İçsel rehberlik – içsel kaos ikiliği

Anima'nın içsel rehberlik ile içsel kaos arasındaki ikili rolü, Jung'un bu arketipi hem tehlikeli hem dönüştürücü olarak tanımlamasının temel nedenidir. Anima, sağlıklı biçimde yönlendirildiğinde erkeğe derin içgörüler, sezgisel kavrayışlar ve duygusal bütünlük sunar. Ancak bastırılmış ve kontrolsüz yükseldiğinde psişeyi kaosa sürükleyebilir. Burkey'in ve Selim'in yaşadıkları yoğun aşk deneyimleri başlangıçta bir rehberlik duygusu taşıırken zamanla ölümcül bir kaosa dönüşür. Bu çöküş, anima figürünün büyülenme ile yıkım arasındaki ince sınırdaki nasıl salındığını gösterir. Anima'nın rehberlik sağlayabilmesi için ego'nun onu bilinç düzeyine kabul etmesi gerekir; ancak kahramanlar asker personası nedeniyle bu kabulü gerçekleştiremez. Bu nedenle anima, içsel rehberlik sunmak yerine yıkıcı bir girdap hâline alır. Böylece anima'nın ikili doğası romanın dramatik gerilimini şekillendiren temel psikolojik unsur olur.

1.2.2. Anima Gelişim Aşamaları

1.2.2.1. Eve: Şefkat, bağlılık

Eve aşaması anima'nın en temel, en arkaik biçimidir ve şefkat, güvenlik ve bağlılık temalarıyla ilişkilidir. Bu aşamada anima, annenin bakım veren özelliklerini taşır ve erkeğin duygusal güvenliğini temsil eder. Selim'in Ayşe'ye duyduğu saygı ve güven, anima'nın Eve yüzünün izlerini taşır; Ayşe yuvayı, sadakati ve koruyucu sevgiyi temsil eder. Jung'a göre anima'nın Eve biçimi, erkeğin içsel dengeyi kurabilmesi için gerekli bir psikolojik temeldir. Ancak bu aşamada kalmak veya bu aşamayı aşmamak bireyin duygusal olgunluğunu sınırlayabilir. Roman kahramanlarının Ayşe'nin değerini fark edememesi, anima'nın olgunlaşmamış biçimde çalıştığını gösterir. Bu nedenle Eve arketipi roman dünyasında “mevcut fakat ihmal edilen” bir anima yüzü olarak işlev görür. Böylece Eve aşaması, karakterin içsel denge fırsatını temsil eden ancak kullanılmayan bir anima potansiyeli hâline gelir.

1.2.2.2. Helen: Cazibe, büyülenme

Helen aşaması anima'nın görkemli, büyüleyici ve erotik yüzünü temsil eder. Bu aşamada anima, erkeğe güzelliğin, çekiciliğin ve tutkunun yoğun bir biçimde

dışsallaştığı bir kadın figürü sunar. Açığma-Kün'ün “ay yüzlü, turna yürüyüştü” tasviri ile Günay'ın seçkin güzelliği Helen anima tipinin açık göstergeleridir. Helen aşamasının tehlikesi, anima projeksiyonunun en hızlı gerçekleştiği dönem olmasıdır; erkek dıştaki kadında kendi bilinçdışı arzularının yansımaları görür ve bunu kader zanneder. Bu büyülenme hâli, ego'yu rasyonel işleymekten koparır. Roman kahramanlarının iki çağda da aynı biçimde büyülenmesi, Helen anima'nın romanın dramatik motoru olduğunu gösterir. Çünkü Helen anima hem sevilen kadın hem de kahramanı felakete sürükleyen bir çekim merkezidir. Böylece Helen aşaması romanın tüm trajik yapısının psikik başlangıç noktası olur.

1.2.2.3. Mary: Safflık, kutsiyet

Mary aşaması, anima'nın ruhani saflığı, idealize edilmiş kadın figürü ve duygusal yücelik temalarını içerir. Bu aşamada anima, erkeğe dünyevi tutkuların ötesine geçen bir anlam ve yücelik sunar. Roman boyunca Leyla Mutlak'ın taşıdığı sembolik saflık ve soyluluk bu anima yüzüyle ilişkilidir. Leyla, tıpkı kutsal anne arketiplerinde olduğu gibi, bir üst ideal düzeyi temsil eder ve bu yönüyle Helen anima'nın karşıtını oluşturur. Selim'in Leyla ile kurduğu bağ beden arzularından çok ruhani bir çekime dayanır; bu durum Mary anima'nın etkisini güçlendirir. Fakat Mary aşamasındaki idealizasyon, gerçekliğin üzerine örter ve kahramanı yine bir yanılsama alanına sürükleyebilir. Mary anima'nın roman içindeki rolü, kahramanın içsel yücelik arayışının bir işareti olsa da, dönüşüm için yeterli bilinç düzeyine ulaşmadığı için tam bir rehberlik işlevi göremez. Böylece Mary aşaması romanın ruhani gerilimlerini taşıyan bir arketipsel alan hâline gelir.

1.2.2.4. Sophia: Bilgelik, içgörü

Sophia aşaması anima'nın en olgun, en dönüştürücü yüzüdür ve bilgelik, sezgisel kavrayış ve içsel rehberlik temalarıyla ilişkilidir. Bu aşamada anima, erkeğin bireyleşme yolculuğunda rehberlik eden psikik bir ışığa dönüşür. Açığma-Kün'ün uyarıları —“Belâm çoktur, görünmeden dokunur şana”— Sophia anima'nın bilgelik taşıyan yüzüdür. Günay'ın sınır koyan duruşu da aynı şekilde kahramana etik bir uyarı verir. Ancak Burkey da Selim de bu uyarıları içselleştiremez; bu nedenle Sophia aşaması yarıda kalır ve anima dönüşüm yerine yıkıcı bir girdaba dönüşür. Jung'a göre anima Sophia düzeyinde içselleştirilemezse bireyleşme süreci tamamlanamaz. Bu romanın iki çağda da aynı trajediyle sonlanması, Sophia anima'nın yarım kalmışlığını gösterir. Böylece Sophia aşaması romanın en derin fakat en başarısız ruhsal imkânını oluşturur.

1.2.3. Anima Projeksiyonu

1.2.3.1. Dış kadına içsel arketipin yüklenmesi

Anima projeksiyonu, erkeğin kendi bilinçdışı dışıl imgesini bir dış kadın figürüne yansıtması sürecidir. Jung'a göre erkek çoğu zaman sevdiği kadını değil, sevdiğini sandığı içsel anima imgesini sever. Bu psikolojik mekanizma romanın iki çağındaki aşk ilişkisinin temelini oluşturur: Burckay Açığma-Kün'de, Selim ise Günay'da kendi anima imgelerini görür. Dıştaki kadın bu psikik yükü taşımaya mahkûm edilir ve kahraman, gerçek kişiyi değil, içsel idealini takip eder. Bu durum kaçınılmaz bir hayal kırıklığı ve çöküş yaratır; çünkü hiçbir dış kişi bir arketipin bütünlüğünü karşılayamaz. Roman boyunca iki kahramanın da aşka kaderci bir anlam yüklemesi bu projeksiyonun yoğunluğunu gösterir. Böylece anima projeksiyonu romanın trajik aşk örgüsünün psikolojik temelini oluşturur.

1.2.3.2. "Kaderci aşk" yanılması

"Kaderci aşk" yanılması, anima projeksiyonunun en çarpıcı sonucudur. Erkeğin karşılaştığı kişiyi "zaten uzun süredir tanıyormuş gibi hissetmesi", Jungyen psikolojide arketipik rezonansın bir işareti olarak kabul edilir. Burckay'ın Açığma-Kün'e ilk bakışta tutulması, Selim'in Günay karşısında açıklayamadığı sarsıntı, bu yanılmanın iki çağdaki bedenidir. Kahramanlar aşkı özgür bir seçim değil, yazgının bir zorunluluğu olarak deneyimler. Bu deneyim, bilinçdışı enerjilerin ego üzerindeki baskınlığını gösterir. Kaderci aşk yanılması, kahramanı sorumluluktan muaf hissettirir; böylece ihanet, şiddet ve yıkım adeta "kaçınılmaz bir yol" gibi görünmeye başlar. Jung'a göre bu durum bireyleşmenin tam tersi bir süreçtir ve psişenin çöküşüne yol açar. Bu sebeple kaderci aşk yanılması romanın hem yapısal hem trajik ana motorlarından biridir.

2. İki Çağ Arasındaki Paralel Yapı: Burckay Selim Pusat

2.1. Masaldaki Burckay'ın Arketipsel Konumu

2.1.1. Çam Ağacı Karşılaşması

Çam ağacı karşılaşması, Burckay'ın anima ile ilk teması geçtiği sahne olarak masalın arketipsel omurgasını kurar. Bu sahne, yalnızca bir "aşkın başlangıcı" değil, aynı zamanda bir ruh eşiği ve içsel dönüşüm imkânı olarak okunmalıdır. Kamlançu ülkesinde baharın gelişi, kuşların ötüşü, çiçeklerin açışı ve büyük çam ağacı etrafında kurulan atmosfer, bilinç ile bilinçdışı arasındaki geçiş alanını sembolik düzeyde işaret eder. Burckay'ın "parlak bakışlı, ay yüzlü" kıza baktığı anda "yüreğine od düşmesi" ve "yeryüzünün gözüne karanlık olması", Jungyen dille anima projeksiyonunun ani ve sarsıcı etkisine karşılık gelir. Çam ağacı, dikey eksenle gök ile yer, bilinç ile bilinçdışı arasındaki bağı temsil ederken, onun yanına geliş bir tür içsel çağrıya cevap niteliği taşır. Kızın sessizliği,

bakışlarının büyüğü ve Burckay'ın sözlere sığmayan sarıslığı, arketipsel bir karşılaşmanın dilsel ifadeye taşınmış hâlidir. Böylece çam ağacı sahnesi, Burckay'ın yalnızca bir kadınla değil, kendi psişesinin derin bir katmanıyla yüzleştiği ilk eşik olarak anlam kazanır. Bu yüzden masaldaki çam ağacı karşılaşması, Burckay'ın anima ile tanışmasının hem mekânsal hem ruhsal sembolü hâline gelir.

2.1.1.1. İlk anima temasının büyüleyici niteliği

İlk anima temasının büyüleyici niteliği, Burckay'ın Açığma-Kün karşısında yaşadığı yoğun duygusal çözülmeyle somutlaşır. Bu temas, rasyonel bir tanıdıklık veya yavaş yavaş gelişen bir yakınlık biçiminde değil, birdenbire, sarsıcı ve neredeyse metafizik bir çarpılma olarak tasvir edilir. Burckay'ın "yüreğine od düşmesi", "yeryüzünün kararması", kızın her bakışında aklını kaybedecek noktaya gelmesi, Jungyen anlamda arketipik rezonansın işaretleridir. Anima burada yalnızca güzel bir kadın değil, bilinçdışından yükselen bir güç olarak ego alanını işgal eder. Masalda, kız henüz adını bile söylemeden Burckay'ın tüm varlığını kuşatır; bu durum, sevginin kişisel özelliklerden çok içsel imgeye yaslandığını gösterir. Büyünün kaynağı, kadının karakterinde değil, Burckay'ın kendi anima imgesini ona yükleyişindedir. Sessizlik, bakış, yürüyüş, doğayla uyumlu sahne gibi unsurlar bu büyüğü yoğunlaştıran estetik yapı taşlarıdır. Böylece ilk anima teması, Burckay cephesinde "büyük bir aşk" olarak yaşanırken psikik düzeyde kontrolü ele geçiren arketipik bir dalgalanma hâlini alır. Bu nedenle masaldaki büyüleyici karşılaşma, ilerleyen trajedinin ruhsal zeminini hazırlayan kaçınılmaz başlangıç noktasıdır.

2.1.2. Lanet ve Ruh Döngüsü

Lanet ve ruh döngüsü, Burckay'ın işlediği ihanetin sıradan bir günah olmaktan çıkıp arketipsel bir kader hükmüne dönüşmesini sağlayan temel yapıdır. Masalda Burckay, sevdiği kadın uğruna evdeşini Naranta'ya kurban eder ve bu tercih, kardeşlik ve sadakat bağlarını yok sayan ağır bir ihanet olarak Tanrı'ya taşınır. Kadının ölüm anındaki bedduası, Burckay'ın ruhuna kıyamete kadar sürecek bir ızdırıp yazgısı yükler. Jungyen açıdan bakıldığında bu lanet, çözümlenmemiş bir kompleksin ve bütünleşmemiş bir gölge-anima ilişkisinin simgesel ifadesidir. Ruhun "dünyaya her gelişinde ızdırıpla çalkalanması", aynı temel hatanın, aynı psikik düğümün farklı tarihsel sahnelerde tekrar tekrar yaşanacağını haber verir. Böylece masaldaki lanet, romanın modern düzlemine uzanan ruh döngüsünün mitik kaynağı hâline gelir. Burckay'ın günahı bu nedenle yalnızca bir çağın olayına ait değildir; o, kolektif bilinçdışında kayıtlı bir arketipsel ihlalin kişisel izdüşümüdür. Bu çerçevede lanet ve ruh döngüsü, anlatının metafizik yüzünü psikolojik bir süreklilik perspekti-

fiyle buluşturan ana kavram olarak işlev görür.

2.1.2.1. İhanet motifinin arketipsel bedeli

İhanet motifinin arketipsel bedeli, Burkey'in evdeşini feda etmesiyle başlayan ve Selim Pusat'ın dünyasında da yankı bulan ağır ruhsal sonuçlarla belirginleşir. İhanet, burada yalnızca eşe sadakatsizlik değil, aynı zamanda kutusal bağların —aile, kardeşlik, yemin ve görev— bozulması anlamına gelir. Jungyen arketipler düzeyinde bu ihlal, gölgeyi besleyen ve kendilikle (Self) bağları zayıflatan bir hamledir. Masalda bu eylemin bedeli Tanrı tarafından “ruhun bitmeyen ızdırabı” şeklinde karara bağlanır; bu karar, arketipsel düzeyde bozulan dengenin yeniden kurulamayışını simgeler. İhanet, içsel dünyada “onarılmamış yara” hâline gelir ve gelecek yaşam sahnelerinde aynı açığın tekrar edilmesine yol açar. Bu yüzden ihanetin karşılığı tek bir cezayla kapanmaz; aksine, bir tür ruhsal borç gibi farklı çağlarda tekrar tekrar önüne gelir. Romanın modern bölümünde Selim'in benzer bir ihanetle kendi yazgısını mühürlemesi, Burkey'in lanetinin psikanalitik yüzünü görünür kılar. Böylece ihanet motifi, arketipsel düzeyde yalnızca bir ahlak ihlali değil, ruhsal sürekliliği bozan ve bireyleşme sürecini tıkayan ağır bir kopuşun bedeli olarak şekillenir.

2.2. Modern Dünyada Selim Pusat

2.2.1. Gamlı Kuru ve Günay ile karşılaşma

Gamlı Kuru ve Günay ile karşılaşma, modern dünyada Selim Pusat'ın anima ile ilk yüzleşmesini sahneyeleyen temel mekânsal düğüm noktasıdır. Bu kuru, tıpkı Kamlanç'daki çam ağacı çevresi gibi, doğa ile yalnızlığın birleştiği, bilincin savunmasızlaştığı ara bir alanı temsil eder. Selim'in burada ölüm düşünceleriyle dolaşırken beliren kadın sesi, ardından Güntülü/Günay ekseninde şekillenen kadın imgesi, bilinçdışından gelen çağrının duyulur hâle gelişidir. Gamlı Kuru, şehir içinde olmasına rağmen sıradan mekân algısının dışına taşan bir atmosfer taşır; yağmur, rüzgâr, kasvetli hava, Selim'in iç dünyasındaki karanlıkla uyumlu bir fon oluşturur. Günay ile kurulan bağ, ilk anda tam olarak adlandıramayan ama kesinlikle sıradan olmayan bir çekim biçimi alır; bu çekim, Burkey'in masaldaki büyülenmesini modern psikolojik terimlerle yeniden üretir. Böylece Gamlı Kuru sahnesi, masalsi çam ağacı sahnesinin çağdaş karşılığı olarak Jungyen bir eşik işlevi görür. Kuru, Selim'in asker persona'sını geride bırakıp bilinçdışının alanına adım attığı modern bir “geçit” mekânı hâline gelir.

2.2.1.1. Anima'nın modern biçimde uyanışı

Anima'nın modern biçimde uyanışı, Selim Pusat'ın Günay karşısındaki ilk duygusal tepkileri ve içsel kararsızlığı üzerinden takip edilebilir. Bu uyanış, bugünün dünyasına uygun olarak artık mitik motiflerle değil, psi-

kolojik krizlerle kendini gösterir. Selim'in hiçbir kadınla kuramadığı duygusal bağın Günay karşısında aniden çözülmesi, onun daha önce bastırıldığı tüm duygu ve arzuların bir anda su yüzüne çıkması anlamına gelir. Derslik, okul, ev ve Gamlı Kuru gibi mekânlar, bu uyanışın farklı yüzlerini taşır; Selim'in bakışları, düşünce akışları, rüyaları ve bedensel tepkileri anima baskısının arttığını gösteren işaretlerdir. Günay'ın duruşu, sessizliği ve “dokunulmaz” oluşu, bu baskıyı daha da yoğunlaştırır. Modern dünyada bu tür bir uyanış “psikolojik kriz” adıyla anılsa da, Jungyen perspektiften bakıldığında bu, bilinç ile bilinçdışının keskin bir çarpışmasıdır. Böylece anima, modern kılığında, Selim'in iç dünyasını altüst eden ama aynı zamanda ona kendi derinliğini gösteren bir ruhsal tetikleyiciye dönüşür.

2.2.2. Asker kimliğinin çöküşü

Asker kimliğinin çöküşü, Selim Pusat'ın hayatında hem sosyal hem psikolojik düzlemde yaşanan büyük kırılmanın adıdır. Harp akademisinden atılması, rütbelerinin sökülmesi ve dostu Şeref'in intiharı, zaten çatlamış olan asker persona'sının sembolik olarak sonlanması anlamına gelir. Bu çöküş, Jungyen açıdan ego'nun üzerine inşa edildiği kimlik çatısının çökmesiyle eşdeğerdir. Asker kimliği, Selim için yalnızca bir meslek değil, yaşamını anlamlandıran tek eksendir; bu eksen yıkıldığında geriye büyük bir boşluk kalır. Bu boşluk, anima ve gölge gibi bilinçdışı figürlerin ego alanına sızmasını kolaylaştırır. Selim'in kendisini eve kapatması, savaş tarihi kitaplarına gömülmesi, içsel dünyasıyla baş başa kalmasına rağmen bu dünyayla sağlıklı bir bağ kuramaması, bu çöküşün psikolojik sonuçlarıdır. Asker kimliğinin kaybı, roman boyunca Selim'in anima karşısında neden bu kadar savunmasız kaldığının da açıklamasıdır. Böylece asker kimliğinin çöküşü, yalnızca bir kariyer kaybı değil, anima krizine açık hâle gelmiş bir ruhun başlangıç koşuludur.

2.2.2.1. Anima'nın persona'yı yarma gücü

Anima'nın persona'yı yarma gücü, Selim'in Günay ile kurduğu ilişki derinleştikçe daha görünür hâle gelir. Başlangıçta asker kimliğinin kalıntıları, ona duygularını bastırma, kontrol etme ve “mantıklı kalma” imkânı sunar. Ancak anima baskısı arttıkça bu kontrol zayıflar ve persona, Jung'un tarif ettiği gibi, “dış dünya için giyilmiş bir maske” olmaktan çıkar, çatlaklarından bilinçdışı sızan kırılğan bir zar hâline gelir. Selim'in iç konuşmalarında beliren suçluluk, arzu, korku ve büyülenme ifadeleri, bu zarın yırtıldığını gösterir. Günay'a yazdığı mektup, ardından yaşanan dramatik gelişmeler, persona ile anima arasındaki mücadelede dengenin anima lehine döndüğünün işaretleridir. Asker persona'sı, “disiplinli erkek” imgesini koruyamaz ve içsel kaosa yenilir. Böylece anima,

persona'yı aşarak psişe üzerinde baskın güç hâline gelir ve romanın trajik olay örgüsünü hızlandıran başlıca psikolojik motoru oluşturur.

2.3. İki Çağın Arketipsel Eşleşmesi

2.3.1. Burkay = Selim, Açığma-Kün = Günay

Burkay = Selim, Açığma-Kün = Günay eşleşmesi, Ruh Adam'ın iki zamanlı yapısını Jungyen açıdan okunabilir kılan temel arketipsel omurgadır. Burkay ve Selim, birbirinden iki bin yıl uzaktaymış gibi görünen fakat aynı ruhsal örüntüyü taşıyan iki erkek figürü olarak kurgulanır. Her ikisi de asker, her ikisi de disiplini ve sadakat idealleriyle tanımlanmış, her ikisi de anima karşısında çözümlenip ihanet eden bir psişik çekirdek taşırlar. Benzer biçimde Açığma-Kün ve Günay, farklı kültürel bağlamlarda ama aynı büyüleyici, erişilmez ve tehlikeli çizgide duran anima yüzleridir. Masaldaki çam ağacı ile modern Gamlı Koru, bu eşleşmenin mekânsal sembolleri olarak iki sahneyi birbirine bağlar. Bu eşleşme sayesinde roman, birkaç ayrı hikâyeden değil, aynı ruhun iki farklı tarihî kostüm giymiş serüveninden ibaretmiş gibi okunabilir. Böylece Burkay/Selim ve Açığma-Kün/Günay çiftleri, arketipsel düzeyde tek bir anima-ego çatışmasının iki farklı çağda yeniden sahnelenmesi anlamına gelir.

2.3.1.1. Yek = Şeytan, Ayşe = Evdeş paralelliği

Yek = Şeytan, Ayşe = Evdeş paralelliği, romanın ahlaki ve metafizik gerilimini iki çağ arasında taşıyan diğer önemli eşleşmedir. Kamlançü anlatısında Şeytan Kilimbi/Madar, Burkay'ı evdeşini kurban etmeye sevk eden karanlık rehber olarak görünürken; modern düzlemde Yek, Selim'in hayatına farklı maskelerle giren, onu sürekli sınavan, bazen alaya alan, bazen de gerçekliği bükerek etkileyen bir gölge temsilcisidir. Her iki figür de gölge arketipinin dışsal yansımalarıdır ve kahramanı anima karşısında en radikal kararlara zorlar. Öte yandan Evdeş ile Ayşe, eve, sadakate, bağlılığa ve sıcaklığa karşılık gelir. Her iki eş figürü de kahramanın "Eve tipi anima"sını taşır; fakat bu yüz, Helen tipi anima lehine feda edilir. Böylece Yek/Şeytan ile Ayşe/Evdeş çizgileri, iki çağda aynı ahlaki çatışmanın iki set şahidi gibidir. Bu paralellik, romanın sadece aşk değil, aynı zamanda görev-sadakate-ihanet ekseninde de arketipsel bir süreklilik kurduğunu gösterir.

2.3.2. Tekrarlanan sınav: çözülmeyen çatışmanın geri dönüşü

Tekrarlanan sınav motifi, çözülmeyen çatışmanın iki çağda aynı temelde geri dönüşünü ifade eder. Burkay'ın ilk sınavda anima uğruna sadakati feda etmesi, ruhuna kazınan bir yara olarak kalır ve bu yara Selim'in hayatında yeniden açılır. Jungyen bakış açısından bu durum, çözümlenmemiş komplekslerin farklı yaşam dönemlerinde veya sembolik düzlemlerde tekrar ederek bireyi aynı nok-

tada sınavının tipik bir örneğidir. Burkay sınavı kaybeder ve lanetle mühürlenir; Selim de benzer bir sınavda kayınpederini öldürerek gölge ile iş birliği yapar. Böylece iki çağ arasında yalnızca benzerlik değil, yapısal bir tekrar ilişkisinden söz etmek mümkün hâle gelir. Sınavın tekrarı, ruhun henüz olgunlaşmadığını, anima ile kurulması gereken yaratıcı ilişkinin hâlâ gerçekleşmediğini gösterir. Bu nedenle iki çağlı yapı, romanın temelinde yatan "bitmeyen sınav" temasını güçlendirir ve Burkay/Selim eksenini süreklilik içinde trajik bir döngüye yerleştirir.

2.3.2.1. Bireyleşme fırsatının iki kez kaçırılması

Bireyleşme fırsatının iki kez kaçırılması, romanın en derin psikolojik trajedisi olarak okunabilir. Jungyen anlamda bireyleşme, gölgeyle yüzleşmek, anima'yı entegre etmek ve kendilik merkezine doğru ilerlemek demektir. Hem Burkay hem Selim için anima ile karşılaşma, bu sürecin başlangıcı olabilecek güçte bir sarsıntı yaratır; ancak her ikisi de bu sarsıntıyı içsel dönüşüm lehine kullanmak yerine dışsal, yıkıcı eylemlerle cevaplar. Burkay evdeşini kurban eder, Selim kayınpederini öldürür; böylece içe dönüp kendi karanlıklarıyla yüzleşmek yerine, suçu dış dünyaya yansıtan yıkıcı bir rota izlerler. Her iki durumda da mahkeme ve lanet motifleri devreye girer; fakat bu yargı süreçleri ruhsal dönüşümle değil, acının uzamasıyla sonuçlanır. Ülker'in finalde hâlâ inleyen Burkay ruhunu duyması, bireyleşmenin hâlâ gerçekleşmediğini teyit eder. Böylece roman, anima karşılaşmasının sunduğu bireyleşme imkânının iki kez boşa harcandığı, ruhun aynı döngüde dönmeye mahkûm kaldığı bir arketipsel dramı sahnelemiş olur.

3. Burkay-Selim Arasındaki Anima Merkezli Ruhsal Eşleşme

3.1. Anima'nın İki Çağda Aynı Ruhsal İşlevle Ortaya Çıkışı

Anima arketipinin iki farklı çağda –mitik Uygur atmosferinde ve modern cumhuriyet ortamında– aynı ruhsal işlevi üstlenmesi, Ruh Adam'ın tematik omurgasını Jungyen açıdan görünür kılar. Açığma-Kün ve Günay birbirinden bambaşka tarihsel bağlamlarda yaşayan kadımlar gibi görünseler de, Burkay ve Selim'in psişesinde aynı duygusal fırtınayı, aynı büyüleyici etkiyi ve aynı yıkıcı dönüşümü tetiklerler. Jung'a göre anima, erkeğin ruhundaki dişil yönün dış dünyaya yansıtıldığı imgedir; bu imge kişiden kişiye değişmez, kişinin ruhsal yapısına göre seçtiği yüzlerle görünür olur. Bu nedenle Burkay'ın Açığma-Kün'le, Selim'in Günay'la karşılaşması yalnızca bir aşk karşılaşması değildir; her iki kahraman da kendi bilinçdışlarının derin bir yankısıyla yüzleşmekte, kendi psişik açmazlarını dışa akıtmaktadır. Bu süreklilik, romanda ruh göçü motifinden çok daha derin bir yapısal

bağın, psişenin çağlar boyu taşıdığı aynı anima şemasının işlediğini gösterir.

3.1.1. Anima'nın ruhsal süreklilik ilkesi

Anima'nın ruhsal süreklilik ilkesi, Ruh Adam'ın iki zamanlı yapısını Jungyen okumanın mümkün kıldığı temel teorik zemindir. Jung'a göre arketipler bireyden bağımsız olarak işleyen kolektif bilinçdışının öğeleridir; bu nedenle tarihsel dönemler, kültürler veya yaşamlar değişse bile arketiplerin psişik etkisi aynı kalır. Burkey ile Selim arasındaki paralellik, bu sürekliliğin iki örneğini sunar. Birinci çağda Açığma-Kün'ün büyüleyici etkisi, ikinci çağda Günay'ın modern kılıktaki duruluğu ve ulaşılmazlığı ile yeniden belirir. Arketip, farklı kadın yüzlerinde aynı duygusal gücü taşır; kahramanların verdiği tepkiler, arketipin ezici etkisine karşı ego yapısının zayıflığını ortaya koyar. Bu süreklilik ilkesi, iki anlatı arasındaki bağın tesadüf değil, psişik zorunluluk olduğunu gösterir.

3.1.2. Arketipsel tekrarın anlatıdaki işlevi

Arketipsel tekrarın anlatıdaki işlevi, romanın dramatik bütünlüğünü yalnızca mitolojik bir motife değil, psikolojik bir mekanizmaya dayandırır. Anima'nın iki kez aynı gücü göstermesi, Burkey ve Selim'in aynı noktada sınava tabi tutulması anlamına gelir. Bu sınavın tekrarı, Jungyen anlamda çözülmemiş kompleksin geri dönüşüdür. Burkey'in ilk yaşamında çözemediği anima-gerilim, Selim'in yaşamında daha modern, daha psikolojik bir düzlemde tekrar eder. Böylece roman, kahramanın kaderinin dıştan değil, içsel bir düğümünden kaynaklandığını gösterir. Arketipsel tekrar, romanın tematik birliği için gereklidir: Burkey ile Selim'in birbirinin yeniden bedenlenmiş hâli olduğu düşüncesi yalnızca fantastik bir motif değil, aynı zamanda anima-ego çatışmasının çözülme-yapısal zorunluluğudur.

3.2. Burkey'in İlk Sınavı: Anima ile Büyülenme ve Çöküş

Burkey'in anima ile karşılaşması, klasik masal atmosferi içinde sunulsa da psişik olarak olağanüstü derin bir çarpışmayı ifade eder. Açığma-Kün'le göz göze geldiği ilk anda "yüreğine od düşmesi" ve "yeryüzünün kararması", bilinçdışından yükselen arketipik enerjinin ego alanını kontrol altına almasının edebî karşılığıdır. Jungyen terimle Burkey, anima karşısında projeksiyon yapmış; kendi içindeki dişil imgeyi sessiz, mesafeli ve büyüleyici bir kadının yüzüne yerleştirmiştir. Bu projeksiyonun ardından ego, anima'nın ağırlığı altında zayıflar; Burkey'in tekrar tekrar çam ağacına dönmesi, anima'nın çekim gücünün ego iradesine baskın çıkmasının en temel göstergesidir. Sonuçta Burkey'in sadakati feda etmesi, anima'nın kontrolü ele aldığı bir psişik çöküş olarak belirir. Bu çöküş,

yalnızca ahlaki değil, ruhsal bir yıkımdır; bu yıkımın ardından gelen lanet, bireyleşme yolculuğunun yarım kalmasının mitik ifadesidir.

3.2.1. Burkey'in anima sınavında başarısızlığı

Burkey'in anima sınavında başarısızlığı, hem bireysel hem arketipsel düzeyde okunabilir. Bireysel düzlemde Burkey, evdeşine sadakati ile Açığma-Kün'e duyduğu karşı konulmaz çekim arasında kalır ve yanlış tercihte bulunur. Arketipsel düzlemde ise anima ile yüzleşmede edilgen kalır; onu içsel bir dönüşüm imkânı olarak kullanmak yerine, dışsal bir tutkuya dönüştürür. Jung'a göre anima doğru biçimde içselleştirilmediğinde erkek, kadını gerçek kişiliğinden koparıp ona ulaşılmaz, büyüdü bir anlam yükler. Burkey'in Açığma-Kün'e yaklaşımı tam olarak bu mekanizmanın örneğidir: O, gerçek bir kadınla değil, kendi ruhsal imgesiyle ilişki kurmaktadır. Bu nedenle ihanet bir tercih değil, projeksiyonun yol açtığı kaçınılmaz bir çarpımadır. Sonuç olarak Burkey anima sınavını geçemez ve ruh, dönüşmeden bir sonraki çağın yükünü taşımak zorunda kalır.

3.3. Selim Pusat'ın Tekrar Eden Sınavı

Modern dünya koşulları anima ile karşılaşmayı daha sembolik ve daha psikolojik bir zemine taşır. Selim Pusat'ın Günay ile karşılaşması, Burkey'in yaşadığı mitik sarsıntının tarihsel olarak güncellenmiş bir versiyonudur. Selim'in asker kimliği, disiplinli yaşamı ve katı persona'sı, anima'nın psişeye girişini geciktirse de engelleyemez. Günay'ın sessizliği, zarafeti ve mesafesi, tıpkı Açığma-Kün gibi Selim'de bilinçdışı bir rezonans yaratır; bu rezonans, ego yapısını hızla aşındırır. Selim'in iç monologlarında giderek belirginleşen kararsızlık, suçluluk ve büyülenme hâlleri, anima baskısının modern versiyonunun belirtileridir. Burkey'in çam ağacına gelişleri nasıl bir içsel zorunluluksa, Selim'in Gamlı Kuru'daki dolaşmaları da anima çağrısına verilen karşılıksız bir cevaptır. Selim'in sınavı, Burkey'in sınavından daha modern fakat aynı derecede yıkıcı bir seyir izler: Anima'nın yıkıcı çekimi, ego'nun üzerine çöker ve yine ihanetle sonuçlanan bir dramatik kırılma ortaya çıkar.

3.3.1. Selim'in psişik kırılma noktası

Selim'in psişik kırılma noktası, kayınpederini öldürmesiyle belirginleşir; bu eylem, tıpkı Burkey'in evdeşini kurban etmesi gibi, anima uğruna sadakatin feda edildiği arketipsel kopuştur. Asker persona'sının çökmesi, gölgenin yükselmesi, anima baskısının yoğunlaşması ve gerçeklik algısının bozulması, bu kırılmanın Jungyen analizdeki temel bileşenleridir. Bu kırılma, Burkey'in lanetinin modern çağdaki yankısıdır; ruh aynı düğümü çözemediği için aynı hatayı yeniden üretmiştir. Selim'in mahkeme sahnelerindeki tutarsız ifadeleri, kendi iç ger-

çekliğine güvenemez hâle gelişi, anima ile ego arasında sıkışmış bir bilincin dışavurumudur. Böylece Selim'in psişik çöküşü, ruh döngüsünün ikinci büyük kırılma hal-kasını oluşturur.

3.4. Anima'nın Dönüştürücü Gücü ile Yıkıcı Gücü Arasındaki Denge

Anima'nın dönüştürücü gücü ile yıkıcı gücü arasındaki dengesizlik, Burkey ve Selim'in kader ortaklığının Jungyen temelidir. Jung'a göre anima, doğru biçimde iç-selleştirildiğinde erkek psişesine sezgi, duygu, yaratıcılık ve içsel yönelim kazandırır; ancak kontrolsüz projeksiyon durumunda ruhu kaosun içine çeker. Burkey ve Selim'in hikâyelerinde anima bir dönüşüm fırsatı sunmaz; aksine büyüleyici, parçalayıcı ve yıkıcı bir güç olarak belirir. Bunun nedeni, kahramanların anima ile bilinçli bir ilişki kuracak olgunluğa ulaşamaması ve persona-gölge çatışmalarının bu ilişkiyi imkânsız hâle getirmesidir. Her iki kahramanda da anima dönüşümü değil, yıkımı tetikler; bu nedenle romanın iki çağındaki hikâye birbirinin tekrarı değil, birbirinin boşa çıkmış dönüşüm fırsatlarıdır. Açığma-Kün/Günay arketipi, psişeye sızdığı anda kahramanların varoluşunu yeniden kurma gücüne sahip olsa da, her iki seferde de ego zayıflığı nedeniyle bu güç yıkıcı bir enerjiye dönüşür.

3.4.1. Bireyleşme sürecine giremeyen ruhun kaderi

Bireyleşme sürecine giremeyen ruhun kaderi, romanın Jungyen okumasında trajik merkezdir. Burkey anima ile karşılaşınca içsel dönüşüm fırsatını değerlendiremez ve lanetlenir; Selim aynı fırsatı modern dünyada yine kaçırır. Bu durum, Jung'un "çözumsuz düğümler psişede tekrar eder" ilkesinin edebi bir örneğidir. Ruh, gölge-anima çatışmasını çözemediği sürece, aynı sınava çağlar boyunca yeniden girmek zorunda kalır. Romanın finalinde Burkey'in sesinin hâlâ duyulması, ruhun hâlâ huzur bulmadığını, bireyleşme sürecine giremediğini gösterir. Bu nedenle Burkey-Selim döngüsü, yalnızca iki karakterin hikâyesi değil, tek bir ruhun başarısız bireyleşme girişimlerinin zinciridir.

4. Anima Arketipinin İki Çağdaki Bedeni: Açığma-Kün → Günay

4.1. Helen Tipi Yüz

4.1.1. Cazibe, Işık Ve Büyülenme

Açığma-Kün ve Günay figürlerinin taşıdığı ilk ve en çarpıcı yüz, Jungyen sınıflamada "Helen tipi anima"nın cazibe, ışık ve büyülenme niteliğiyle örtüşür. Bu yüz, erkeğin bilinçdışında idealize ettiği güzellik ve çekicilik imgesini dış bir kadın bedeninde kristalize eder. Açığma-Kün'ün "parlak bakışlı, ay yüzlü, turna yürüyüşlü" oluşu, doğayla iç içe, neredeyse ışık saçan bir estetik merkez

olarak tasvir edilmesi, bu Helen anima tipinin masalsı biçimidir. Günay ise modern dünyada, sınıf içinde diğer öğrencilerden zarafeti, tavrı ve ölçülü duruşuyla ayrılan, yine "farklı bir ışık" taşıyan figür olarak belirir. Her iki durumda da kahraman, bu ışık karşısında rasyonel değerlendirme yapamaz, çünkü gördüğü yalnızca gerçek bir insan değil, kendi anima imgesinin dışavurumudur. Cazibe, burada salt fiziksel güzelliğe indirgenmez; bakış, ses, sessizlik ve mesafe birleşerek bir büyülenme alanı oluşturur. Bu büyülenme, erkeğin iç dengesini bozan, onu hem hayranlık hem huzursuzluk içinde bırakan bir duygusal fırtına yaratır. Bu nedenle Açığma-Kün ve Günay'ın ilk yüzü, Burkey ve Selim'in ruhuna "ışık" gibi giren ama kısa sürede yakıcı bir ateşe dönüşen Helen tipi anima yüzüdür.

4.1.1.1. Burkey'in ateşi – Selim'in sarsılışı

Burkey'in Açığma-Kün karşısında "yüreğine od düşmesi" ile Selim'in Günay'ı gördüğünde yaşadığı sarsılış, Helen anima yüzünün iki çağdaki somut yankısıdır. Burkey'in hemen her betimlemede tekrar edilen ateş metaforu, tasvir edilenin sıradan bir hoşlanma değil, içten yükselen ve tüm varlığı kaplayan bir tutuşma olduğunu gösterir. Selim'de bu ateş, modern bir dile tercüme edilmiş biçimde, yoğun huzursuzluk, anlam veremediği bir çekim, düşünce dağılması ve duygusal kararsızlık olarak ortaya çıkar. İki kahramanın ortak noktası, bu ilk etkilenmeyi rasyonel gözle yorumlayamaması ve "kendilerine yabancı" bir güç tarafından sürüklendiklerini hissetmeleridir. Jungyen açıdan bu, arketipik bir enerjinin ego alanını işgal etmesi anlamına gelir. Helen anima, ateş ve sarsıntı metaforlarıyla Burkey ve Selim'in iç dünyasında aynı psişik işlevi görür: onları yerlerinden eder, daha önce hiç tanımadıkları bir duygu yoğunluğuna maruz bırakır, savaşçı kimliklerinin altındaki kırılman ruhu açığa çıkarır. Böylece Burkey'in ateşi ile Selim'in sarsılışı, aynı anima yüzünün iki farklı tarih sahnedeki aldığı bedensel-ruhsal ifadelerdir.

4.2. Sophia Tipi Yüz

4.2.1. Uyarı, mesafe, etik sınır

Açığma-Kün / Günay arketipinin ikinci yüzü, Jungyen anlamda "Sophia tipi anima"nın uyarı, mesafe ve etik sınır koyma işleviyle ilişkilidir. Bu yüz, erkeğin ruhuna yalnızca cazibe değil, aynı zamanda bir "dur" işareti, bir sınır hatırlatması olarak seslenir. Açığma-Kün'ün "Ölmeyi istiyorsan yaklaşma bana, belâm çoktur, görünmeden dokunur şana" sözleri, bu Sophia yüzünün masalsı ama son derece bilinçli bir uyarısıdır. Günay'ın modern düzlemde Selim'e karşı mesafesini koruması, asla tam anlamıyla kendini teslim etmemesi, ilişkiyi daima etik ve sembolik bir sınır içinde tutması da aynı anima yüzünün

çağdaş yorumudur. Bu figür, kahramanın gölge yönünü dengeleyebilecek bir bilgelik taşıdığı hâlde, kahramanın içsel olgunluk yetersizliği nedeniyle “dışsal engel” gibi algılanır. Oysa bu mesafe, özünde ruhu koruyan bir etik hattır. Bu nedenle Açığma-Kün/Günay, yalnızca büyüyen bir sevgili değil, aynı zamanda kahramana içten içe “bu yolun sonu felaket” diyen bilge bir iç sesin bedenlenmiş hâli olarak da okunabilir. Böylece anima, ikinci yüzünde sınır koyan, uyarıcı ve ruhu daha büyük bir yıkımdan korumaya çalışan bir Sophia figürüne dönüşür.

4.2.1.1. “Yaklaşma bana” ile mektubun geri dönüşü

“Yaklaşma bana” uyarısı ile Günay’a yazılan mektubun geri dönüşü, anima’nın Sophia yüzünün iki çağda aldığı sembolik biçimlerdir. Açığma-Kün, Burkey’a doğrudan ve açık bir dille “bana yaklaşma, belâm çoktur” dediğinde, aslında kahramanın gölgeyle birleşmek üzere olduğunu fark eden bilge anima yüzü konuşmaktadır. Burada kadın, yalnızca kendini değil, Burkey’ın ruhunu da korumaya çalışan bir konumdadır. Modern dünyada ise bu uyarı, daha sembolik bir biçimde Günay’a gönderilen mektubun geri dönmesiyle sahnelenir. Mektubun geri gelişi, dışsal düzlemde basit bir posta olayı gibi görünse de, psişik düzlemde “bu sınır aşılmamalıydı” diyen bir kader işareti olarak yorumlanabilir. Her iki durumda da anima, kahramana bir tür “son uyarı” verir; ancak Burkey da Selim de bu uyarıyı ciddiye almaz. Dolayısıyla “yaklaşma bana” sözü ile geri dönen mektup, anima’nın Sophia yüzünün kahramana uzattığı ama tutulmayan uyarıcı eli olarak, iki çağ arasında kurulan etik köprüyü temsil eder.

4.3. Sınayıcı / Eşik Bekçisi Yüz

4.3.1. Sadakat sınavları

Açığma-Kün/Günay arketipinin üçüncü yüzü, “sınayıcı / eşik bekçisi anima” rolüyle ortaya çıkar ve kahramanın sadakat kapasitesini sınavan bir eşik figürü hâline gelir. Mitik düzlemde Açığma-Kün, Burkey’ın yalnızca duygusal bağlılığını değil, evdeşine ve kutsal bağlara sadakatini test eden bir güç merkezidir. Modern düzlemde Günay, Selim’in Aysşe’ye olan sadakatini ve askerî görev ahlakını zora sokan bir içsel eşiktir. Jungyen açıdan bu yüz, kahramanı gölgeyle yüzleşmeye zorlayan, onu “nerede durduğunu” göstermeye mecbur bırakan bir anima rolüdür. Sadakat sınavı, burada yalnızca evlilik bağlarına değil, kişinin kendi merkezine sadakatine dairdir. Kahraman bu eşikte ya anima’yı dönüştürücü bir güç olarak içselleştirecek ya da onu bir tutku nesnesine indirirken kendi iç bütünlüğünü kaybedecektir. Ruh Adam’da her iki kahraman da ikinci yolu seçer; sadakati, içsel denge- nin temel sütunlarından biri olarak korumak yerine, arzu lehine feda eder. Böylece anima, sınavı başlatan fakat ba-

şarıya ulaştırılmayan bir eşik bekçisi olarak kalır.

4.3.1.1. İki çağda da aynı hatanın tekrarı

İki çağda da aynı hatanın tekrarı, anima’nın sınayıcı yüzü karşısında kahramanın başarısızlığının ve bu başarısızlığın ruh döngüsüne dönüştüğünün en açık göstergesidir. Burkey, Açığma-Kün uğruna evdeşini Naranta’ya kurban ederek yalnızca bir kişiye değil, sadakat ilkesine ihanet eder. Selim, Günay’a saplantılı bağlanmasının gölgesinde kayınpederini öldürerek yine aile, güven ve koruyuculuk gibi temel değerleri parçalar. Her iki olayda da ihlalin merkezinde anima-ego ilişkisi vardır; kahraman, anima çağrısını içsel bir yüzleşme ve dönüşüm fırsatı olarak değil, dışsal bir tutkuyu gerçekleştirme emri gibi yorumlar. Sonuç, iki çağda da aynıdır: bireyleşme yolu kapanır, gölge güçlenir ve ruh, suçluluk ile lanet arasında sıkışır. Böylece açılan sınav kapısından geçilemediği için aynı eşik, farklı tarihsel sahnelerde yeniden kurulmak zorunda kalır. Bu tekrar, anima karşısında verilen yanlış cevabın, ruhun kader çizgisini nasıl belirlediğini gösteren trajik bir arketipsel şema ortaya koyar.

4.4. Dönüştürülemeyen Anima

4.4.1. Kaçırılmış bireyleşme fırsatı

Dönüştürülemeyen anima, Burkey ve Selim’in hikâyesinde kaçırılmış bireyleşme fırsatının temel simgesidir. Jung’a göre anima, bilinçli olarak tanınıp içsel yapıya entegre edildiğinde, erkeğin bütünlüğe giden yolunu açan güçlü bir rehber dönüşebilir. Ancak bu entegrasyon gerçekleşmez ve anima dış dünyadaki bir kadın figürüne tamamen projekte edilirse, kişi kendi derinliğini başkasında ararken kendilik merkezinden uzaklaşır. Açığma-Kün ve Günay karşısında yaşanan yoğun duygusal çalkantılar, aslında kahramanların kendileriyle yüzleşmeleri için güçlü bir çağrı niteliğindedir. Buna rağmen Burkey da Selim de bu çağrıyı içsel bir çalışma ve ruhi olgunlaşma yönünde kullanmaz; tam tersine, anima’yı tutkusal bir hedefe dönüştürerek dışsal eylemlerde tüketir. İhanet, cinayet, mahkeme ve lanet, işte bu tüketimin psikolojik faturalarıdır. Bireyleşme fırsatının kaçırılması, romanın sonunda ruhun hâlâ huzur bulamamasıyla somutlaşır; Ülker’in duyduğu inilteler, ruhun hâlâ yolunu tamamlamadığını haber verir. Böylece dönüştürülemeyen anima, hem romanın trajedisini hem de kahramanın ruhsal kaderini belirleyen eksik halkayı oluşturur.

4.4.1.1. Ruh döngüsünün kapanmaması

Ruh döngüsünün kapanmaması, Ruh Adam’da anlatılan tüm ruh serüveninin Jungyen açıdan en karanlık, ama aynı zamanda en açıklayıcı sonucudur. Bir ruhun deneyimlediği ağır ihlaller, gölge ile yüzleşmemesi ve anima’yı dönüştürememesi, onu aynı sınavları farklı biçimlerde tekrar etmeye zorlar. Burkey’ın lanetle mühür-

lenen hikâyesi, Selim'in mahkemeye uzanan trajedisi ve finalde hâlâ inleyen bir Burkay ruhunun Ülker tarafından algılanması, bu döngünün henüz tamamlanmadığını gösteren üç aşamalı bir yapıdır. Döngü, ancak gölge tanınıp anima ile yaratıcı bir ittifak kurulduğunda, yani bireyleşme süreci gerçekten başlatıldığında kapanabilir. Oysa romanda bu adım bir türlü atılamaz; kahraman her seferinde dışsal davranışı seçer, içsel yüzleşmeden kaçır. Sonuçta ruh, aynı hatanın farklı varyantlarını oynamaya mahkûm bir aktöre dönüşür. Bu yüzden Açığma-Kün/Günay arketipi, yalnızca iki çağdaki bir aşk figürü değil, kapanmamış bir ruh döngüsünün, tamamlanmamış bir içsel yolculuğun ve ertelenen bir bütünlük arayışının canlı simgesi hâline gelir.

5. Ruhun Döngüsel Yolculuğu: Burkay / Selim Pusat Arasında Bireyleşme Serüveni

5.1. Kahramanın Eşiği: Anima ile Karşılaşmanın Arkaik Psikodinamiği

Anima ile karşılaşma, Jungyen psikolojide bireyleşme sürecinin başlangıç eşiğidir ve kahraman ne kadar güçlü bir persona taşırsa taşırsın, anima'nın ani yükselişi bu yapının kırılmasına yol açabilir. Burkay ve Selim Pusat, askerî disiplinle örülmüş kimliklerine rağmen Açığma-Kün ve Günay'la karşılaştıkları anda psikik bütünlüklerini sarsan yüksek yoğunluklu bir duygu alanına girerler. Bu karşılaşma, yalnızca bir aşk başlangıcı olarak değil, bilinçdışının kapısının aralanması olarak da okunmalıdır. Jung'a göre anima, gölgeyi geride bırakarak bilinçdışının derin tabakalarına geçişte bir rehberdir; fakat bu rehberlik, ancak ego yeterince güçlü ve esnek olduğunda dönüştürücü olabilir. Ruh Adam'da iki kahramanın da bu eşiğe hazırlıksız yakalanması, karşılaşmayı bir bireyleşme fırsatından trajik bir sapmaya dönüştürür. Böylece anima, rehber olmaktan çıkarak bir tür "kader habercisi"ne dönüşür; psişenin henüz hazır olmadığı çatışmaları şiddetle görünür kılar ve bireyleşmenin ilk kapısında büyük kırılmalar yaratır. Bu nedenle Burkay ile Selim'in anima karşılaşmaları, bireyleşme sürecinin arkaik köklerine uzanan bir eşiği temsil eder.

5.1.1. Eşiğin iki çağdaki farklı yüzeyleri

Anima eşiği, Uygur masalında mitsel bir atmosferde; modern anlatıda ise psikolojik gerçekliğin katmanları içinde açılır. Burkay'ın karşısına çıkan eşik, doğanın içine yerleşmiş sembolik bir çam ağacının gölgesinde gerçekleşir; Selim'in karşısındaki eşik ise Gamlı Koru'da, fakat modern dünyanın içsel yabancılaşmasıyla örülüdür. İki ortam farklı görünse de psikik mekanizma aynıdır: anima belirir, ego direnemez, ruh eşik boyunca çekilir. Bu paralellik, romanın iki çağını birleştiren görünmez bir psikodinamik aks kurar. Burkay'ın çam ağacına "kırk gün"

boyunca gidip gelmesi, Selim'in Gamlı Koru'ya "nedeni bilmediği bir çağrı" ile tekrar tekrar yönelmesi, anima çağrısının psikik zorunluluğunun iki versiyonudur. Böylece eşik, bireysel bir seçim değil, ruhsal bir çekim yasası olarak sahneye çıkar. Bu eşik aynı zamanda bireyleşme yolculuğunun başarısızlığa uğrayacağı ilk noktadır; kahraman, içeri adım atsa da yolun devamını gölgesinin ağırlığı nedeniyle taşıyamaz.

5.2. Gölge ile Yüzleşme: Sadakat, Suç ve Kendini Cezalandırma

Anima ile karşılaşmanın ardından ikinci büyük aşama Jungyen bireyleşmede gölgeyle yüzleşmedir. Roman da gölge, hem Burkay'ın hem de Selim'in içindeki saldırganlık, ihanet eğilimi, suçluluk ve kendini cezalandırma dürtüleriyle görünür hâle gelir. Açığma-Kün'e duyulan tutku, gölgeyi harekete geçirir ve gölge, sadakati feda eden bir güç olarak davranır. Jungyen açıdan bu, gölgenin bilinç tarafından tanınmadığı, dolayısıyla persona'nın altından kontrolsüzce sızdığı bir durumdur. Burkay'ın evdeşini kurban etmesi ve Selim'in kayınpederini öldürmesi, gölgenin anima ile birleşerek ego yapısını çökerttiği iki dramatik örnektir. Gölge burada yalnızca karanlık eğilimlerin toplamı değil; aynı zamanda kahramanın kendi potansiyelinin farkına varamadığı, içsel bütünlüğü elde edemediği için psişede patlayıcı bir basınç oluşturan bir merkezdir. Burkay ve Selim gölgeyi dönüştürmek yerine gölge tarafından yönetilir. Böylece bireyleşmenin ikinci aşaması da yarım kalır; gölgeyle bilinçli bir temas kurulmadığı için anima çağrısı yıkıma dönüşür.

5.2.1. Gölge ile yanlış birleşme

Gölgeyle yanlış birleşme, romanın iki zamanlı yapısını birbirine bağlayan ve ruhun kaderini belirleyen temel psikolojik düğümdür. Kahramanlar, gölgeyi fark edip bilinç alanına alarak dönüştürmek yerine, gölgenin karanlık enerjisini anima'ya yönelen tutkunun bir yakıtı olarak kullanır. Bu nedenle Burkay'ın ihaneti de Selim'in cinayeti de yalnızca bir "düşüş" değil; gölge ile anima'nın yanlış birleşmesinden doğan psikik bir sapmadır. Jung'a göre gölgeye teslimiyet, bilinçdışına kontrolsüz kapı açılması demektir; kahramanlar bu kapıyı bilerek değil, bilinçsizce aralar. Sonuçta gölge, anima'nın ışığını karanlıklaştırır, aşkı saplantıya dönüştürür ve kahramanın ruhunu suçlulukla mühürler. Böylece bireyleşme yolunun en kritik eşiği karanlıkta kalır ve kahraman bir sonraki aşamaya ilerleyemez.

5.3. Ruhsal Çöküş: Persona'nın Dağılması ve Ego'nun Yarılması

Bireyleşmenin üçüncü aşaması, ego'nun kendini daha geniş bir bilinçdışı alan karşısında yeniden biçimlendirmeye çalıştığı zorlu bir evredir. Fakat Ruh Adam'da

bu aşama dönüşüme değil çöküşe evrilir. Burkey'in ateş metaforlarıyla gösterilen bilinç kaybı ile Selim'in mahkeme öncesi yaşadığı halüsinasyonlar, persona'nın dayanıklılığını yitirmesinin iki çağdaki görünümüdür. Persona—asker kimliği—her iki kahramanda da aşırı katı bir yapı olduğundan anima karşısında kırılğan hâle gelir. Jung'a göre çok sert personaya sahip bireylerin anima karşılaşmaları daha şiddetli olur, çünkü psişe yıllarca bastırılmış duygusal enerjiiyi bir anda serbest bırakır. Selim'in gerçeklik algısının bozulması, Yek'le olan varoluşsal temasları ve mahkeme sahnesindeki parçalı bilinci, ego'nun animanın baskısı altında parçalanmaya başlamasının modern psikopatolojik ifadesidir. Böylece anima çağırısı, dönüşüm için gerekli olan ego yeniden yapılanmasını başlatamaz; tam tersine, ego fazla yük altında ezilir. Bu çöküş, bireyleşme serüveninin kritik bir kırılma noktasıdır ve iki kahramanın da ruh yolculuğunda aynı sonuçla karşılaşmasına yol açar: içsel bütünlüğün yitimi.

5.3.1. Mahkeme: İçsel çöküşün sembolik sahnesi

Mahkeme sahnesi, Selim Pusat'ın ruhsal çöküşünün dramatik merkezidir ve Jungyen açıdan ego'nun kendi kendisini yargılaması olarak okunabilir. Mahkemede konuşan peygamberler, hakanlar ve ölmüş dostlar, kolektif bilinçdışının figürleridir; hepsi Selim'in ihanetini onaylar, yani ego'nun ahlaki merkezinin çöküşünü dile getirir. Bu sahne, Burkey'in lanetinin modern dünyada psikolojik bir dile tercüme edilmiş hâlidir. Burkey'in dışsal laneti, Selim'in içsel mahkemesinde yeniden sahnelenir. Ego, burada anima gölgesinin ağırlığı altında ezildiğini, kendi içsel yasasını ihlal ettiğini itiraf eder. Fakat bu fark ediş dönüşüm yaratmaz; yalnızca yıkımı derinleştirir. Böylece mahkeme, bireyleşme sürecinin başarısızlığını mühürleyen bir ritüel hâline gelir.

5.4. Kapanmayan Döngü: Dışarıda Beliren Kendilik Çağırısı

Bireyleşmenin dördüncü aşaması olan kendilik ile temas, romanda yalnızca uzaktan duyulan bir yankı hâlinde belirir. Ülker'in romanda duyduğu inilti, Burkey/Selim'in ruhunun hâlâ çözülmemiş bir düğümün içinde olduğunu gösterir. Jungyen açıdan bu, kendiliğin uzaktan çağırıldığı fakat ego'nun yanıtlayamadığı bir davettir. Kendilik—psişedeki en derin bütünlük merkezi—ancak anima ve gölge ile kurulan bilinçli ilişkinin ardından ortaya çıkabilir. Fakat Burkey ve Selim, anima ile karşılaşmalarında dönüşüm yerine yıkımı seçtikleri için bu merkeze hiçbir zaman ulaşamazlar. Bu nedenle ruh, çağlar boyunca aynı sınavla karşılaşır; kendiliğe doğru atılması gereken adım her defasında eksik kalır. Romanın son sahnesi olan “duvardan akıp kaybolma”, bireyleşme

başarısızlığının sembolik geyseridir: kahraman bütünlüşmez, erir; biçimini kaybeder, kendilik yerine hiçliğe doğru çözülür. Böylece döngü kapanmaz; ruh yeniden doğmak ve yeniden aynı sınavı vermek üzere bir sonraki çağa doğru sürüklenir.

5.4.1. Ülker'in sezgisi: Dışarıdan duyulan içsel hakikat

Ülker'in Burkey ruhunun iniltilerini duyması, romanda kendilik arayışının çocukluk ve masumiyet üzerinden sembolleştirildiği tek noktadır. Çocuk bilinç, yetişkin egosunun kaybettiği sezgisel algıyı taşır; bu nedenle ruhun acısı ona görünür olur. Jung'a göre çocuk figürü, kendilik arketipinin ilk biçimidir; potansiyeli temsil eder. Ülker'in duyduğu ses, Burkey/Selim'in tamamlanmamış bireyleşmesinin hâlâ psişik alanda bir titreşim olarak var olduğunu gösterir. Bu, roman boyunca kapıyı aralayan fakat hiçbir zaman geçilemeyen kendilik yoluna yapılan son göndermedir.

Sonuç

Açığma-Kün/Günay arketipinin iki çağ arasındaki sürekliliği ile Burkey/Selim Pusat'ın psişik yapılışını yana getirildiğinde, Ruh Adam yalnızca iki zamanlı bir aşk ve kader anlatısı değil, Jungyen anlamda çözülmemiş bir bireyleşme sürecinin edebî temsiline dönüşür. Roman boyunca yinelenen bütün büyük olaylar—büyüleyici kadınla karşılaşma, sadakat sınavı, gölge yükselişi, persona kırılması ve ruhsal çöküş—kolektif bilinçdışının arketipik örüntülerini yeniden canlandıran, birbirine bağlı psişik motifler olarak işlev görür. Açığma-Kün ile Günay'ın aynı anima yapısını taşıması, Burkey ile Selim'in aynı ruhun iki tarihsel bedenleniş olması ve Yek/Şeytan'ın psişik zorunluluğun sembolü olarak tekrar tekrar sahneye çıkması, romanın dramatik yapısını Jungyen çerçevesinin ilkelerine uygun biçimde derinleştirir. Böylece romanın fantastik, mitik ve psikolojik unsurları, dağınık izlenimler değil, ruhun çözülmemiş bir çelişisini görünür kılan tutarlı bir halkalar dizisine dönüşür.

Burkey ile Selim'in anima karşısında yaşadığı yenilgi, bireyleşme sürecinin başlangıç eşliğini aşamayan kahramanın kaderidir. Anima, her iki çağda da aynı büyüleyici etkiyle belirir; fakat kahramanlar onu içsel bir rehber olarak değil, dışsal bir tutku ve kurtuluş nesnesi olarak yorumladıkları için dönüşüm imkânı yıkıma evrilir. Bu yanlış konumlandırma, anima'yı ışık yerine ateş, rehber yerine felaket hâline getirir. Böylece asker persona'sı çöker; gölge, sadakat ihlali ve suçluluk duygusuyla kontrolü ele alır; ego, bireyleşme için gerekli bütünlüğü sağlayamadığından parçalanır. Zamanın, kültürün ve toplumsal koşulların değişmesi ruhun bu içsel açmazını değiştirmez; çünkü arketipik mekanizmanın işleyişi, bireyin

tarihsel bağlamından bağımsızdır. Ruh Adam bu açıdan, kahramanın aynı içsel düğümü farklı çağlarda yeniden yaşayışının psikodinamik haritası hâline gelir.

Romanın finalinde Burkey'in sesinin hâlâ duyulması ve Selim'in duvardaki resminden akıp kaybolması, bireleşme sürecinin tamamlanmadığını, ruhun hâlâ ek-sik, çözülememiş ve bütünlükten uzak olduğunu gösterir. Jungyen açıdan bu, kahramanın kendilik merkezine ulaşamadığı için döngüyü kapatamadığı anlamına gelir. Açığma-Kün/Günay arketipinin taşıdığı güçlü ışık, kahramanın ruhunda dönüşüme yol açmak yerine iki kez trajedi üretmiş; anima'nın çağrısı rehberliğe değil, kayboluşa açılmıştır. Böylece Ruh Adam, ruhun çözülmemiş gerilimini zamandan bağımsız bir kader olarak sunar; iki çağda iki beden, tek bir ruhun aynı içsel sınavdaki başarısızlığını tekrarlar.

Sonuç olarak eser, Türk edebiyatında benzeri az görülen biçimde, mitolojik anlatıyı modern psikolojik derinlikle birleştirerek, anima-gölge çatışması ekseninde örgülenmiş bir ruh dramı kurar. Açığma-Kün ile Günay'ın iki çağdaki bedeni, Burkey ile Selim'in iki çağdaki ruhudur; ikisi arasındaki bağ, doğrudan bir reenkarnasyon ilişkisi olmaktan çok, arketiplerin psişik sürekliliğidir. Ruh Adam bu nedenle yalnızca tarihsel bir anlatı değil, insan ruhunun kendi karanlığıyla yüzleşemediğinde nasıl aynı trajediyi yeniden ürettiğinin güçlü bir sembolik kayıdır. Romanın kapanmayan kapısı, kahramanın bitmemiş yolculuğunu ve anima'nın hâlâ gölgeler arasında bekleyen, dönüştürülmeyi arzu eden içsel yüzünü edebî bir iz olarak geleceğe bırakır.

Sonuç olarak Ruh Adam, Burkey ile Selim Pusat arasındaki iki çağlı paralellik üzerinden yalnızca bir ruh göçü ya da kader anlatısı kurmaz; aynı zamanda Jungyen anlamda çözümlenememiş bir bireleşme sürecini edebî düzlemde görünür kılar. Açığma-Kün ile Günay'ın aynı anima yapısını taşıması, Burkey ile Selim'in aynı psişik sınavı farklı tarihsel şartlar içinde tekrar yaşaması ve Yek/Şeytan figürünün gölgeyi sürekli harekete geçirmesi, romanın mitik ve modern katmanlarını ortak bir ruhsal ekseninde birleştirir. Bu bağlamda romandaki aşk, sıradan bir duygusal yönelim olmaktan çıkar; persona'nın kırıldığı, gölgenin yükseldiği ve anima'nın dönüştürücü olmaktan çok yıkıcı bir güç hâline geldiği derin bir psikolojik sınav ve dönüşür.

Bu çözümlenme, Ruh Adam'daki kadın figürlerinin yalnızca olay örgüsünü ilerleten kişiler olarak değil, erkek kahramanın bilinçdışıyla temasını sağlayan arketipsel eşikler olarak değerlendirilmesi gerektiğini de ortaya koyar. Açığma-Kün ve Günay, Burkey ile Selim'in iç dünyasında bastırılmış duygu, arzu, suçluluk ve sadakat geri-

limlerini açığa çıkaran sembolik figürlerdir. Ayşe ve Evdeş ise bu gerilimin karşı kutbunda, düzeni, bağlılığı ve ahlaki dengeyi temsil eder. Bu karşıtlık sayesinde roman, aşk ile görev, tutku ile sadakat, bireysel arzu ile ruhsal sorumluluk arasında kurulmuş derin bir çatışma alanına dönüşür. Dolayısıyla eserin Jungyen açıdan değeri, yalnızca anima kavramını işlemede değil, anima, persona ve gölge arasındaki çatışmayı Türk romanının mitik ve tarihsel duyarlılığı içinde özgün biçimde kurgulamasında aranmalıdır.

Burkey ve Selim'in trajedisi, anima'yı içsel bir rehber olarak tanıyıp dönüştürememelerinden kaynaklanır. Her iki kahraman da karşılaştıkları kadın figürünü kendi ruhsal eksikliklerinin dışı yansıması biçimi olarak görmek yerine, kaderin mutlak çağrısı gibi algılar; böylece bireleşme imkânı daha başlangıçta kaybedilir. Romanın sonunda ruh döngüsünün kapanmaması, Burkey'in sesinin hâlâ duyulması ve Selim'in çözülerek kaybolması, bu başarısızlığın sembolik sonucudur. Bu nedenle Ruh Adam, Türk romanında mitolojik anlatı ile modern psikolojik çözümlenmeyi birleştiren; insan ruhunun kendi gölgesiyle yüzleşemediğinde aynı hatayı farklı zamanlarda yeniden üreteceğini gösteren güçlü bir arketipsel anlatı olarak değerlendirilebilir. Ruh Adam'da Burkey ile Selim Pusat'ın trajedisi, aşkın yıkıcılığından çok, insanın kendi bilinçdışıyla yüzleşmemesinin sonucudur. Anima, romanda dönüştürücü bir rehberle dönüşemediği için kahramanı bireleşmeye değil, tekrar eden bir ruhsal çıkmaza sürükler.

KARAKUCAK

Türk güreşi karakucak,
Davul Köroğlu çalacak,
Yiğitler nara atacak,
Seyirci zevkle coşacak.

Tutam kispetinden tutam,
Çıkayım er meydanına,
Bu gün senin düğünüdür,
Çıkmış durur Hak yoluna,

Yenilmenin var ilacı,
Sözüm var Türk fidanına,
Gün pehlivanın günüdür,
Rabbim verir çalışana,

Dana bağı çekmez isen,
Boşa çıkarsın çayıra,
Çırpma yapmayı bilmezsen,
Gidersin al aşıya,

Coşkun BOLAT

Giriş

Sözlü destan yaratıcılığı, yazının henüz yaygın biçimde kullanılmadığı dönemlerin söz ve düşünce dünyasına ait bir üretim biçimidir. Bu dönemde söz, yazılı metinlerde olduğu gibi sabitlenmiş ve donmuş bir yapı değil; anlatıcının hafızasında yaşayan, icra sırasında yeniden şekillenen dinamik bir unsurdur. Sözlü kültürde bilgi, yazılı kayıtlara değil, doğrudan hafızaya dayandığı için düşüncenin korunması ve aktarılması kalıp sözler, tekrarlar, ritmik düzenler ve ezgisel yapılar aracılığıyla mümkün hâle gelmiştir (Ong, 2002: 31-36). İnsanlar bilgiyi korumak, aktarmak ve yeniden üretmek için yazıya, kayda ya da rakamsal sistemlere değil, büyük ölçüde kendi hafıza güçlerine güvenmek zorundaydılar. Bu nedenle dil ile hafıza arasında güçlü bir iş birliği oluşmuş; sözlü anlatı geleneğinde kalıplaşmış ifadeler, anlatıcının hem hatırlamasını kolaylaştıran hem de anlatıyı icra sırasında yeniden kurmasına imkân veren temel araçlara dönüşmüştür (Lord, 1960: 30-67). Sözlü kültür insanı, yazılı arşivlerin ve kütüphanelerin bulunmadığı dönemlerde toplum için gerekli olan tarihî, ahlaki, dinî ve kültürel bilgileri büyük ölçüde hafıza yoluyla koruma ve aktarma becerisi geliştirmiştir. Bu bağlamda destanlar, yalnızca geçmiş olayları aktaran anlatılar değil, toplumun ortak hafızasını, değerlerini, kahramanlık anlayışını ve kimlik bilincini kuşaktan kuşağa taşıyan canlı kültürel yapılarıdır (Parry, 1930: 73-147). Türk halk anlatıları ve destan geleneği açısından bakıldığında ise sözlü kompozisyon süreci; formül, tema, icra ve gelenek ilişkisi içinde şekillenmekte, anlatıcı her icrada geleneğe aldığı hazır malzemeyi yeniden düzenleyerek destanı canlı tutmaktadır (Çobanoğlu, 1998: 138-170). Bu bakımdan sözlü destan geleneği, dilin hafızayla birleşerek kültürel sürekliliği sağladığı en güçlü anlatı biçimlerinden biri olarak değerlendirilmelidir.

Sözlü destan geleneği, anlatının üretim ve aktarım süreçlerini kalıplaşmış söz dizimleri ve ritmik düzenler üzerine inşa eden bir kültür biçimidir. Bu yapı, sözlü kültürün hafızaya dayalı doğasının gerektirdiği pratiklerle şekillenir. Kalıp sözler ile ritmik tekrarlar destan yaratımının hem estetik hem de yapısal çekirdeğini oluşturur. Sözlü kültürde anlatıcı, yüzlerce yıl boyunca aktarılan hazır formülleri kullanarak hafızasını düzenler; ritmik tekrarlar sayesinde anlatı akıcılığını ve duygusal yoğunluğu korur. Kalıp sözler, ozanın her icrada yeniden örgütlediği anlatı malzemesi olarak işlev görürken; ritmik düzenler, performansın temposunu belirleyen temel bileşenlere dönüşür. Bu durum, destan metinleri-



nin sabit bir yapıya değil, sürekli değişen fakat aynı zamanda geleneğe bağlı kalan esnek bir anlatım modeline sahip olmasını sağlar. Sözlü kültürde kalıplaşmış ifadeler, hem anlatı iskeletini oluşturur hem de icracıya doğaçlama alanı açar. Bu nedenle sözlü kültürün kalıplaşmış yapıları, destan yaratımını anlamada temel bir çerçeve sunar. Böylece destanın sözlü doğası, icrayı hem yönlendiren hem de sınırlayan kurucu bir unsur hâline gelir.

Sözlü destan geleneğini açıklamaya yönelik kuramsal yaklaşım, zaman içinde farklı adlandırmalarla gelişmiş ve halkbilimi çalışmalarında önemli bir teorik çerçeve hâline gelmiştir. Başlangıçta Milman Parry'nin Homer destanları üzerine yaptığı çalışmalarla temellenen bu yaklaşım, özellikle Albert B. Lord'un çalışmalarıyla sistemli bir teoriye dönüşmüş ve bilimsel literatürde uzun süre Sözlü-Formüsel Teori adıyla anılmıştır (Lord, 1960: 30-67). Bu adlandırma, sözlü destanların kalıp ifadeler, tekrar eden formüller ve geleneksel söyleyiş biçimleri aracılığıyla icra sırasında oluşturulduğunu vurgular. Ancak teori yalnızca formül kavramıyla sınırlı kalmadığı için, sonraki araştırmalarda daha geniş bir anlam çerçevesi içinde ele alınmaya başlanmıştır. Bu nedenle Ruth Finnegan gibi araştırmacılar, söz konusu yaklaşımı daha genel bir ifadeyle Sözlü Teori olarak adlandırmış ve sözlü kültürde anlatı, hafıza, performans ve aktarım süreçlerini birlikte değerlendirmiştir (Finnegan, 1992: 41). John Miles Foley ise teorinin tarihsel gelişimini ve yöntemsel boyutunu dikkate alarak bu yaklaşımı Sözlü Kompozisyon Teorisi adıyla ele almış; böylece destanların yalnızca kalıplaşmış söz dizileriyle değil, aynı zamanda tema, icra, gelenek ve anlatıcı yetkinliğiyle birlikte üretildiğini göstermiştir (Foley, 1988: 1-20). Bu gelişim çizgisi, sözlü destan araştırmalarında teorinin Parry ve Lord'un formül merkezli açıklamalarından başlayarak, daha geniş bir sözlü kültür ve kompozisyon anlayışına doğru evrildiğini ortaya koy-

maktadır. Dolayısıyla bugün sözlü destan geleneği incelenirken “Sözlü-Formüsel Teori”, “Sözlü Teori” ve “Sözlü Kompozisyon Teorisi” adlandırmaları aynı kuramsal damarın farklı vurgu alanlarını temsil eden kavramlar olarak değerlendirilebilir.

I. Kalıp Sözler ve Ritmik Tekrarlar Bağlamında Kuramsal Yaklaşımlar

1. Sözlü Kültür Kuramı: Hafıza, Tekrar ve Kalıp İfade

Sözlü destan yaratıcılığında kalıp sözlerin ve ritmik tekrarların işlevini açıklayabilmek için öncelikle Walter J. Ong’un sözlü kültür kuramı üzerinde durmak gerekir. Çünkü Ong’un yaklaşımı, Parry ve Lord’un sözlü-formüsel teorisine geçmeden önce, sözlü toplumlarda düşüncenin neden kalıplaşmış, ritmik ve tekrara dayalı biçimlerde örgütlendiğini açıklayan temel zemini oluşturur. Ong’a göre birincil sözlü kültürlerde bilgi, yazılı metinler, arşivler veya kütüphaneler aracılığıyla değil, doğrudan insan hafızası yoluyla korunur ve aktarılır. Bu nedenle sözlü kültür insanı için bilginin hatırlanabilir biçimde düzenlenmesi zorunludur; kalıp ifadeler, tekrarlar, atasözü niteliğindeki söz dizimleri, ritmik yapılar ve ezgisel anlatım biçimleri bu zorunluluğun sonucu olarak ortaya çıkar (Ong, 2002: 33-36). Ong’un belirttiği üzere sözlü kültürde insanlar ancak hatırlayabildikleri bilgiyi koruyabilirler; bu nedenle sözlü anlatım, yazılı kültüre göre daha “eklemeli”, “tekrarlı”, “kalıplaşmış” ve “hafızaya yardımcı” bir yapı kazanır (Ong, 2002: 36-57). Bu çerçevede, destanların neden uzun tekrarlar, kalıp kahraman nitelendirmeleri, ritmik söyleyişler ve geleneksel ifade biçimleriyle kurulduğunu anlamak bakımından önemlidir. Dolayısıyla Ong’un sözlü kültür kuramı, makalemizin temel konusu olan kalıp sözler ve ritmik tekrarların yalnızca estetik bir tercih değil, yazı öncesi kültürel hafızayı sürdüren zorunlu anlatım araçları olduğunu göstermektedir. Bu bakımdan sözlü destan geleneği, hafızanın dil aracılığıyla düzenlendiği; dilin de ritim, tekrar ve kalıp sözler yoluyla kültürel belleği taşıdığı canlı bir anlatı alanı olarak değerlendirilmelidir.

II. Sözlü-Formüsel Teorinin Doğuşu ve Destan Geleneğine Katkısı

Sözlü destan geleneğinde kalıp sözlerin, ritmik tekrarların ve hafızaya dayalı anlatım biçimlerinin kurucu rolü, yirminci yüzyılda Milman Parry’nin çalışmalarıyla kuramsal bir zemine kavuşmuştur. Daha önce sözlü kültür bağlamında açıklanan hafıza, tekrar ve kalıplaşmış ifade ilişkisi, Parry’nin Homer destanları üzerine yaptığı incelemelerle bilimsel bir teori hâline gelmiştir. Parry, 1928 yılında Paris’te hazırladığı doktora tezinde başlangıçta Homer şiirlerinin üslup özellikleri üzerinde durmuş;

ancak danışmanı Antoine Meillet ve Matijs Murko’nun yönlendirmeleriyle bu şiirlerin arkasında yazılı bir metin geleneğinden çok, sözlü bir gelenek bulunabileceği düşüncesine yönelmiştir (Çobanoğlu, 1998: 138-145; Foley, 1988: 30-32). Parry’nin daha sonraki çalışmaları, İlyada ve Odyssea gibi destanların tekrar eden formüller, kalıp söyleyişler ve geleneksel ifade biçimleriyle kurulduğunu göstermiştir. Nitekim Parry, Homer şiirlerinin formüller aracılığıyla kurulduğunu fark ettiğini, ancak bunların yalnızca geleneksel değil aynı zamanda sözlü karakter taşıdığını anlamasında Meillet’in dikkat çekici rol oynadığını belirtmiştir (Parry ve Lord, 1954: 3). Bu tespit, destanın ezberlenmiş ve değişmez bir metin olarak değil, anlatıcının hafızasında yaşayan ve icra sırasında yeniden kurulan dinamik bir sözlü kompozisyon olarak değerlendirilmesini sağlamıştır. Parry’nin formülü, belli bir temel düşüncüyü aynı vezinsel şartlar içinde düzenli biçimde ifade eden kalıplaşmış söz grubu olarak ele alması, sözlü destanlarda kalıp ifadelerin yalnızca süsleyici değil, aynı zamanda üretici ve düzenleyici bir işlev taşıdığını ortaya koymuştur (Parry, 1930: 80). Bu nedenle sözlü-formüsel teori, destan anlatıcısının hafızasını nasıl düzenlediğini, anlatıyı nasıl sürdürdüğünü ve her icrada geleneğe bağlı kalarak nasıl yeniden ürettiğini açıklayan temel yaklaşımlardan biri hâline gelmiştir. Böylece önceki bölümde vurgulanan söz, hafıza ve ritim ilişkisi, Parry’nin çalışmalarıyla kuramsal bir açıklama kazanmış; destan geleneği, kalıp sözler ve sözlü kompozisyon ilkeleri çerçevesinde yeniden yorumlanabilir bir alan hâline gelmiştir (Lord, 1960: 30-67; Çobanoğlu, 1998: 145-170).

1. Sözlü Teori: Formülden Performans Bağlamına Geçiş

Ruth Finnegan’ın çalışmaları, sözlü destan geleneğini yalnızca “formül” kavramı üzerinden değil, daha geniş bir sözlü kültür alanı içinde değerlendirmesi bakımından önemlidir. Parry ve Lord’un ortaya koyduğu sözlü-formüsel yaklaşım, özellikle destanların kalıp ifadeler ve tekrar eden yapılar aracılığıyla icra sırasında oluşturulduğunu açıklarken; Finnegan bu teorik çerçevenin sadece formüllerle sınırlandırılmaması gerektiğini vurgular. Ona göre sözlü gelenek, anlatıcının hafızası, icra ortamı, dinleyiciyle kurulan ilişki, toplumsal bağlam ve aktarım biçimleriyle birlikte ele alınmalıdır. Bu nedenle Finnegan, söz konusu yaklaşımı daha kapsayıcı bir adlandırmayla “Sözlü Teori” şeklinde değerlendirir (Finnegan, 1992: 41). Bu adlandırma, sözlü anlatıların yalnızca belli kalıp sözlerin mekanik tekrarından oluşmadığını; aksine anlatıcı, gelenek, toplum ve performans arasındaki canlı ilişkiyle şekillenen dinamik bir kültürel üretim alanı

olduğunu göstermektedir. Böylece “Sözlü Teori”, destan metinlerini sabit ve değişmez ürünler olarak değil, her icrada yeniden kurulan, hafıza ve toplumsal belleğe dayalı sözlü anlatı yapıları olarak incelemeye imkân sağlar. Bu bakımdan Finnegan’ın yaklaşımı, sözlü destan geleneğini daha geniş bir kültürel, toplumsal ve performatif bağlam içinde anlamlandırmak için önemli bir kuramsal açılım sunmaktadır.

3. Sözlü Teori: Formülden Performans Bağlamına Geçiş

Sözlü-formüsel teorinin Parry ve Lord çizgisinde ortaya koyduğu temel yaklaşım, destan yaratıcılığında kalıp sözlerin ve tekrar eden formüllerin kurucu işlevini açıklaması bakımından önemli bir aşamadır. Ancak sözlü destan geleneğini yalnızca formül, kalıp ifade ve vezinsel tekrar üzerinden değerlendirmek, anlatının toplumsal ve performatif boyutunu sınırlı bırakabilir. Bu noktada Ruth Finnegan’ın yaklaşımı, sözlü geleneği daha geniş bir çerçevede ele alarak teorik tartışmaya yeni bir boyut kazandırır. Finnegan, sözlü gelenekleri yalnızca metinsel ya da biçimsel unsurlarla değil; anlatıcı, dinleyici, icra ortamı, toplumsal bağlam, aktarım biçimleri ve kültürel işlevler açısından değerlendirmek gerektiğini vurgular (Finnegan, 1992: 41). Bu nedenle onun “Sözlü Teori” olarak adlandırdığı yaklaşım, Parry ve Lord’un formül merkezli açıklamasını genişleterek destanın canlı bir iletişim ve performans olayı olduğunu göstermektedir. Böylece kalıp sözler ve ritmik tekrarlar yalnızca anlatıcının hafızasını destekleyen teknik yapılar olarak değil, aynı zamanda dinleyiciyle bağ kuran, toplumsal belleği harekete geçiren ve icra ortamında anlam üreten kültürel araçlar olarak değerlendirilir. Bu bakımdan Finnegan’ın yaklaşımı, sözlü destan yaratıcılığını gelenek, icra ve toplum ilişkisi içinde düşünmeyi mümkün kılar. Dolayısıyla makalemizin temel konusu olan kalıp sözler ve ritmik tekrarlar, Sözlü Teori bağlamında hem anlatının kuruluşunu sağlayan yapısal unsurlar hem de destanın toplum içindeki aktarımını ve etkisini güçlendiren performatif göstergeler olarak ele alınmalıdır.

4. Sözlü Kompozisyon Teorisi: Formül, Tema ve İcra İlişkisi

John Miles Foley’nin “Sözlü Kompozisyon Teorisi” adlandırması, sözlü destan geleneğini yalnızca kalıp sözler ya da tekrar eden formüller üzerinden değil, anlatının bütün üretim süreci içinde değerlendiren daha geniş bir kuramsal çerçeve sunar. Parry ve Lord’un çalışmaları, sözlü destanların formüller aracılığıyla kurulduğunu ortaya koymuş; ancak Foley bu yaklaşımı geliştirerek sözlü anlatının yalnızca formül tekrarından ibaret olmadığını, tema, gelenek, icra ortamı, anlatıcı belleği ve dinle-

yici beklentisiyle birlikte işleyen canlı bir kompozisyon süreci olduğunu vurgulamıştır (Foley, 1988: 1-20). Bu bakımdan sözlü kompozisyon, yazılı metinlerde olduğu gibi önceden tamamlanmış ve değişmez bir metnin aktarılması değil; anlatıcının gelenekten devraldığı hazır söz kalıplarını, olay örgülerini ve tematik yapıları her icrada yeniden düzenlemesidir. Foley’ye göre sözlü gelenek içinde anlatıcı, bireysel yaratıcılığını tamamen serbest bir biçimde değil, geleneğin belirlediği kurallar, kalıplar ve beklentiler içinde ortaya koyar. Böylece destan, hem geleneğe bağlı hem de her icrada yeniden kurulan esnek bir anlatı yapısı kazanır. Bu yaklaşım, sözlü destanların hafızaya dayalı yapısını açıklarken aynı zamanda icranın yaratıcı yönünü de görür kılar. Dolayısıyla “Sözlü Kompozisyon Teorisi”, destan metinlerini yalnızca geçmişten aktarılan sabit anlatılar olarak değil, anlatıcı, gelenek, hafıza ve performans arasındaki etkileşimle her defasında yeniden üretilen sözlü sanat yapıları olarak değerlendirmeyi mümkün kılar (Foley, 1988: 21-45).

5. Performans Teorisi: Destanın İcra Ortamında Yeniden Kuruluşu

Ong’un sözlü kültürde hafıza, tekrar ve kalıp ifade ilişkisini açıklayan yaklaşımı; Parry ve Lord’un kalıp sözlerle dayalı sözlü-formüsel teorisi; Finnegan’ın anlatıcı, dinleyici ve toplumsal bağlamı öne çıkaran sözlü teori anlayışı birlikte düşünüldüğünde, destanın yalnızca bir metin değil, aynı zamanda bir icra olayı olduğu görülür. Bu noktada Richard Bauman’ın performans teorisi, sözlü destan yaratıcılığını anlamak için önemli bir tamamlayıcı çerçeve sunar. Bauman’a göre sözlü anlatı, yalnızca aktarılan içerikten ibaret değildir; anlatıcının sesi, üslubu, ritmi, vurgusu, jestleri, dinleyiciyle kurduğu ilişki ve icra ortamının beklentileri anlatının anlamını doğrudan belirler (Bauman, 1977: 3-11). Bu nedenle destan anlatıcısı, gelenekten aldığı kalıp sözleri ve ritmik tekrarları mekanik biçimde yineleyen kişi değil; onları dinleyici karşısında yeniden düzenleyen, ses ve ritim yoluyla etkili hâle getiren bir icracıdır.

Richard Bauman’ın Performans Teorisi, sözlü destan geleneğini yalnızca metin, formül ya da hafıza merkezli bir yapı olarak değil, icra ortamında gerçekleşen canlı bir sözlü sanat olayı olarak değerlendirmeyi sağlar. Ong’un sözlü kültür kuramı, kalıp sözlerin ve ritmik tekrarların hafızayı düzenleyen işlevini açıklarken; Parry ve Lord’un sözlü-formüsel teorisi, bu yapıların destan kompozisyonundaki kurucu rolünü ortaya koyar. Finnegan ve Foley ise sözlü geleneği anlatıcı, dinleyici, tema, gelenek ve aktarım süreciyle birlikte daha geniş bir bağlama taşır. Bauman’ın yaklaşımı ise bu teorik çizgiyi performans boyutuyla tamamlar. Bauman’a göre sözlü anlatı, yalnızca

anlatılan içerikten ibaret değildir; anlatıcının sesi, üslubu, ritmi, vurgusu, jestleri, dinleyiciyle kurduğu ilişki ve icra ortamının beklentileri anlatının anlamını doğrudan belirleyen unsurlardır (Bauman, 1977: 3-11). Bu nedenle destan anlatıcısı, gelenekten aldığı kalıp sözleri ve ritmik tekrarları mekanik biçimde tekrar eden kişi değil; onları icra sırasında yeniden düzenleyen, ses ve ritim aracılığıyla etkili hâle getiren yaratıcı bir icracıdır. Kalıp sözler destanın hafızaya dayalı iskeletini kurarken, ritmik tekrarlar performansın temposunu, duygusal yoğunluğunu ve dinleyici üzerindeki etkisini güçlendirir. Böylece destan, her icrada hem geleceğe bağlı kalan hem de anlatıcının performans becerisiyle yeniden şekillenen canlı bir sözlü sanat yapısına dönüşür. Bu bakımdan Bauman'ın Performans Teorisi, makalemizin temel konusu olan kalıp sözler ve ritmik tekrarların yalnızca yapısal veya hafızaya yardımcı unsurlar olmadığını; aynı zamanda icra ortamında anlam, estetik değer ve toplumsal etki üreten performatif araçlar olduğunu göstermektedir.

6. Kültürel Bellek Kuramı — Halbwachs ve Assmann

Sözlü destan geleneğinde kalıp sözler ve ritmik tekrarlar yalnızca anlatıcının hafızasını destekleyen teknik unsurlar değil, aynı zamanda toplumun ortak geçmişini koruyan ve kuşaktan kuşağa aktaran kültürel bellek araçlarıdır. Ong'un sözlü kültür kuramı, bilginin hafıza yoluyla korunmasını açıklarken; Parry, Lord, Finnegan, Foley ve Bauman'ın yaklaşımları bu hafızanın formül, icra, anlatıcı ve dinleyici ilişkisi içinde nasıl yeniden üretildiğini göstermektedir. Bu teorik çizginin devamında Halbwachs ve Assmann'ın kültürel bellek kuramı, destanların toplumsal hafızayı taşıma işlevini anlamak için önemli bir çerçeve sunar. Halbwachs'a göre hafıza yalnızca bireysel bir zihinsel faaliyet değildir; bireyin hatırlama biçimi, içinde yaşadığı toplumsal çevre ve kolektif hafıza tarafından şekillendirilir (Halbwachs, 1992: 38-40). Bu bakımdan destan anlatıcısının hafızası da yalnızca kişisel bir bellek değil, toplumun tarihi tecrübelerini, değerlerini, kahramanlık ideallerini ve kimlik unsurlarını taşıyan kolektif bir hafıza alanıdır. Assmann ise bu görüşü daha ileri taşıyarak kültürel belleğin, toplumların geçmişle bağ kurmasını sağlayan semboller, ritüeller, anlatılar ve geleneksel ifade biçimleri aracılığıyla sürdüğünü belirtir (Assmann, 1995: 125-133). Destanlarda tekrar edilen kalıp sözler, kahraman nitelermeleri, soy anlatıları, dua-beddua kalıpları ve ritmik söyleyişler bu kültürel belleğin korunmasına hizmet eder. Böylece destan, yalnızca geçmişte yaşandığı düşünülen olayları anlatan bir tür değil; toplumun kimliğini, değer dünyasını ve tarih bilincini sürekli yeniden üreten bir bellek mekânı hâline gelir. Bu nedenle

kültürel bellek kuramı, makalemizin temel konusu olan kalıp sözler ve ritmik tekrarların sadece estetik veya yapısal değil, aynı zamanda toplumsal hafızayı süreklileştiren kurucu unsurlar olduğunu göstermektedir.

7. Sözlü Şiir / Ses Kuramı — Zumthor

Sözlü destan geleneğinde kalıp sözler ve ritmik tekrarlar, yalnızca anlatının kuruluşunu sağlayan yapısal unsurlar değil, aynı zamanda sözün ses, ritim, beden ve icra aracılığıyla canlılık kazanmasını sağlayan estetik araçlardır. Ong'un sözlü kültür kuramı hafıza ve tekrar ilişkisini; Parry ve Lord'un sözlü-formüsel teorisi kalıp sözlerin kompozisyon içindeki işlevini; Finnegan, Foley ve Bauman'ın yaklaşımları ise anlatıcı, dinleyici, icra ortamı ve performans bağlamını açıklamaktadır. Bu teorik çizginin devamında Paul Zumthor'un sözlü şiir ve ses üzerine geliştirdiği yaklaşım, destanı yalnızca anlam taşıyan bir metin olarak değil, duyulan, söylenen ve icra sırasında bedensel-sesli varlık kazanan bir söz sanatı olarak değerlendirmeyi mümkün kılar. Zumthor'a göre sözlü şiir, yazılı metinden farklı olarak sesin varlığı, söyleyiş biçimi, ritmik akış, tonlama, beden dili ve dinleyiciyle kurulan canlı ilişki içinde gerçekleşir (Zumthor, 1990: 3-22). Bu bakımdan destan anlatıcısının kullandığı kalıp sözler, yalnızca hafızayı kolaylaştıran hazır ifadeler değildir; aynı zamanda ses tekrarları, vurgu düzenleri ve ritmik yapı aracılığıyla dinleyici üzerinde estetik ve duygusal etki oluşturan sözlü şiir unsurlarıdır. Ritmik tekrarlar ise anlatının temposunu düzenler, kahramanlık sahnelerinin etkisini artırır ve dinleyicinin anlatıya katılımını güçlendirir. Böylece destan, yalnızca anlatılan olayların toplamı değil; sesin, ritmin ve icranın birleşimiyle oluşan canlı bir sözlü şiir biçimi hâline gelir. Bu nedenle Zumthor'un sözlü şiir ve ses kuramı, makalemizin temel konusu olan kalıp sözler ve ritmik tekrarların estetik, işitsel ve performatif değerini açıklamak için önemli bir tamamlayıcı çerçeve sunmaktadır.

III. Binlerce Mısra/dize Yazmadan Nasıl Hatırlanır

Doğal destanların yazıya geçirilmeden, irticalen icra edilerek yüzyıllar boyunca yaşayabilmesi, ilk bakışta cevaplanması güç bir soru doğurur: Bir anlatıcı binlerce mısrayı yazmadan nasıl hatırlayabilir? Sözlü kültürlerde bilginin korunması, yazılı kayıtlardan çok hafıza, tekrar, ritim ve kalıplaşmış ifade düzenleriyle sağlandığı için uzun anlatılar hatırlanabilir yapılara dönüştürülür (Ong, 2002: 33-57). Bu nedenle sözlü destan geleneğinde anlatıcı, bütün destanı kelimesi kelimesine ezberleyen kişi değildir; geleneğin sunduğu hazır anlatım imkânlarını kullanarak destanı icra sırasında yeniden kuran kişidir (Lord, 1960: 30-67). Ozan ya da destan anlatıcısı, uzun

bir metni yazılı biçimde saklamaz; bunun yerine kalıp sözler, tekrar eden ritmik yapılar, kahraman nitelendirmeleri, olay örgüsü kalıpları ve geleneksel tema düzenleri aracılığıyla anlatıyı zihninde organize eder. Parry'nin formül kavramı da bu noktada önemlidir; çünkü formüller, belirli bir fikri aynı ölçüsel şartlar içinde düzenli biçimde ifade eden kalıplaşmış söz grupları olarak anlatıcının sözlü kompozisyonunu kolaylaştırır (Parry, 1930: 80). Bu yapılar, anlatıcı için bir tür hafıza haritası işlevi görür. Kalıp ifadeler hangi sahnede neyin söyleneceğini hatırlatırken, ritmik tekrarlar söyleyiş akışını düzenler ve anlatının kopmadan ilerlemesini sağlar. Foley'nin sözlü kompozisyon teorisi açısından bakıldığında ise anlatıcı, yalnızca formülleri tekrar eden kişi değil; formül, tema, gelenek ve icra ilişkisi içinde anlatıyı her defasında yeniden düzenleyen yaratıcı bir icracıdır (Foley, 1988: 1-45). Böylece anlatıcı binlerce mısrayı tek tek ezberlemek yerine, destanın temel iskeletini, olay sırasını, kahraman tiplerini, tekrar eden söz dizimlerini ve ritmik düzenini hatırlar. İcra sırasında ise bu malzemeyi yeniden birleştirerek destanı canlı biçimde üretir. Bu nedenle doğal destanlar, sabit ve değişmez metinler olarak değil; hafıza, gelenek ve icra becerisiyle her anlatımda yeniden kurulan sözlü kompozisyonlar olarak değerlendirilmelidir (Çobanoğlu, 1998: 138-170). Dolayısıyla binlerce mısranın yazıya ihtiyaç duyulmadan hatırlanması, olağanüstü bir ezber gücünden çok, sözlü kültürün geliştirdiği kalıp söz, ritim, tekrar ve tema sisteminin başarısıyla açıklanabilir.

Kalıp sözler, destan anlatılarında hem hafızayı destekleyen hem de anlatının geleneksel estetik bütünlüğünü koruyan formel yapılardır. Bu yapılar, destanın belirli durumlarında otomatik olarak devreye giren anlam taşıyıcı kalıplardır. Bu makalenin ana düşüncesi, kalıp sözlerin destan yaratımında hem içeriksel hem de performatif bir işlev gördüğüdür. Kalıp sözler; kahramanın özelliklerini tanımlamada, olay örgüsünü belirli kalıplara oturtmada ve kültürel değerleri görünür kılmada düzenleyici bir rol oynar. Bu kalıplar, anlatıcının doğaçlama alanını daraltmadan bir çerçeve sunarak sözlü aktarımın akışkanlığını sağlar. Ayrıca kalıplaşmış sözler, farklı destan varyantlarında bile ortak bir anlatı dilinin varlığını mümkün kılarak geleneğin sürekliliğini destekler. Dinleyici topluluğu, bu kalıplar aracılığıyla anlatıya aşina olur ve destanın ritmine kolayca uyum sağlar. Böylece kalıp sözler hem kolektif hafızayı hem de epik söylemin tanınabilirliğini besler. Bu nedenle kalıp sözler, destan estetiğinin işlevsel çekirdeğini oluşturur. Sonuç olarak kalıp sözler, destanın her icrasını hem gelenek içinde tutan hem de yeniliklere açık kılan bir yapısal unsur hâline gelir.

Ritmik tekrarlar, sözlü destan performansında anlatı-

nın temposunu, duygusal yoğunluğunu ve estetik bütünlüğünü belirleyen temel ritmik unsurlardır. Bu ritimsel yapı, sözlü kültürün müzikle iç içe geçmiş doğasından kaynaklanır. Bu makalenin ana fikri, ritmik tekrarların destanda hem hafızayı destekleyen hem de dramatik etkiyi güçlendiren bir unsur olduğudur. Tekrarlanan ifadeler, üçlemeler, ikilemeler, aliterasyonlar ve ses tekrarları, anlatının hem akışını hem de atmosferini belirler. Ritmik yapı, ozanın kopuz eşliğinde kurduğu performans evreninde bir tür müzikal zemin işlevi görür. Bu zemin, dinleyicinin dikkatini diri tutar, sahnelerin duygusal tonunu belirler ve anlatıya bir bütünlük kazandırır. Ritmik tekrarlar ayrıca destanın mitsel niteliğini pekiştirerek anlatıyı sıradan söz dizimlerinden ayırır. Bu nedenle ritimsel düzen, hem içeriği taşıyan hem de performansı besleyen iki yönlü bir işlev üstlenir. Dolayısıyla ritmik tekrarlar, destanın anlatı dinamiğini belirleyen temel bir yapı taşıdır. Sonuç olarak ritmik tekrarlar, destanın hem müzikalitesini hem de dramatik gücünü görünür kılan vazgeçilmez bir edebî tekniktir.

Destan icrasında performansın canlı doğası, topluluk tepkileri ve geleneksel kalıp yapıların birlikte hareket ettiği karmaşık bir etkileşim alanı oluşturur. Bu birliktelik, sözlü kültürün en belirgin niteliklerinden birini ifade eder. Bu paragrafın temel fikri, kalıp sözlerin ve ritmik tekrarların performans içinde toplulukla kurulan karşılıklı etkileşimi mümkün kıldığıdır. Ozan, topluluğun tepkilerine göre kalıpları uzatır, kısaltır veya yeniden düzenler; ritmik tekrarlar ise bu performans etkileşimini doğal bir çerçeveye oturtur. Topluluk, duygu aktarımı, onaylama ünlemleri, ritme eşlik eden jestler ve bekleyişleriyle performansın yönünü belirleyen bir ortak yaratıcıya dönüşür. Bu süreçte kalıplaşmış ifadeler, hem ozanın hafızasını destekler hem de topluluğun ortak kültürel kodlarını harekete geçirir. Ritmik tekrarlar ise icranın temposunu sabitleyerek ozan-topluluk senkronizasyonunu güçlendirir. Böylece performans, yalnızca anlatıcının değil, topluluğun da katılımıyla şekillenen kolektif bir yaratım hâline gelir. Bu nedenle kalıp ve ritmik yapıların performanstaki işlevi, destanın canlı bir toplumsal eylem olarak ortaya çıkmasını sağlar. Sonuç itibarıyla performans, geleneksel kalıplar sayesinde hem süreklilik hem de değişim üreten dinamik bir süreçtir.

Sözlü geleneğin kalıp sözlere ve ritmik tekrarlarla örgünlü yapısı, epik anlatının köklü bir edebî kurum olarak şekillenmesinde kurucu bir işlev görür. Bu yapı, epik formun yalnızca içerik olarak değil, biçimsel olarak da sözlü kültüre dayandığını gösterir. Bu paragrafın ana düşüncesi, sözlü geleneğin epik yapının temel dayanaklarını belirleyen asli bir kaynak olduğudur. Sözlü geleneğin ha-

fıza teknikleri, performans dinamikleri, müzikal ritimleri ve kolektif anlam üretim biçimleri, epik anlatının tüm temel öğelerini belirler. Kalıp sözler, anlatı omurgasının sürekliliğini sağlarken; ritmik tekrarlar, epik atmosferi ve destanın mitsel boyutunu görünür kılar. Bu yapısal özellikler, destanın hem tarihsel hafıza taşıyıcısı hem de kültürel kimlik kurucusu olarak işlev görmesini sağlar. Ayrıca sözlü geleneğin değişime açık yapısı, destanın farklı varyantlarda yeniden üretilmesine olanak tanıyarak epik formu durağanlıktan uzak tutar. Bu nedenle sözlü geleneğin yapısı, epik anlatının hem tarihsel hem estetik kimliğini kuran temel zemindir. Sonuç olarak sözlü kültür, destanın edebî dünyasını belirleyen kurucu bir geleneği temsil eder.

IV. Kalıp Sözlerin (Formül Dizelerinin) Teorik Çerçevesi

1.1. Formül Dize Tanımı ve İşlev Alanları

1.1.1. Durum–formül eşleşmesi (formulas in context)

Formül dize, sözlü destan geleneğinde belirli durumlarda otomatik olarak devreye giren kalıplaşmış söz dizimlerini ifade eden temel bir anlatı unsurudur. Bu kavram, sözlü kültürün işleyiş mantığı çerçevesinde anlatıcının hafızayı düzenleyen söylem kalıplarına başvurduğu bir bakış açısıyla değerlendirilir. Bu bölümün ana fikri, formül dizelerin anlatıda “durum–formül eşleşmesi” temelinde işlev gördüğüdür. Destan anlatıcıları savaş, yolculuk, dua, tasvir ya da duygusal anlar gibi tipik anlatı durumlarında yineleyen formülleri kullanarak hem hafızayı destekler hem de anlatının ritim ve akıcılığını sağlar. Bu eşleşme, her sahnenin geleneğe uygun biçimde kurulmasını mümkün kılar; çünkü belirli durumlara belirli söylem kalıpları eşlik eder. Ozan, bu hazır dizeleri kullanarak performans sırasında hem doğaçlama yapma alanını genişletir hem de anlatının tutarlılığını korur. Bu nedenle formül dizeler, anlatıcının belleği için bir tür zihinsel şifreye dönüşür. Böylece “durum–formül eşleşmesi”, sözlü destan geleneğinin hem işleyiş mantığını hem de anlatı biçimini belirleyen bir temel mekanizma hâline gelir. Bu çerçevede formül dizeler, destanın anlam örgüsünü kuran yapısal bir unsur olarak öne çıkar. Sonuç olarak durum ve formül arasındaki karşılıklı ilişki, sözlü destan anlatımının en karakteristik özelliklerinden biridir.

1.1. 2. Kahraman tasvirlerinde formül kullanımı

Kahraman tasvirlerinde kullanılan formül dizeler, destanın karakter inşasında tekrar eden ve tipikleşmiş anlatı unsurlarıdır. Bu olgu, sözlü destan geleneğinin kahraman figürünü bireysel özelliklerden ziyade kolektif değerlerin temsilcisi olarak kurduğu bir bakış açısıyla

anlam kazanır. Bu başlığın ana düşüncesi, kalıp sözlerin kahramanın niteliklerini belirleyen geleneksel bir yapı oluşturduğudur. Örneğin “alplerin alpi”, “kolu uzun kahraman”, “ak yüzlü yiğit”, “boz atlı er” gibi kalıplar, hem kahramanın fiziksel ve ruhsal gücünü sabitler hem de dinleyicide ortak bir kültürel imaj uyandırır. Bu kalıplar, destanın farklı varyantlarında ve farklı coğrafyalarda benzer biçimde kullanılmaya devam ederek kahraman figürünün tanınabilirliğini artırır. Aynı zamanda bu formüller, karakteri mitsel bir boyuta taşıyarak onun sıradan bir insan değil, kültürün idealize ettiği “alp tipi” olduğunu vurgular. Bu yapısal tekrar, kahramanı birey olmaktan çıkarıp kolektif bir sembole dönüştürür. Dolayısıyla kahraman tasvirlerindeki formül kullanımı, destanın karakter inşasını düzenleyen temel bir edebî tekniktir. Sonuç olarak bu kalıplar, epik kahramanlığın kültürel hafızada sabitlenmesini sağlar.

1.1.3 Olay akışını belirleyen kalıp sözler

Olay akışını yönlendiren kalıp sözler, destan anlatısının dramatik ilerleyişini sabitleyen ve belirli eylem dizilerini tanımlayan sözlü kalıplardır. Bu kalıplar, sözlü kültürün olay örgüsünü standart şemalar üzerinden kurduğu bir bakış açısıyla anlam kazanır. Bu bölümün ana fikri, kalıp sözlerin anlatıyı düzenleyen ritmik ve yapısal işaretler olduğudur. “Atını eyerledi”, “yola düzeldi”, “kara gün doğdu”, “yer gök gümbürdedi”, “kırk yiğidini yanına aldı” gibi formüller, sahneler arasında geçiş yapan, anlatının hızını ayarlayan ve ozana yol gösteren düzenleyici ifadeler işlevi görür. Bu kalıplar, hem dinleyicinin olay örgüsünü takip etmesini kolaylaştırır hem de anlatıcının performansını ritim içinde tutar. Aynı zamanda kalıp sözler, sahnelerin duygusal tonunu belirleyerek destanın estetik bütünlüğünü güçlendirir. Olay akışı bu kalıplar sayesinde hem geleneksel hem de tutarlı bir yapıda ilerler. Bu nedenle olay akışını belirleyen formüller, destanın hareket halindeki omurgasını oluşturan yapısal araçlardır. Böylece destan anlatısı, kalıp sözlerin sağladığı düzen içinde akıcı ve anlaşılır bir biçimde gelişir.

2.2. Türk Destan Geleneğinde Tipik Kalıp Sözler

2.2.1. Dede Korkut’tan söz varlığı örnekleri

Dede Korkut Hikâyeleri, Türk epik geleneğinde kalıp sözlerin en yoğun ve belirgin biçimde görüldüğü başlıca kaynaklardan biridir. Bu durum, sözlü gelenekten yazıya geçmiş bir metnin bile kalıplaşmış epik söz hazinesini taşıdığı bir bakış açısıyla değerlendirilebilir. Bu başlığın ana fikri, Dede Korkut’un tipik formüllerle örülü yapısının destan geleneğinin söz kalıplarını yansıttığıdır. “Ak süten ak yüzlü”, “yer gök yaratıldıktaki”, “boz atlı yiğit”, “göz açıp yumuncaya değin”, “kanlı kavga”, “alpların alpi” gibi

ifadeler, hem kahramanlık hem de tasvir sahnelerini belirli formüllerle yeniden üretir. Bu formüller, hem anlatıcı hafızasının temel dayanaklarıdır hem de topluluğun anlatıya aşinalığını artırır. Dede Korkut'taki kalıplaşmış ifadeler, Türk kültürünün renk, zaman, doğa ve kahramanlık imgelerini ortak bir söz dağarcığında bütünleştirir. Ayrıca bu söz varlığı, destanın her icrasında tekrar tekrar kullanılabilen esnek bir çekirdek söz repertuarı sunar. Dolayısıyla Dede Korkut'taki formül dizeler, Türk epik geleneğinin sözlü köklerine işaret eden temel anlatı unsurlarıdır. Sonuç olarak bu hikâyeler, formül kullanımının en güçlü belgelerinden biri olarak değerlendirilir.

2.2.2. Manas ve Alpamiş'ta formül kullanım yoğunluğu

Manas ve Alpamiş destanlarında formül dizeler, anlatının ritmini ve karakter inşasını belirleyen yüksek yoğunluklu söz kalıpları olarak öne çıkar. Bu yoğunluk, özellikle Orta Asya sözlü geleneğinin performans merkezli doğasının bir bakış açısıyla incelenmesini gerekli kılar. Bu başlığın ana düşüncesi, Manas ve Alpamiş'in formül kullanımının destanın epik dokusunu yapılandırdığıdır. Her iki destanda da "kırk yiğit", "boz at", "alplerin önde gidene", "kara dağlar gibi", "çelik kılıç şakıttı" gibi formüller farklı varyantlarda tekrarlanarak anlatıya hem estetik bütünlük hem de ritmik akış sağlar. Manas anlatıcıları, binlerce dizelik bölümleri hafızada tutarken bu kalıpları bir tür zihinsel iskelet olarak kullanır. Alpamiş'ta ise özellikle kahraman tasvirleri ve yolculuk sahnelerinde formül dizelerin yoğun tekrarı dikkat çeker. Bu yoğunluk, anlatıcının doğaçlama alanını genişleten ve destanın performans ritmini belirleyen önemli bir özelliktir. Dolayısıyla Manas ve Alpamiş'teki formül kullanımı, Türk epik söz geleneğinin en karakteristik ve işlevsel yönünü temsil eder. Sonuç olarak bu destanlar, formül dizelerin epik yaratımda oynadığı merkezi rolü açıkça ortaya koyar.

2.2.3. "Ak/boz/kara" renk motifli kalıpların işlevi

Türk destan geleneğinde "ak/boz/kara" renk motifleri, hem sembolik hem de işlevsel yönleriyle öne çıkan kalıplaşmış söz gruplarının başında gelir. Bu olgu, renklerin epik söz hazinesinde kültürel anlam taşıyıcıları olarak kullanıldığı bir bakış açısıyla değerlendirilir. Bu başlığın ana fikri, renk motifli kalıpların destanlarda hem tasvir hem de sembolik anlam katmanlarını düzenlediğidir. "Ak sütten ak yüzlü" iyiliği ve saflığı, "boz at" yiğitliğin atını, "kara gün" felaket ve hüznün zamanını, "kara dağ" erişilmez engelleri simgeler. Bu kalıplar, sahnelerin duygusal tonunu belirlerken aynı zamanda kültürel anlamları sabitleyerek dinleyicinin zihninde ortak imgeler oluşturur. Renk motifleri, kahramanın dünyayı algılayış biçimini ve

duygusal atmosferi belirleyen bir sembolik dünya kurar. Ayrıca bu renk formülleri, epik anlatının ritmik yapısına da katkı sağlarken, sahneler arasında anlamlı geçişler kurar. Dolayısıyla renk motifli kalıp sözler, destanın hem sembolik hem yapısal inşasında temel bir rol üstlenir. Sonuç olarak bu motifler, epik anlatıda kültürel imgelem dünyasının taşıyıcılarıdır.

2.3. Kalıp Sözlerin Kolektif Hafıza ile İlişkisi

2.3.1 Kültürel imgelerin sabitlemesi

Kalıp sözler, destan geleneğinde kültürel imgeleri belirli ifadeler içine yerleştirerek kuşaktan kuşağa aktaran temel bir sözlü hafıza aracıdır. Bu yapı, sözlü kültürün imgeleri tekrar yoluyla sabitleyen bir bakış açısıyla ele alınabilir. Bu başlığın ana fikri, kalıp sözlerin kültürel imgeleri istikrarlı bir biçimde standartlaştırdığıdır. Epik anlatılarda kullanılan "boz at", "kara dağ", "ak yüz", "kırk yiğit", "ak otağ" gibi imgeler, toplumun ortak değerlerini ve dünya tasavvurlarını temsil eden sabit şemalara dönüşür. Bu imgeler her icrada tekrarlandıkça kültürel hafızanın canlı bir parçası hâline gelir. Ozanlar, bu sabit imgeleri hem anlatıyı düzenleyen hem de kültürel kimliği görünür kılan işaretler olarak kullanır. Böylece toplum, bu imgeler aracılığıyla kendini ve geçmişini tanımlar. Kalıp sözlerin tekrarı, kültürel imgelem dünyasının sürekliliğini sağlayarak ortak bir hafıza alanı oluşturur. Bu nedenle kalıp sözler, kültürel imgelerin sabitliğini mümkün kılan bir hafıza mekanizmasıdır. Sonuç olarak bu yapı, epik geleneğin kültürel sürekliliğini garanti eder.

2.3.2 Toplumsal kimliğin kalıplar üzerinden aktarımı

Kalıp sözler, toplumların kimlik inşasında kullanılan kültürel kodları sözlü aktarım yoluyla geleceğe taşıyan önemli bir araçtır. Bu durum, destanların toplumsal kimliği ideal tipler ve semboller üzerinden kurduğu bir bakış açısıyla anlaşılır. Bu başlığın ana fikri, kalıplaşmış sözlerin toplumsal kimliğin sürekliliğini sağlamada işlevsel bir yapı olduğudur. "Alp tipi", "boz atlı er", "kırk yiğit", "ak yüzlü ana" gibi kalıplar, toplumun değer verdiği karakter modellerini belirleyerek kimliğin kültürel temellerini sabitletler.

Bu kalıplar sayesinde toplum, cesaret, sadakat, misafirperverlik, adalet gibi değerleri kuşaktan kuşağa aktarır. Kalıp sözler, toplumun kendini tanımladığı ortak idealleri görünür kılarak kültürel kimlik anlatısını pekiştirir. Bu nedenle destanlar, sadece bir anlatı türü değil; kimliği sembolik düzeyde yeniden üreten sözlü kurumlar olarak işlev görür. Dolayısıyla kalıp sözler, toplumsal kimliğin kültürel kodlarını düzenleyen önemli bir aktarım aracıdır. Sonuç olarak bu yapı, toplumun değerler sisteminin sürekliliğini sağlar.

2.3.3 Ortak epik söz hazinesi oluşumu

Kalıp sözlerin tekrar eden kullanımı, destan geleneği içinde ortak bir epik söz hazinesinin oluşmasını sağlayan temel mekanizmadır. Bu durum, sözlü kültürün kolektif üretime dayalı doğasının bir bakış açısıyla değerlendirilir. Bu başlığın ana fikri, kalıplaşmış ifadelerin epik söz dağarcığını standartlaştırdığıdır. Destan anlatıcıları kuşaktan kuşağa aktarılan söz kalıplarını kullanarak ortak bir epik dil inşa eder; bu dil hem anlatının ritmini hem de kültürel anlamlarını belirler. “Yer gök gümbürdedi”, “boz atına bindi”, “ak otağa vardı”, “kara gün doğdu” gibi formüller farklı destanlarda ortak bir anlatı evreni yaratır. Bu ortak söz hazinesi, destanların varyantlaşmasına rağmen temel bir dilsel süreklilik sağlar. Ayrıca bu hazinenin varlığı, destanı söyleyen her ozanı aynı geleneğin taşıyıcısı hâline getirir. Bu nedenle kalıplaşmış sözler, epik geleneğin ortak söz varlığını kuran temel birikimdir. Sonuç olarak bu ortak söz deposu, Türk destan geleneğinin sürekliliğini garanti eden sözlü bir mirastır.

3. Ritmik Tekrarların Müzikalitesi ve Kopuz İcrası

3. 1. Müzik-söz ilişkisinin anlatı üzerindeki etkisi

Ritmik tekrarların yarattığı müzikalite, sözlü destan icrasının kopuz eşliğinde gerçekleşmesiyle daha güçlü bir anlatı estetiğine dönüşür. Bu ilişki, müziğin anlatıya yön veren ritmik bir temel sağladığı bir bakış açısından anlaşılmalıdır. Bu bölümün ana fikri, müzik ve söz uyumunun destanın anlatsal etkisini artırdığıdır. Kopuzun ritmik döngüleri, sözün temposunu belirleyen bir arka plan oluşturur. Ozan, kopuz vuruşlarına uyum sağlayarak anlatıyı hem akıcı hem de duygusal açıdan yoğun bir hale getirir. Müziğin tekrarlayan yapısı, sözlerdeki ritmik tekrarlarla birleşerek anlatının bütüncül bir performans atmosferi kazanmasını sağlar. Müzik-söz uyumu, özellikle savaş, göç, yas ve sefer sahnelerinde anlatının dramatik etkisini yükseltir. Ayrıca müzikal ritim, dinleyicinin hem duygusal hem işitsel anlamda performansa bağlanmasını sağlar. Dolayısıyla kopuz ile söz arasındaki ritmik uyum, destanın anlatsal gücünü artıran temel bir estetik birleşimdir. Sonuç olarak müzikalite, epik anlatının canlılığını belirleyen başlıca unsurdur.

3.2. Ritmin hafıza tazeleyici rolü

Ritmik tekrarların müzikal yapıya bağlı olarak hafıza tazeleyici bir işlev üstlenmesi, sözlü destan icrasının en karakteristik özelliklerinden biridir. Bu durum, ritmin hafızayı düzenleyen döngüsel bir yapıya sahip olduğu bir bakış açısıyla yorumlanır. Bu başlığın ana fikri, ritmin anlatıcının hafıza işleyişini kolaylaştırdığıdır. Ozan, kopuz ritmiyle senkronize edilen tekrarlar sayesinde uzun

metinleri bölümlere ayırır ve her bölümü ritmik işaretlerle hafızasında canlandırır. Tekrarlayan ritim, hem kelimelerin hem de sahnelerin zihinde belirli bir düzende tutulmasını sağlar. Aliterasyon ve üçlemeler, hafıza için kolay hatırlanabilir ses kalıpları oluşturur. Bu nedenle ritmik yapı, hem ezberi kolaylaştırır hem de performans sırasında bellek hatalarını azaltır. Ritim aynı zamanda anlatıcının zihinsel yükünü hafifleterek doğaçlama alanını genişletir. Dolayısıyla ritim, sözlü destan icrasında hem estetik hem de bilişsel bir hafıza düzenleyicisidir. Sonuç olarak ritmik yapı hafızayı destekleyerek performansın akıcılığını sağlar.

4. Epik atmosferin ritmik yapı ile inşası

Ritmik tekrarlar, epik atmosferin kurulmasında hem estetik hem de duygusal açıdan belirleyici bir işlev üstlenir. Bu olgu, ritmin sahne atmosferini doğrudan etkileyen performatif bir unsur olduğu bir bakış açısıyla değerlendirilebilir. Bu başlığın ana düşüncesi, ritmin epik anlatıya dramatik bir dünya kurdurduğudur. Üçlemelerin sağladığı ritmik yükseliş, savaş ve kahramanlık sahnelerine mitik bir ağırlık katar. İkilemeler, karşıtlıklar üzerinden dramatik derinlik yaratır. Aliterasyon örüntüleri, sesin gücüyle atmosferin duygusal tonunu belirler. Kopuz eşliğinde kurulan ritmik yapı, destana hem şiirsel hem de törensel bir hava kazandırır. Ritim, anlatının sınırlarını belirleyen bir akış planı oluşturarak epik dünyanın bütünlüğünü sağlar. Bu ritmik yapı sayesinde destan, hem işitsel hem duygusal bir evren olarak dinleyicide kalıcı iz bırakır. Dolayısıyla ritmik tekrarlar, epik atmosferi şekillendiren temel estetik mekanizmadır. Sonuç olarak ritmik düzen, destanın epik evrenini görünür ve hissedilir hâle getirir.

4.1. Ozan-Topluluk Etkileşimi ve Anlatının Şekillenmesi

Ozan-topluluk etkileşimi, destan performansında anlatının biçimlenişini doğrudan etkileyen temel bir sözlü kültür dinamiğidir. Bu olgu, destanın yalnızca anlatıcı tarafından üretilen kapalı bir metin değil, topluluğun tepkileriyle birlikte yeniden kurulan açık bir performans alanı olduğunu gösteren bir bakış açısıyla anlaşılmalıdır. Bu başlığın ana fikri, tepki, onaylama ve ünlemlerin anlatı akışını düzenleyerek performansa kolektif bir yaratıcı nitelik kazandırdığıdır. Dinleyicinin “bre!”, “hey!”, “ağzına sağlık!”, “devam et!” gibi ünlemlerle verdiği tepkiler, ozanın sahneleri uzatıp kısaltmasında belirleyici olur. Topluluğun coşkusu arttığında savaş sahneleri genişler, duygusal yoğunluk yükseldiğinde içli tasvirler daha ayrıntılı hâle gelir. Sessizlik, merak, gülüş ve hayret gibi topluluk tepkileri de anlatıcının ritmini ve vurgu noktalarını değiştiren işaretlerdir. Böylece topluluk, anlatının

akışında yalnızca dinleyen değil, yönlendiren bir düzenleyici güç olarak işlev görür. Ozan, bu tepkileri okuyarak kalıp sözleri nerede devreye sokacağını, ritmi nerede hızlandırıp yavaşlatacağını sezgisel olarak belirler. Bu etkileşim, performansı bireysel değil kolektif bir yaratım hâline getirir. Dolayısıyla ozan–topluluk etkileşimi, destan anlatısını şekillendiren kurucu bir performans mekanizmasıdır. Sonuç olarak anlatının nihai biçimi, ozanın sesinden çıksa da topluluğun tepkileriyle birlikte oluşan ortak bir ürün hâline gelir.

4.2. Kalıp Sözlerin Performansa Esneklik Kazandırması

Kalıp sözler, destan performansında anlatının hem sürekliliğini sağlayan hem de icraya esneklik kazandıran temel sözlü yapı taşlarıdır. Bu durum, kalıplaşmış dizelerin sabitlenmiş birer kalıp olmakla birlikte, performans içinde uzatma, kısaltma ve yer değiştirmeye açık esnek birer birim olarak işlediğini gösteren bir bakış açısıyla değerlendirilmelidir. Bu başlığın ana fikri, kalıp sözlerin ozana doğaçlama alanı açarak her icrada kısmi dönüşümü mümkün kıldığıdır. Ozan, anlatının akışına ve topluluğun tepkisine göre belirli formülleri daha sık tekrar ederek sahneleri uzatabilir ya da bazı kalıpları atlayarak hızlı geçişler yaratabilir. Aynı şekilde kalıp dizeler, sahnelerin yerini değiştirmeye izin veren modüler anlatım blokları gibi işlev görür; bu da anlatının sırasını korurken iç düzeninde küçük varyasyonlar üretir. Kalıplaşmış sözler, ozanın hafızasında “hazır dil paketleri” olarak durduğu için yeni benzetmeler ve küçük eklemelerle zenginleştirilmeye de elverişlidir. Böylece her performansta aynı çekirdek kalıp korunurken, anlatım biçimi bağlama göre dönüşür. Bu yapısal esneklik, destanı hem geleneksel hem de dinamik kılar. Dolayısıyla kalıp sözler, performansa esneklik ve yenilenme imkânı sağlayan merkezî bir sözlü anlatı aracıdır. Sonuç olarak her icrada ortaya çıkan küçük farklılıklar, geleneği bozmadan destanın canlılığını sürdürmesine katkıda bulunur.

4.3. Ritmik Tekrarların İcrada Canlılığı Sağlaması

Ritmik tekrarlar, destan icrasında canlılığı, hareketliliği ve dramatik etkiyi sürekli besleyen temel bir performans unsurudur. Bu olgu, ritmin sadece biçimsel bir süsleme değil, tempo değişimleri ve sahneler arası geçişleri düzenleyen işlevsel bir yapı olduğunu ortaya koyan bir bakış açısıyla anlaşılmalıdır. Bu başlığın ana fikri, ritmik tekrarların anlatı boyunca hem icrayı diri tuttuğu hem de dramatik etkileri pekiştirdiğidir. Ozan, hızlı ritmik diziler ve sık tekrarlarla savaş, kovalamaca ve sefer sahnelerinin temposunu yükseltir; ritmi yavaşlatan tekrarlarla ise yas, özlem ve içe dönüş anlarını ağırlaştırır. Bu tempo

değişimleri, performansın duygusal nabzını belirler ve dinleyicinin dikkatini sahnenin ruhuna göre yönlendirir. Sahneler arası geçişlerde kullanılan sabit ritmik kalıplar, anlatıda doğal bir bağlayıcı rol üstlenerek kopukluk hissinin ortadan kaldırır. Aynı zamanda ritmik yapılar, vurgu ve tekrar sayesinde önemli anları öne çıkararak dramatik yoğunluğu güçlendirir. Bu estetik yapı, hem ozanın nefes ve ses kontrolünü destekler hem de topluluğun ritme eşlik etmesini kolaylaştırır. Dolayısıyla ritmik tekrarlar, icranın canlılığını sürdüren ve dramatik etkisini derinleştiren başlıca performans aracıdır. Sonuç olarak ritim, destan anlatısını hem işitsel hem duygusal düzeyde sürükleyici kılan temel unsurlardan biri hâline gelir.

5. Türk Destan Geleneğinde Karşılaştırmalı Örnek Analizleri

5.1. Yaratılış Destanı'nda Kozmogonik Formüller ve Mitik Ritim

Yaratılış Destanı, Türk–Altay kozmogonisini evrenin doğuşu, suların ayrılışı, göğün yükselişi ve insanın yaratılışı gibi mitik sahneler üzerinden ritmik bir düzenle anlatan temel kozmik destanlardan biridir. Bu anlatı, evrenin doğuşunun döngüsel bir ritimle ve kalıplaşmış kozmik formüllerle ifade edildiği bir bakış açısından değerlendirilmelidir. Bu paragrafın ana fikri, Yaratılış Destanı'nın kozmik zamanı formül dizeleri ve ritmik yapı aracılığıyla kurduğudur. Metinde “başlangıçta su vardı”, “ışık doğdu, karanlık çekildi”, “gök yükseldi, yer yayıldı” gibi tekrar eden kozmik formüller anlatının temel dizgesini oluşturur. Tanrı Ülgen'in yaratma eylemleri ritmik bir dizilişle sunulur: “düşündü, söyledi, var etti”. Kötülüğün kaynağı Erlik'in doğuşu ve dünya düzenindeki kırılmalar da ritmik karşıtlıklarla (“iyilik doğdu – kötülük uyandı”) anlatıya yerleştirilir. Ozan, yaratılışın aşamalarını üçlemeler hâlinde ifade ederek kozmik döngüyü belirginleştirir: “üç kat gök”, “üç kez çağırdı”, “üç kez yaratılışı düşündü”. Ritmik tekrarlar, mitik zamanın doğrusal değil döngüsel olduğunu vurgulayarak anlatıya özgün bir kozmik atmosfer kazandırır. Dolayısıyla Yaratılış Destanı, ritmik ve kalıplaşmış kozmik sözlerle evren tasavvurunu düzenleyen mitik bir yapı sunar. Sonuç olarak destanın kozmik niteliği, ritmin döngüsel işleyişiyle görünür hâle gelir.

5.2. Şu Destanı'nda Formül ve Ritimle Kurulan Tarihsel–Epik Anlatı

Şu Destanı, İskender ile Türk hükümdarı Şu arasındaki karşılaşmaları konu alan ve tarihsel olguları epik bir ritimle anlatıya dönüştüren önemli bir Türk destanıdır. Bu anlatı, tarihî gerilimi kalıp sözler ve ritmik tekrarlarla güçlendiren bir sözlü icra geleneği perspektifinden değerlendirilmelidir. Bu paragrafın ana fikri, destanın tarihî–epik çatısını formül dizeleri ve ritmik yapı aracılığıyla

kurduğudur. Destanda “ordu yürüdü, yer titredi”, “gök gözlü askerler dizildi”, “düşman yaklaştı, ses yükseldi” gibi tekrarlanan formüller savaş atmosferini sürekli diri tutar. Ozan, Şu’nun stratejik zekâsını betimlerken ritmik ikilemeler ve üçlemeler kullanarak sahnelerin temposunu artırır. Özellikle İskender’in ilerleyişi anlatılırken tekrar eden mekân tasvirleri (“dağ aştı, ova geçti, yine geldi”) epik bir ritim yaratır. Bu yapı, tarihsel akışın içindeki dramatik gerilimi sözlü performansın temposuna bağlar. Ayrıca kahraman tasvirlerinde kullanılan renk ve ışık motifleri (“parlak mızraklar”, “ak sancaklar”, “kızıl ufuk”) ritmik söz düzeniyle birleşerek görsel bir epik etki oluşturur. Dolayısıyla Şu Destanı, tarihsel olayları ritim ve formülle epik bir çerçeveye taşıyan karakteristik bir sözlü gelenek ürünüdür. Sonuç olarak destanın tarihsel hafızadaki kalıcılığı, bu ritmik anlatım tekniğiyle güçlenir.

5. 3. Alp Er Tunga Destanı’nda Kahramanlık Formülleri ve Ritimsel Yoğunluk

Alp Er Tunga Destanı, Saka hükümdarı Alp Er Tunga’nın kahramanlığını, trajedisini ve ardından tutulmuş büyük yasın etkilerini ritmik ve kalıpsal bir söz örgüsüyle aktaran erken dönem Türk destanlarının en önemlilerindedir. Bu anlatı, kahramanlık ideallerinin formül dizelerle sabitlendiği ve ritmin duygusal yoğunluğu artırdığı bir bakış açısıyla ele alınmalıdır. Bu paragrafın ana fikri, Alp Er Tunga anlatısında kahramanlık ve yas temalarının ritmik yapı ile güçlendiğidir. Destanda Alp Er Tunga’nın betimlenmesinde “alpların alpi”, “yiğitlerin yüreği”, “cesaretin özü” gibi kalıplar tekrar edilerek kahramanın epik nitelikleri pekiştirilir. Kaşgarlı Mahmud’un aktardığı ünlü “Alp Er Tunga öldü mü?” ağıtı, ikileme ve ses tekrarlarıyla destanın ritmik yas estetiğini belirler. Yas sahnelerinde “yürek yandı”, “gözler doldu”, “eller semaya kalktı” gibi formüller duygu yoğunluğunu ritmik bir döngü içinde sunar. Kahramanlık sahnelerinde ise üçlemeler belirgindir: “üç boy saldırdı”, “üç ok havalandı”, “üç kez seslendi”. Bu yapı, Alp Er Tunga’nın hem askeri kudretini hem de sonrasındaki büyük kaybı epik bir ritimle aktarır. Dolayısıyla Alp Er Tunga Destanı, formül–ritim birlikteliğiyle kahramanlık ve yas duygusunu aynı estetik düzlemde birleştiren köklü bir epik anlatıdır. Sonuç olarak destan, bu ritmik yapı sayesinde Türk kültüründe süreklilik kazanmıştır.

5. 4. Oğuz Kağan Destanı’nda Formül ve Ritim Örnekleri

Oğuz Kağan Destanı, Türk epik geleneğinde kahramanlık tasvirleri ve ritmik formüllerin en belirgin biçimde görüldüğü temel destanlardan biridir. Bu anlatı, Oğuz Kağan’ın doğumundan hükümdarlığına uzanan olağanüstü serüveni ritmik tekrarlar ve kalıp sözlerle inşa

ettiği bir bakış açısıyla değerlendirilebilir. Bu paragrafın ana fikri, destandaki kahraman sahnelerinin formül dizeleri ve ritmik yapı sayesinde güçlendiğidir. Destanda Oğuz’un “ışık içinde doğması”, “gök tüylü – gök yeveli” hayvan motifleri, “ak gün kara gün” karşıtlıkları gibi formüller anlatının epik tonunu yükseltir. Savaş sahnelerinde “ordu yürüdü, dağlar titredi”, “kılıç çattı, kan aktı” gibi ses tekrarları ritmik bir savaş atmosferi kurar. Aynı kalıp dizelerin sahneden sahneye yeniden kullanılması hem hafızayı destekler hem de performansta süreklilik sağlar. Ozan, bu ritmik dizeleri kahramanın fetih anlarında hızlandırıp dua ve kut anlarında yavaşlatarak dramatik etkiyi düzenler. Ayrıca destanda renk motiflerinin sık kullanılması (“gök”, “ak”, “boz”) epik dünyanın sembolik haritasını belirler. Dolayısıyla Oğuz Kağan anlatısı, formül ve ritmin birleşimiyle kahramanlık idealini inşa eden klasik bir sözlü kültür örneğidir. Sonuç olarak destanın epik gücü, ritmik ve kalıpsal söz örgüsü sayesinde kuşaktan kuşağa aktarılabilir hâle gelir.

5. 5. Bozkurt Destanı’nda Mitik Formüller ve Ritmik Simgeler

Bozkurt Destanı, Türk mitolojisinde kurt figürünün rehberlik, soy kurucu ve koruyucu güç olarak ritmik ve simgesel kalıplarla işlendiği bir epik anlatıdır. Bu anlatı, mitik yapının formül dizeleriyle aktarıldığı ve ritmin sembolik bir rehberlik aracı olarak işlev gördüğü bir bakış açısından anlam kazanır. Bu paragrafın ana fikri, Bozkurt motifinin kalıp sözler aracılığıyla epik hafızayı örgütlediğidir. Destanda “gökten inen ışık”, “bozkurt yol gösterdi”, “yol açıldı, dağ yarıldı” gibi tekrarlanan formüller mitik olayların ritmik bir çerçeve içinde sunulmasını sağlar. Kurt figürüyle ilgili tasvirlerde aynı sıfat dizilerinin tekrarı (“kutlu kurt”, “gök yeveli kurt”, “yol gösterici kurt”) hafızada güçlü bir imge yaratır. Olay akışındaki dönüşümler—kaçış, yeniden doğuş, yolculuğun başlaması—hep ritmik tekrarlar eşliğinde verildiğinden anlatı bütünlüğü korunur. Ozan, özellikle yolculuk sahnelerinde üçlemeleri kullanarak mitik rehberliği dramatik biçimde vurgular. Bozkurt’un görünmesi, kaybolması ve yeniden ortaya çıkması epik ritmin doğal döngüleri gibi işlenir. Dolayısıyla Bozkurt Destanı, ritmik tekrarlarla güçlendirilmiş mitik formüller üzerinden Türk kültürünün soy anlatısını kurar. Sonuç olarak destanın sembolik değeri, bu ritmik yapı sayesinde zaman içinde sabitlenir.

5. 6. Göç Destanı’nda Anlatı Ritmi ve Kalıp Sözlerin Göç Sahnelerini Kurması

Göç Destanı, Uygur Türklerinin kutsal dağlarından ayrılışını anlatırken ritmik tekrarlar ve kalıp sözler aracılığıyla göç temasını dramatik bir süreklilik içinde işler. Bu anlatı, göçün yalnızca tarihi bir olay değil, ritmik ve

törenselleşen bir anlam taşıdığı bir bakış açısıyla değerlendirilmelidir. Bu paragrafın ana fikri, göç sahnelerinin ritmik yapı sayesinde hem dramatik hem törenselleşen bir kimliğe kavuştuğudur. Destanda “yer titredi, gök inledi”, “ağaçlar kurudu, sular çekildi”, “yurt dar geldi” gibi formüller göçün kaçınılmazlığını ritmik tekrarlarla vurgular. Göç hareketinin başlangıcı, hazırlık, yola düşme ve uzak diyarlara varma sahneleri düzenli ritmik döngülerle bölümlenir. Üçlemeler göçün felaket boyutunu pekiştirir: “üç gün yas”, “üç yurt boşaldı”, “üç kez seslendiler”. Ozan, göç sahnelerini yavaş ritimle başlatır ve yolculuk hızlandıkça tekrarlanan dizelerle anlatının temposunu artırır. Bu ritmik düzen, göçün hem fiziksel hem duygusal ağırlığını dinleyiciye güçlü biçimde hissettirir. Dolayısıyla Göç Destanı’nda ritim ve kalıp sözler, topluluğun hafızasında büyük kırılmayı anlatılaştıran temel yapılarıdır. Sonuç olarak destanın dramatik etkisi ritmin törenselleşen gücüyle kalıcı hâle gelir.

6. Ergenekon Destanı’nda Formül-Ritim Bütünlüğü ve Yeniden Doğuş Teması

Ergenekon Destanı, Türklerin demir dağları eriterek yeniden özgürlüğe kavuşmasını konu alan en güçlü yeniden doğuş anlatılarından biridir. Bu anlatı, ritmik tekrarlar ve kalıp sözlerin “kapalı alan – çıkış – özgürlük” döngüsünü epik bir ritimle kurduğu bir bakış açısından ele alınır. Bu paragrafın ana fikri, Ergenekon sahnelerinde ritim ve formüllerin birlikte yeniden doğuş temasını yapılandırdığıdır. Destanda “demir dağı erittiler”, “kök tüten ateş yakıldı”, “yol açıldı” gibi formüller döngüsel bir ritimle tekrar edilerek anlatının yükselen bir dramatik çizgi oluşturmasını sağlar. Demir dövme sahnesindeki tempolu betimlemeler ozanın ritmini hızlandırarak kolektif emeği sahneleştirir. Çıkış anı ise üçlemelerle güçlendirilir: “üç kez vurdular”, “üç kez ateş yandı”, “üç kez dağ çatladı”. Bu ritmik diziler, topluluğun yeniden doğuş duygusunu törenselleşen bir atmosfer içinde sunar. Ayrıca kalıplaşmış dua ve alkış formülleri, özgürlük temasının kültürel hafızaya yerleşmesini sağlar. Dolayısıyla Ergenekon Destanı’nda formül-ritim bütünlüğü, Türklerin yeniden doğuş mitini estetik bir yapıya dönüştüren temel araçtır. Sonuç olarak destanın kültürel önemi, bu ritmik dramatisasyon sayesinde güçlenir.

6.1. Dede Korkut Hikâyelerinde Kalıp Söz Kullanım İncelemesi

Dede Korkut Hikâyeleri, Türk destan geleneğinde kalıp sözlerin en yoğun ve sistemli biçimde kullanıldığı temel sözlü anlatı kaynaklarından biridir. Bu durum, hikâyelerin sözlü kültürden yazılı forma geçmesine rağmen formül dizelerin epik söz dağarcığını koruduğunu gösteren bir bakış açısıyla değerlendirilir. Bu paragrafın

ana fikri, Dede Korkut metinlerinde tipik formüllerin ve ritmik tekrarların hem anlatının estetik ritmini hem de kültürel kimliğini belirlediğidir. Metinde “ak süttü ak yüzlü”, “boz atına bindi”, “alpların alpi”, “kara gün”, “yedi iklim dört bucak” gibi kalıp sözler kahramanlık, at tasviri, dua ve renk motifleri üzerinden epik bir söz alanı oluşturur. Ritmik tekrarlar özellikle dua sahnelerinde, kahramanın yola çıkışında ve savaş öncesi tasvirlerde ikileme ve üçleme yapısıyla belirginleşir. Bu tekrarlar ozanın performans ritmini yansıtırken dinleyicinin algısını da yönlendirir. Dede Korkut anlatıcılarının bu kalıp sözleri hem hafızayı düzenleme hem de kültürel değerleri görünür kılama amacıyla sistemli biçimde kullandığı görülür. Bu söz kalıpları, farklı hikâyelerde aynı tematik işlevi koruyarak kolektif epik zihniyeti pekiştirir. Dolayısıyla Dede Korkut’ta formül ve ritmik yapı, anlatının geleneksel karakterini taşıyan temel bir sözlü kültür unsuru olarak işlev görür. Sonuç olarak bu kullanım, Türk epik söz geleneğinin en eski ve en güçlü örneklerinden birini oluşturur.

6.2. Manas Destanı’nda Ritmik Yapının Rolü

Manas Destanı, ritmik yapıların hem anlatısal akışı hem de performans estetiğini belirleyen en yoğun örneklerinden biri olarak Türk dünyası epik geleneğinde benzersiz bir konuma sahiptir. Bu olgu, Manas anlatımının binlerce dizelik hacmine rağmen ritmik tekrarlar sayesinde hafızada tutulabildiğini gösteren bir bakış açısıyla anlaşılmalıdır. Bu paragrafın ana fikri, Manas’ta üçlemelerin ve performans merkezli ritmik yapıların destanın temel örgüsünü taşıdığıdır. “Üç gün üç gece sürdü”, “üç kez çağırdı”, “üç dağ aştı”, “üç yiğit öne düştü” gibi üçlemeler hem zaman hem mekân hem kahramanlık eylemlerinde ritmik süreklilik sağlar. Bu yapı, hem ozanın nefes ve söz ritmini düzenler hem de dinleyicinin dikkatini anlatının temposuna bağlar. Manasçıların performans sırasında ritmi kopuz vuruşlarıyla eşleştirmesi, destanın dramatik yoğunluğunu yükselten bir müzikal bütünlük yaratır. Manas’taki ritmik yapı, olay akışını hızlandırmak veya duygusal atmosferi ağırlaştırmak için bilinçli biçimde değiştirilir. Ayrıca üçlemeler, destanın mitsel boyutunu güçlendirerek kahraman figürüne olağanüstü bir değer yükler. Dolayısıyla Manas Destanı’nda ritim, anlatının hem yapısal hem estetik bütünlüğünü kuran temel performatif bileşendir. Sonuç olarak ritmik tekrarlar, destanın sözlü icra geleneğini mümkün kılan merkezî bir işlev görür.

6.3. Alpamış ve Köroğlu’nda Formül-Ritim Bütünlüğü

Alpamış ve Köroğlu destanları, formül dizeler ile ritmik yapıların birlikte işlediği güçlü epik örnekler olarak

Türk destan geleneğinin iki önemli kolunu temsil eder. Bu durum, her iki destanın da kahraman sahnelerinde ve müzikal yapıya dayalı ritim düzeneklerinde benzer sözlü teknikleri kullandığını gösteren bir bakış açısıyla değerlendirilebilir. Bu paragrafın ana fikri, formül–ritim bütünlüğünün Alpamış ve Köroğlu’nda epik anlatının hem estetik hem performatif niteliğini belirlediğidir. Alpamış’ta “kırk yiğit”, “boz at”, “alpların önde gideni” gibi kalıplar ritmik ikilemeler ve üçlemelerle birleşerek kahramanlık sahnelerini kuvvetlendirir. Köroğlu’nda ise nefes, bağlama ve söz uyumu üzerinden kurulan müzikal ritim, dizelerin içsel ritmiyle birleşerek destanın dramatik etkisini artırır. Her iki destanda da kahraman tasvirleri, ses tekrarları ve ritmik betimlemeler sahnelerin duygusal tonunu belirleyici bir rol üstlenir. Ritim ve formül birlikteliği, sahneler arası geçişlerin doğal biçimde gerçekleşmesini sağlar. Aynı zamanda hem Alpamış hem Köroğlu, bu birliktelik sayesinde hem hafıza dostu hem de performans dostu bir yapıya kavuşur. Dolayısıyla bu iki destanda formül–ritim bütünlüğü, epik anlatının geleneksel estetiğini oluşturan temel bir yapı taşını temsil eder. Sonuç olarak bu bütünlük, her iki destanın sözlü performans geleneğini canlı tutan ortak bir epik miras oluşturur.

Hazırladığım bu paragrafları istersen kaynakça ekleyerek, örneklerle genişleterek, ya da tam makale bölümü olarak düzenleyerek geliştirebilirim.

Kaynakça

Ong, W. J. (2002). *Orality and literacy: The technologizing of the word*. Routledge.

Çobanoğlu, Ö. (1998). “Sözlü Kompozisyon Teorisi ve Günümüz Halkbilimi Çalışmalarındaki Yeri”. *Dursun Yıldırım armağanı* (ss. 138-170), Pars Yılı, Ankara.

Lord, A. B. (1960). *The singer of tales*. Harvard University Press.

Parry, M. (1930). *Studies in the epic technique of oral verse-making: I. Homer and Homeric style*. *Harvard Studies in Classical Philology*, 41, 73-147.

Foley, J. M. (1988). *The theory of oral composition: History and methodology*. Indiana University Press.

Finnegan, R. (1992). *Oral traditions and the verbal arts: A guide to research practices*. Routledge.

Bauman, R. (1977). *Verbal art as performance*. Newbury House.

Assmann, J. (1995). *Collective memory and cultural identity*. *New German Critique*, 65, 125-133.

Assmann, J. (2008). *Communicative and cultural memory*. İçinde A. Erll & A. Nünning (Ed.), *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook* (ss. 109-118). De Gruyter.

Halbwachs, M. (1992). *On collective memory* (L. A. Coser, Ed. & Trans.). University of Chicago Press.

Lord, A. B. (2019). *The singer of tales* (3rd ed.). *Millman Parry Collection of Oral Literature*. Original work published 1960.

Ong, W. J. (2002). *Orality and literacy: The technologizing of the word*. Routledge. Original work published 1982.

Parry, M. (1930). *Studies in the epic technique of oral verse-making: I. Homer and Homeric style*. *Harvard Studies in Classical Philology*, 41, 73-147.

Foley, J. M. (1988). *The theory of oral composition: History and methodology*. Indiana University Press.

Foley, J. M. (1990). *Traditional oral epic: The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian return song*. University of California Press.

Çobanoğlu, Ö. (1998). *Sözlü kompozisyon teorisi ve günümüz halkbilimi çalışmalarındaki yeri*. İçinde *Dursun Yıldırım armağanı* (ss. 138-170). Ankara.

Fedakâr, S. (2006). *Sözlü kompozisyon teorisi bağlamında Özbek destan anlatıcıları*. İçinde M. Ö. Oğuz & T. S. Özkan (Yay. haz.), *Mitten meddaha Türk halk anlatıları uluslararası sempozyumu bildirileri* (ss. 213-222). Gazi Üniversitesi THBMER Yayınları.

Gültekin, M. (2004). *Sözlü kompozisyon teorisi bağlamında Latif Şah hikâyesindeki şiirler üzerine bir inceleme*. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 16.

Gökdayı, H. (2008). *Türkçede kalıp sözler*. *Bilig*, 44, 89-110.

Gül, R. (2008). *Dede Korkut hikâyelerinde söz kalıpları*. *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, 10, 100-105.

Aksoy Sheridan, R. A. (2008). *Sözlü formül kuramı ışığında Dede Korkut Kitabı’na bakış*. *Millî Folklor*, 20(79), 21-33.

Paragrafınız için en doğrudan kullanılacak kaynaklar Bu paragrafın ana omurgası için en güçlü üç kaynak şunlar olur:

Lord, A. B. (2019). *The singer of tales — sözlü destan şairinin icra sırasında formüllerle anlatıyı kurması için*.

Ong, W. J. (2002). *Orality and literacy — sözlü kültürde hafıza, tekrar, ritim ve kalıp ifade ilişkisi için*.

Fedakâr, S. (2006). “Sözlü kompozisyon teorisi bağlamında Özbek destan anlatıcıları” — *Türk dünyası destan anlatıcıları, formül, tema, ritmik birlik ve icra geleneği için*.

Dede Korkut özelinde örnek vermek isterseniz Gül (2008) ve Aksoy Sheridan (2008) de paragrafı Türk destan geleneğine bağlamak için çok uygun kaynaklardır.

MAZİDEN ATİYE GÖNÜL KÖPRÜLERİ: KÜLTÜR, VATAN, BİRLİK VE GÖNÜL COĞRAFYASI ÜZERİNE YAZILAR VE ŞİİRLER

Bedrettin KELEŞTEMUR

Dut Ağacı Ve Kültürü

Dut Ağacıyla birlikte bu coğrafyanın hafızalarda yaşayan, ‘Medeniyet Kültürünü’ sizlerle paylaşmak istiyorum.

Bildiğimiz bir şey varsa, ‘dut ağacının’ odunuyla, yaprağıyla, meyvesiyle, her bakımdan ‘kültürümüzle iç içe’ ekonomik bir kaynak olduğu gerçeğidir.

Dünyamız artık, haklı olarak ‘doğal gıda ürünlerine’ yöneliyor.

Doğal Gıda Ürünleriyle ilgili çok ciddi akademik çalışmalar yapılıyor, günümüzde ‘yeni sektörler’ doğarken, yeni tanımlamaları da beraberinde getiriyor.

Bir gözlemci olarak dikkat ederseniz, Anadolu’da yol kenarlarına dikilen dut ağaçları; gelen geçen yolcuya gölgelik olması, meyvesiyle hayrat olması, börtü böceğe, kurda kuşa yem olması gibi doğal bir cazibesi vardır.

Kaynak bilgileri alt alta sıralayarak, ‘garip yolcunun uğrağındaki’ dut ağacının faydalarını şöyle sıralayabiliriz; “Aç karnına yenen beyaz dut bağırsak solucanlarını döker.

Dutun taze yaprakları ile derideki yaralara ve burundaki kanamalara tampon yapılırsa kanamalar durur.

Anadolu’nun bu sevimli ürünü ne şekilde tüketilirse tüketilsin iyi bir kan yapıcıdır.

Sabah aç karnına yenir ve üzerine su içilirse bağırsakların çalışması temin edilir.

Beyaz dutun 15–20 gr. yaprağı 3 su bardağı ile kaynatılırsa iyi bir idrar söktürücü olduğu görülür. Bu terkip aynı zamanda ateş de düşürür. İştah artırır, enerji verir.

Kalsiyum, demir, B1, B2 ve C vitamini yönünden zengin, karadut şurubu ya da karadutun yaprak ve kabuklarının kaynatılması ile elde edilen sıvı ağız ve boğaz antiseptisinde, diş eti iltihaplarında kullanılır.”

Uzmanlar, araştırmacılar ‘gariplerin uğrağındaki’ dut ağacının verdiği meyvede ne kadar büyük bir enerjinin ve şifa kaynağının saklı olduğunu hayretli bakışlarla açıklamaktadırlar.

Artık Türkiye’den, dünyanın dört bir yanına ihracatının yapılmaya başlandığını gördüğümüz bu şifa kaynağında bir bakıma ilaç deposu olarak gözlemlenir.

“Ağrı kesici, parazit önleyici, mikrop öldürücü, öksürük kesici, Terlemeyi artırıcı, idrar söktürücü, yumuşatıcı, balgam söktürücü,

Kan şekerini düşürücü, tansiyon düşürücü, diş ağrısını giderici, gözle ilgili,

Göğüs ve solunum yolu hastalıklarını iyileştirici, sa-

kinleştirici, kuvvetlendirici”

İlmin üzerinde çalıştığı ve tanımladığı iyileştirici değerler olduğunu görüyoruz.

Gıda uzmanları bizlere ‘marka bir içecekten’ besleyici değeri yüksek

bir içecekten söz ediyorlar, ‘dut suyu’

Meyve suyu içerisinde, ‘dut suyunun yaygın olmadığını...’ görmekteyiz!

Gıda uzmanları bizlere, ‘dut yaprağının yenebilir’ olduğundan söz ediyorlar.

Üzüm yaprağından olduğu gibi, ‘taze dut yaprağından sarma’ yapılabileceğini ifade ediyorlar.

DUTUNU; bizim yöremizin bir simgesi olarak bilinen, ‘dut ve cevizin birlikte ezilerek karıştırılmasından’ oluşan hakiki bir enerji lokumudur.

Bahar mevsiminin o sıcaklığı, o canlılığı ile olgunlaşan ‘dut zamanı’ geldiğinde bizim köylerimizde ayrı bir telaş başlar. O telaşı bütün heyecanı ile yaşamak isterim.

İnsanımın da, o heyecana daha bilinçli bir şekilde katılmasını arzu ederim.

Dut’un, tamamen organik tek ürün olduğunu söylemeye gerek var mı?

Dut ağacında zararlı böceklerin barınmaması, böceklenmeyen tek yiyecek olması onu diğer ürünlerden ayrıran bir özelliğidir.

Üzüm ve dutu sürekli birlikte düşünmüşümdür.

Her ikisinin bizim kültürümüzde yer alan zenginliğini de birlikte ifade etmeye çalışmışımdır.

“Duta, asma çubuğu aşılandığını” veya “dut dalından üzüm yendiğini” düşünmemişizdir. Ama ziraat bunun ‘olabilirliğini’ bizlere haber veriyor.

Tarihi ve kültürel kazanımlarımızla birlikte, ‘üreten bir toplum olmalıyız’

Dut ürünleri dedik!

Hem beyaz ve hem de karadutun kurusunun özellikle kış aylarında büyük bir zevkle, iştahla tüketildiğini biliyoruz. Özellikle, karaduttan elde edilen ‘meyve suyunun’ bizde pek yaygın olmadığını belirtmek isterim.

Burada, ‘dut lekesini’ ovalanmış dut yaprağının çıkardığını ve bunun da, leke çıkaran formülün kendisinde saklı olduğunu vurgulamak isterim.

Dut Pekmezi, besin değeri çok yüksektir. Halk arasında; kansızlığa, ülser ve mide hastalıklarına, astım ve bronşite iyi geldiği, vücut direncini artırdığı söylenir.

Bizim çok güzel atasözlerimiz vardır, “Sabırla koruk helva olur, dut yaprağı atlas.”

Dut yaprağı bizim geleneklerimizde 'sabır' temsil eder.

"Dut yaprağı açtı soyun, döktü giyin" derler. Bahara düşen ilk nişan dut ağacınadır!

Tarihimizde, 'ipek yolu' bir medeniyet yolu olarak sürekli anılır. O yola ismini elbette ki, 'dut yaprağı' ile beslenen, ondan 'ipek salgılayan' İpek Böceği vermiştir.

Ta Doğu Türkistan'dan, Anadolu'ya uzanan bir yolculuk! O yolculuğu, o kültürü günümüzde ne kadar devam ettirdik veya ettirme çabasındayız?

Ömrü iki ay olan bir İpek Böceği, tek bir kozadan bin metre uzunluğunda 'ipek teli' üretilir!

Bizlere her haliyle ilham veren bir ağaç, bir böcek ve ders alacağınız gayet tabii bir laboratuvar! Gülcemal durdu bir şiirinde, "Salladım dut dallarını / Yıldızlar düştü / İpler yaptım yıldızlardan / Taktım Samanyolu'na"

Âşık Veysel'in sözleri hikmet pınarı gibi çağlar;
"Gizli dertlerimi sana anlattım
Çalıştım sesimi sesine kattım
Bebe gibi kollarımda yaylattım
Hayali hatır et beni unutma

Bahçede dut iken bilmezdin sazı
Bülbül konar mıydı dalına bazı
Hangi kuştan aldın sen bu avazı
Söyle doğrusunu gel inkâr etme
(...)

Sen petek misali Veysel de arı
İnleşir beraber yapardık balı
Ben bir insanoğlu sen bir dut dalı
Ben babamı sen ustanı unutma. "

Prof. Dr. Metin Saip Sürücüoğlu; "Türklerin besin muhafazası için geliştirdiği pekmez; bir taraftan çabuk bozulan üzüm ve üzüm şirasının dayanıklı hale getirilmesini sağlamakta, diğer taraftan da tatlı ve şeker ihtiyacının karşılanmasına yardımcı olmaktadır. Pekmez, meyve şirasının yoğunlaştırılıp kaynatılması ile elde edilen tatlı bir sıvıdır ve en çok üzümden yapılır. Üzümün yanı sıra dut, erik, elma, armut, şeker pancarı, karpuz, şeker darısı, nar gibi meyvelerden deyerel pekmezler yapılmaktadır."

Yıllarca sürekli bir şekilde 'ev' veya 'aile' ekonomisinden söz ettik.

Özellikle de yeni istihdamların oluşturulmasında ve bunların desteklenmesinde, insanımızın 'bilinçlenmenin' ne kadar önemli olduğunu sadece, doğal gıda ve şifa kaynağı 'dut ürünlerinde' görebiliyoruz.

Türkiye'de, insan ve kaynak israfı diye iki kavramı birlikte kullanmak isterim.

Yıllar boyu, 'dut, üzüm ve kayısı' şenlikleri yaptık. Mahalli soframızın zenginliklerini bu şenliklerle daha

fazla duyurmaya çalıştık.

Bilhassa dut ve üzüm ürünlerini yaygınlaştırmak için patentler aldık. Türkiyemizin birçok illerinde, 'birlikler' ve 'kooperatifler' kurduk! Şuna gayet iyi inanıyorum ki, 'gıda sektöründe' Türkiye, kendidynamiklerini harekete geçirirse dev adımlar atabilir.

Toprağa döneceğiz... Toprağın kokusunu içimize sindireceğiz. Anadolu Coğrafyasıyla her bakımdan zengin... Yeter ki, 'üzerimizdeki ataleti' atalım.

Zaman bizim için en büyük kaynak. Her türlü dedikodudan uzaklaşarak, 'zamanla yarışalım'.

Geleceği Okumalıyız

Gazi Atatürk'ün, "Bugün Sovyetler Birliği, dostumuzdur, komşumuzdur, müttfikimizdir!" diye başlayan tarihi bir sözü vardır. O sözün son kısmında, 'geleceği okuyan bir lider görürsünüz'

Ne diyor, Gazi Atatürk, "Dil bir köprüdür... İnanç bir köprüdür... Tarih bir köprüdür... Köklerimize inmeli ve olayların böldüğü tarihimizin içinde bütünleşmeliyiz. Onların (Dış Türklerin) bize yaklaşmasını beklemeyiz. Bizim onlara yaklaşmamız gerekli..."

Bir öğretmen düşününüz... Sınıfa dersine girdiği zaman şöyle bir öğrencileri birer birer süzer. Nitelikli bir öğretmense, "o öğrencilerinden geleceğin ışığını alır!" Aldığı ışıkla birlikte söyleyeceği sözlerin olduğunu büyük bir dikkatle/ rikkatle/ hamiyetle düşünür.

Mevlana ne diyorlar; "Dünle beraber gitti düne ait ne varsa, bugün yeni şeyler söylemek lazım!"

"Gözyaşının bile görevi varmış ardından gelecek gülmüsem için temizlik yaparmış."

Dün, yaşanmıştır. Yer ve zaman itibariyle, 'ihtiyar bir mazidir'

O maziden/ yaşanmış hatıralardan hiçbir zaman bağımızı koparamayız.

Köklerimiz orada! Gelecek, o kökler üzerinde taze sürgünlerini verecektir.

Konfüçyüs, "Geleceği düşün, yoksa yakında pişman olursun!"

Şeyh Edebali, "Geçmişini bilmeyen, geleceğini de bilemez."

Birbirini bütünleyen hamiyetli vicdanların taşıyabileceği sözler yumağı...

Bir evi/ haneyi üç kat olarak düşünebilirsiniz. Anne-Babalar,

Dedeler-Nineler ve Evlatlar...

Bir asra sığdırabileceğiniz; "üç nesil ve üç dönem..."

Aile hayatında da, cemiyet hayatında da, millet hayatında da; bütün gözler, 'gelecek nesiller üzerinde...' odaklanmaktadır.

Gazi ne diyorlar; “Gençliği yetiştiriniz. Onlara ilim ve irfanın (kültürün) müşterek fikirlerini veriniz. İstikbalin aydınlığına onlarla kavuşacaksınız. Hür fikirler tatbik (uygulama) mevkiine konduğu vakit Türk milleti yükselecektir.”

Gelecek dendiği zaman ilk akla şüphesiz ki, “eğitim...” gelecektir.

Maalesef çok acıdır ki, ‘eğitim üzerinde çok oynadık...’ O kadar çok yanlışlar yapıldı ki, akıl almaz yanlışlıklar...

Bakınız, eğitim için; “Millî” diyoruz! Kültür için, “Millî” diyoruz!

Ülkenin iç ve dış güvenliği için de, “Millî” diyoruz.

Yeraltı ve Yerüstü Kaynakları için de, “Millî” diyoruz.

Sadece sözde, “Yerli ve Millî!” değil, özde de, “yerli ve millî” diyebileceğimiz politikalar.

Tarihte, 16 büyük olmak üzere, 100’e yakın irili, ufaklı devlet kurmuş büyük bir medeniyete sahibiz.

“Turan...” gibi, “Türk Cihan Hâkimiyeti Mefkûresi...” gibi, “Kızılma...” gibi kavramlar bu millete ait olan, ‘ideal kavramlardır’

Bu memleketin evladı, ‘büyük idealleri düşünecektir’

O düşünceleri bizler, ‘okullarımızda...’ vereceğiz.

Bu memleket evladı, ‘kendi tarihini kültürüyle birlikte, edebi motifleriyle birlikte bilecektir...’

Ninnilerimiz, Masallarımız, Efsanelerimiz, Destanlarımız... Bilumum edebi eserlerimiz...

Bizleri geçmişten günümüze o kadar güçlü bir şekilde ihata eder/ iç dünyalarımızı donatır ki,

Geleceğe yüzünü çeviren bu milletin evladına, “kendin ol!” diye seslenir.

W. Churchill, “Ne kadar geriye bakarsanız, o kadar ileriye görebilirsiniz!”

Sadece, ‘yakın tarihimizle...’ değil, bizlerle gönül bağı olan tarihimize yöneleceğiz!

O zaman şuna şahit olacağız, “bizler millet olarak tarihin en büyük medeniyetine sahip bir milletiz!” Öyle bir milletiz ki, günümüz batı âlemine; ‘devlet ve ulus kavramlarını’ öğretilmişiz!

7.nci asırla, 15.nci, asır arasında, “ilimde ve fende batı dünyasının çok önündeyiz!”

Fatih’in İstanbul’u (1453) fethettiği yıllarda, Avrupa; ‘Orta Çağ’ veya ‘karanlık çağını’ yaşamaktadır. Geleceğimiz için her zaman için umut var olacağız!

“Ey yükselen nesil!” diyeceğiz.

Rahmetli İş adamı Vehbi Koç, “Geçmiş günün olayları ile uğraşacağına geleceği düşün!”

Jackson Brown, “Geçmişten çok geleceği düşünmeliyiz; çünkü bundan sonra orada yaşayacağız!”

Bir diğer yazımızda da ifade ettim; Allah Resul’ü

(sav.), “Ümmetim!” diyerek, geleceği işaret edecektir. Bilgelerin her sözü biraz nasihat ve biraz da uyarı niteliğinde, “geleceğe ışık tutarlar!”

Konfüçyüs, “insanlar ve toplumlar geleceklere ile ilgilenmezlerse, üzüntü ve kayıpları büyük olur” Geleceğe, sadece sözümüz değil, ‘sağlıklı ve esenlikli bir mirasımızda olmalı’

Nedir Bu Atatürk İlkeleri

Rahmetli Necmettin Erbakan’ın kendi sesinden dinliyoruz.

Erbakan Hoca konuşmalarına bir soruyla başlıyor; “Nedir bu Atatürk İlkeleri?”

Bu ana sorunun temel yaklaşımını Eski Başbakanlardan Prof. Dr. Necmettin Erbakan’dan/ kendi sesinden dinliyoruz.

Erbakan Hoca şu ifadeleri kullanıyorlar;

Atatürk bu ülkede, 1923’lerden 1938’lere kadar Cumhurbaşkanlığı yaptılar.

Atatürk, Cumhurbaşkanlığı döneminde hangi politikaları takip ettiyse ilkeleri de onlardır.

O dönem içerisinde takip edilen ilkeler/ temel esas politikalar neler oluyor?

Atatürk Döneminde Okullarda, “Yerli Malları Haftası...” kutlanırdı.

Yerli Malları Haftası bizlere şu şuuru veriyordu,

“Bizler kendi gücümüzle kalkınacağız!”

Kabotaj Bayramı Yapılıyordu?

“Limanlar arasında yabancılar sadece nakliyat yapabiliyordu.

Bunlar kaldırıldı. Biz kendi Limanlarımız arasında, kendi gemilerimizle, nakliyat yapabilecektik!”

1927 tarihinde Kayseri’de, “Uçak Fabrikası Kuruldu!”

Bunun manası nedir?

“Kendi savunma sanayimizi biz kendimiz kuracağız!” Şahsiyetli bir dış politika takip edilmiştir.

En mühim unsur olarak, “Bağımsızlığımız!” vurgulanmıştır.

Atatürk’ün, “Gençliğe Hitabesini...” dikkatle okumalarını gençliğe tavsiye etmişizdir.

Atatürk, Cumhurbaşkanlığı yıllarında, “Dış Seyahat yapmadı...”

Kimsenin ayağına gitmedi!

İngiltere Kralının Atatürk’ün ayağına geldiğine dair önemli bir vurguyu yine rahmetli Erbakan Hoca yapıyorlar.

Atatürk Dönemi Politikalarını, “Bağımsızlık, kendi gücüyle kalkınma, şahsiyetli dış politika!” olarak özetliyorlar.

Anadolu Coğrafyası tarihin en zor coğrafyası... Bu coğrafyada çok çetin mücadeleler yaşandı.

Atatürk'ün Gençliğe Hitabesinin son bölümünde şu ifadeler kullanılıyor;

“Bütün bu şeraitten daha elim ve daha vahim olmak üzere, memleketin dâhilinde iktidara sahip olanlar, gaflet ve dalalet ve hatta hıyanet içinde bulunabilirler. Hatta bu iktidar sahipleri, şahsi menfaatlerini müstevlilerin siyasi emelleriyle tevhit edebilirler. Millet, fakruzaruret içinde harap ve bitap düşmüş olabilir. Ey Türk istikbalinin evladı! İşte, bu ahval ve şerait içinde dahi vazifen, Türk istiklal ve cumhuriyetini kurtarmaktır.”

1990'lı yıllara gidelim... O dönemde; 20 Ekim 1991 tarihinde, Refah Partisi, MÇP, IDP İttifakı olacaktı... O ittifaka dışardakiler, 'kutsal ittifak' diyeceklerdi. O tarihi ittifakta oyların “yüzde 16.87'leri alınacaktı...” Bu ülke insanı dün olduğu gibi günümüzde de, 'sesli konuşmalıdır' Bu ülkenin yetişmiş aydınları, 'daha mücadeleci' ve 'daha müdahaleci' olmalılar.

14 Mayıs 2023 seçimleri bizleri, 'milletin iradesine taşıdı' O irade de, 'sağduyu...' ve 'istikrar' mesajlarını aldık. Öyle bir, 'Milli Şuur Cereyanı...' oluşturalım ki, kendimizi 'keder ağına atmayalım...'

28.nci dönem Milletvekili Seçimlerinde ilk hafızalara gelen nedir; “Birinci ve İkinci Meclistir!”

Birinci Meclis, “Milli Mücadeleyi bir fil yöneten Meclistir!” O Meclise ve O Meclisin Başındaki şahsiyete bu millet, “Gazi...” unvanını verecektir. O sebepledir ki, bu milletın nazarında da bu Meclis, “manevi hissiyatı yüksek bir yere sahiptir!”

Sıklıkla, “Milli Tarih Şuurundan...” bahsederez. Öyle bir şuur ki, hislerine yenilen bir öfke değildir!

Akl ve Vicdanların müşterek beslediği bir öfkedir...

O şuur bizlere, “köklü bir maziden daha güçlü bir atıye...” bizlerin seferber olmasını ister. Hamiyetli ve haysiyetli bir duruşu aynı minvalde bizlerden isteyecektir.

Dinimiz, Aklımız ve Örfümüz bizlerden, “bölünmeyiniz” ve “parçalanmayınız!” der.

Birliğe Çağrı

Dinimiz, aklımız, örfümüzün bizlere olan yegâne çağrısı, “Birliktir!”

Hazreti Kur'an bizlere, “bölünmeyiniz, parçalanmayınız!” der.

Her kelime üzerinde itinayla dikkat ederim, titrerim! Bu köşelerde yarım asra yaklaşan yazı hayatımızda; İlk sözümüzde, son sözümüzde; “Birliğe Çağrı...” olmuştur.

Dinimiz, aklımız, örfümüz, “Birlikte Rahmet Var!” diyor.

İnancımız, 'ayrılıkları azap olarak...' yorumlar.

06 Şubat 2023 tarihinde bir büyük 'deprem felaketi' ile sarsıldık!

14 milyon insanımızı derinden etkileyen acılar/ çığlıklar/ feryatlar...

İçerisinde yaşadığımız şehirle birlikte, Anadolu'nun ayağa kalkışı!

O günler, “Birlik şuurunun depreştiği günlerdi!”

Sahabe meşrepli, erdemli insan duruşu bizleri duygulandıracaktı!

Bir milletin, “infakta, salih amelde, hayır ve hasenatta yardımlaşması!”

Ayağa kalkan bir Türkiye... O sevdayı yaşamak...

Her Ramazanda on bir ayın sultanına merhaba diyoruz!

Bir gemi kalkar limandan; sabırla, sükûtle, vakarla yol alır...

O gemi de, 'uhrevi bir destan yazmaya çaba göstermek...'

Huzurlu, ihlaslı, güvenli, dualarla yakarışlarla dolu o sayılı günler;

Bir göz açıp kapatıncaya kadar, gönül deryalarında akarak geçmiş!

İnsanın en fazla empati yaptığı bir ay, Ramazan Ayı...

Duyguların halis bir niyetle coşup kabardığı bir ay...

Bu ay içerisinde en fazla, “Birlik ve Beraberliği...” konuştuk!

Bu ayın en büyük güzelliği, 'paylaşma ve üleşme kültürü...'

“Saffarı sıklaştırmak...” ne ulvi bir değer!

“Selâm ve dualaşmak...” kalpleri yumuşatıyor!

“Fıtır, Zekât, Sadaka...” üzerinizde ki, borçtan kurtuluyorsunuz!

Maddi ve manevi anlamda bir bütünleşme şuuruna eriyorsunuz...

Bu ayın en büyük güzelliği, “Kur'an Ayı oluşu...”

Kur'an'ı sadece yüzünden okumakla kalmıyorsunuz?

Türkçe açıklamasını ve de 'tefsirini...' okuma gayreti! Sizleri, 'ilimde derinleştiriyor...'

İnancımız, “Oruç tutunuz ki sıhhat bulasınız!” bu yuruyor.

Tıp İlmi ne diyor, “Oruç hastalar için en önemli bir reçete!”

O reçeteyi inşallah tatbik etmişizdir.

Oruçlu, 'bütün azalarıyla kendisini koruyandır!

Ramazın Ayı, insanı şereflendiren ve yücelten bir aydır...

Yüce Yaradan'ın bizlere en büyük ikramı, “Ramazan Bayramıdır!”

Bayramlar bizlere, “kardeşlik hukukunu” hatırlatıyor!

Bayramlar, ‘küslerin barıştığı...’ günlerdir!
Bayramlar, ‘sıla-ı rahim...’ yapılan günlerdir!
Bayramlar, insanların ‘selamlaştığı...’ günlerdir!
Bizler, ‘kendi içimizde...’ barışık,
Bizler, ‘kendi aramızda...’ fedakâr olacağız
Birleşme, ‘kalbi...’ olacaktır! Birleşme, ‘hasbi...’ olacaktır!

Birleşme, ‘manevi bir gıda gibi...’ algılanacaktır!
Bu günlerde, “Kırık kalpler...” “Mahzun ve masum kalpler...”

O kalpleri, beraberce birlikte, tamir edeceğiz!
Bayramlar belki de en büyük fırsattır!
Deprem felaketinden sonra inşallah biraz kendimize geldik.

Artık, birlikte ve beraber el ele, gönül gönle, ‘toparlanma dönemi’

Milletçe bu toparlanma şuurunu birlikte idrak edeceğiz.

“İlk sözümüzde birlik, son sözümüz de birlik!” diyerek. Elbette ki, “ameller niyetlere göredir!” Sadece, “söz de...” değil, “özde de...” bir ve beraber olacağız.

Bu ülke insanı, “birlik şuuruyla destanlar yazar!”. Birlikte ve beraber, ‘destan yazmaya...’ bayraklaşmaya ne dersiniz?

Bir şiirimizde şöyle sesleniriz;
“Dost, dostun gönül yangını olmalı
Dost, dostun yanında huzur bulmalı
Nedir post kavgası, kin, nefret nedir?
Dünyayı cehenneme çeviren illet
Dost, dostu anında hazır bulmalı!”
Merhaba bütün dostlara,
Nefsini ayakları altına alabilen, dostluklara...

Devlet Oğul

Sözümüze, sohbetimize, Destanların Efendisi olarak da Türk Edebiyatında mümtaz bir yeri olan Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu ’nun bir şiiriyle girmek istiyorum;

“Vatan oğul, bayrak oğul, devlet oğul
Sevmek nedir, bunu bilen âşıklara bismillah
Bu oğullar Sümeyye can analardan doğdular
Rabbi yessir dileklerden beşiklere bismillah
Bet yüzlüler, kem gözlüler hor bakarmış vatana
Biz tükenip yok olmadan, olmaz böyle şey oğul!”
Şairimiz, “Rabbi yessir!” diyor, o güzel şiirinde...
O duayı zihinlerimiz/ hafızalarımıza taşıyalım!
Rabbi yessir; “Rabbim kolaylaştı!”

Vela tuassir; “Zorlaştırma!” Rabbi temmim bil hayr;
“Rabbim hayırla sonuçlandı!”

Anadolu insanının bütün dileği, ‘bu duada saklıdır’
Mustafa Çokay (1890-1941) Doğu Türkistan Bağımsızlık Hareketi Liderlerinden ne diyorlar;

“Her Türk’ün iki vatanı vardır, birincisi kendi doğduğu topraklar, ikincisi Türkiye’dir.”

Şair ne diyor, “Benim vatanımız sınırları Kars’tan başlayıp Edirne’de bitmez!”

Bizim, 20 milyon km²’yi bulan bir, “gönül coğrafyamız!” vardır.

Türkiye için, gönül coğrafyamın hüznlendiğini/ gözyaşları döktüğünü bilirim...

Destanların Efendisi ne diyorlar;

“Bet yüzlüler, kem gözlüler hor bakarmış vatana

Biz tükenip yok olmadan, olmaz böyle şey oğul!”

Bu milletin, ‘kutsalları’ vardır. Kutsallarımıza/ değerlerimize dil uzatanlara elbette, sözümüz olur.

Haddi aşanlara da, hiçbir zaman insafı/ merhametli bir davranış içerisinde giremeyiz!

Devlet, “Millet hayatının siyasi organizasyonudur!”

Byron ne diyorlar, “Bir devleti kurmak için bin sene ister. Yıkma için bir saat yeter!”

İnsanlık âlemine; “devlet nedir, vatan nedir, millet nedir, öğretilmiş!”

Konfüçyüs ne diyorlar; “Devlet gemiye, halk da suya benzer. Gemiye taşıyan sudur, ama gemiyi deviren de sudur!”

Biz, millet olarak büyük idealleri düşüneceğiz... Küçük ve basit hesaplar içerisinde olmayacağız.

Allah Resul’ü (sav); “Adaleti çiğneyen devlet adamlarını cezalandırmayan milletler çökmek zorundadır!” Hz. Ali (kv.), Aristo, Konfüçyüs, Kanuni Sultan Süleyman ve daha nice yaşadıkları asra yön veren mütefekkirler, “Adalet ve devleti birlikte anmışlardır!”

James F. Clarke, “Bir siyasetçi gelecek seçimi, bir devlet adamı ise; gelecek kuşağı düşünür!”

Bizim aklımız, fikrimiz, zikrimiz, düşünce dünyamız, ‘gelecek nesillerdir’

Hz. Ali’den, Şeyh Edebali’ye doğru akan bir nehir, bu nehri besleyen hikmetli bir söz vardır;

“İnsanı yaşat ki, devlet yaşasın!”

Erdemli insandan erdemli şehre; erdemli şehirlerden erdemli bir topluma/ millete...

Arâf Suresi 56 ayette şöyle buyrulur “Ve ıslah edilmesinden sonra yeryüzünde fesat çıkarmayın; (azabından) korkarak ve (rahmetini) ümit ederek O’na dua edin! Şüphesiz yok ki Allah’ın rahmeti iyilik edenlere pek yakındır!”

Kahramanmaraş Depremi, “Asrın felaketi” veya “küçük kıyameti” olarak yorumlandı. Elbette, insan olarak, millet olarak, ‘depremlerle birlikte yaşayacağımızı bileceğiz’ Bunun anlamı nedir, “depreme hazırlıklı olacağız!”

Bizler, insan olarak, aile olarak, kurum ve kuruluşlar olarak, devlet olarak, 'tedbirimizi!' alacağız. Bir bakıma, "atımızı sağlam kazığa bağlayacağız!"

Hadis, "Hepiniz çobansınız; hepiniz güttüğünüz sürüden sorumlusunuz. Devlet reisi de bir çobandır ve sürüsünden sorumludur. Erkek ailesinin çobanıdır ve sürüsünden sorumludur."

Sorumluluk insan üzerinde, maddi ve manevi bir sorumluluktur. O sorumluluklar bizleri devlet hayatının daha sağlıklı, huzur ve güven içerisinde işleyişine götürür.

Asırlar öncesinde büyük mütefekkir Farabi (872-951) ne diyor; "Devlet; en üstün hayır, en üstün kemal ve en yüksek mutluluğa kendisi ile ulaşılan, kendi kendine yeten bir birlikler"

Bir Çin atasözünde şöyle söylenir; "İki Yahudi bir araya gelse şirket, İki Türk bir araya gelse devlet kurar".

Dünya Üç Gün

Dünya üç gün; "dün geçti, bugün ve yarın..."

Dün bizim için 'koskoca bir mazidir'

Mazi, 'köklerimizdir'

Bugünü hal ve tavrımızla yaşıyoruz!

Yarınlar, bizim geleceğimiz. İstikbalimiz, 'atımızdır'

Efendiler, 'dün ile bugün arasında köprü olduğumuz' düşündünüz mü?

Allah'ın Resul'ü (sav.) buyuruyorlar; "Hiç ölmeyecekmiş gibi dünya için,

Yarın ölecekmiş gibi ahiret için çalışın!"

Evvel emirde ne var, "çalışmak!"

Hem dünya için ve hem de ahiret için çalışmak, 'ibadettir'

"Yarın geçilecek yolları bugünkü nesiller inşa ederler!"

Hz. Ali (ra.), "Dünya geçici bir gölgedir!"

Gölgeler geçer, 'siddiklar, şehitler, salih kişiler...' misali

Derin izler bırakırlar yüreklerde...

İnancımız bizlere, "hayırda yarışın..." buyuruyor.

Yarış, nefis yarışı değil; 'gönül/ veya gönüller yarışıdır'

Dünya bizim, 'imtihanımızdır'

O imtihan da, 'sevgiyi ve vuslatı hâkim kılalım'

Yahya Kemal bizim gönüllerimize seslenir;

"Ne harâbî ne harâbâtiyim

Kökü mazide olan âtiyim"

Geçmişini acımasızca sorgulayanlara Bahtiyar Vahpazade ne der; "Geçmişine taş atanın geleceğine güller atarlar."

Dünya üç gündür, bizler; 'iddialı bir dille...' ifade etmek istiyorum; "köprüyüz!" O köprüler bir yıkıldı mı vay halimize?

Dünya her haliyle ibret sahneleriyle doludur;

"Bak ibret al yere düşen yaprağa,

Eskiden o da yukarıdan bakardı toprağa."

Bu dünyada da, ahir dünyada da insanı yakan,

"Kibir ve azamet göstermesi..." değil mi?

Gazi Atatürk'ün, 'maziden atıye yürüyen sözü...'

"Dil bir köprüdür... İnanç bir köprüdür... Tarih bir köprüdür..."

Köklerimize inmeli ve olayların böldüğü tarihimizin içinde (soydaş ve akraba topluluklarımızla) bütünleşmeliyiz."

Âl-i İmrân Suresi 103 ayeti dikkatle okuyalım;

"Hepiniz Allah'ın ipine sımsıkı sarılın. Dağılıp ayrılmayın.

Ve Allah'ın üzerinizdeki nimetini hatırlayın.

Hani siz düşmanlar idiniz.

O kalplerinizin arasını uzlaştırıp-ısrındırdı

Ve siz O'nun nimetiyle kardeşler olarak sabahladınız.

Yine siz, tam ateş çukurunun kıyısındaiken oradan sizi kurtardı.

Umulur ki hidayete eresiniz diye Allah size ayetlerini böyle açıklar."

Akif bizlere, "Kıssadan Hisse" şüirinde, 'mazinin öneme' dikkatlerimizi çeker;

"Geçmişten adam hisse kaparmış... Ne masal şey!

Beş bin senelik kıssa yarım hisse mi verdi?

"Tarih'i "tekerrür" diye tarif ediyorlar;

Hiç ibret alınsaydı, tekerrür mü ederdi?"

Üç günlük hayat öyle dikkate şayan ki, "mazi ile ati arasında köprü oluyorsunuz!"

Bir millet maziden atıye doğru ideallerle; "büyük ülkülerle" yol alır.

Her insanın şu âlemde üzerine düşen görevleri/ rolleri vardır.

İçerisinde bulunduğumuz halde de; "birleşen yollar..." nazar edelim.

Cahillerden olmayalım, Kültürsüz, bilgisiz insan her zaman zarar verir.

David Burns, "Bu dünyanın olayları, sizi öfkelen dirmiyor.

Sıcak düşüncemiz öfkenizi yaratıyor!"

Düşünceler, Hayata, sinir uçlarına dokunduğunuz 'idealler'

Şems-i Tebrizi, "Herkes yaşattığını yaşasaydı, dünya çok daha adaletli bir yer olurdu!"

Oscar Wilde, "Hepimiz için bir dünya vardır. İyilikle kötülük, günahla suçsuzluk..."

Bu dünya içinde el ele yürürler!"

Mazide yaşadığı gibi, halde de; "her şeyin zıddı ile birlikte..." yaşıyoruz.

Karanlık ve aydınlık içiçe birlikte, 'dünya kervanı...'

ile birlikte yol alıyoruz.

Şuna dikkat edeceğiz, “Dünyayı yönetenler kalem, mürekkep ve kâğıttır!”

Mevlana'nın dediğı gibi, “öğreneceksin yüreğim, öğreneceksin.”

“Dünyanın üç günden ibaret olduğunu...”

Dün olduğu gibi, bugün de, yarında dünya ya, “yüksek bir ahlak, ilim, adalet ve yüksek bir moralle hâkim olacağını...”

Nesrin bittiğı yerde

Nesrin bittiğı yerde şiir başlar
Özüm hak der; hak yolunda dizeler
İlham nehrinin yunduğı taşlar!
Ah, bağrıma taş bastığım gözeler
İçimde fırtına, gözümde yaşlar
Sükûtle kabından taşar sızılar

Azerbaycan'a

Aynı keder, sevinci paylaşırız
Zor günlerde birlikte eyleşiriz
Ezelden ebede emelimiz bir
Rüzgârla dalgalar, ay-yıldızım bir
Bedri, köklü ağacın iki dalı;
Azerbaycan can, Türkiye'm can suyun!
Yeryüzünde ne güzel yer beğenmiş
Can siperane birbirine kalkan
Aynı ülküye; Turan Yoluna hey!
Ne de güzel yakışmış birbirine

Büyük Sevdâ

Resulzâde toprağı Ankara'da;
“Yükselen bir bayrak yere inmez “
Harput'tan Bakü'ye gönül selâmı
Kâh gurbet, kâh sıla; sevdamız sönmez
“Çırpınır Karadeniz” öfkesi dinmez
Hazar'da Kurultay, Türkmen selâmı
Bu yürek, bu ulu sevdadan dönmez!

Elâzığ Şehrine

Derler, “Elâzığ bir çanak içinde”
Sevdası, Uluğ Türkistan içinde
Çanak tutar eller gülzar içinde
Türküler, gönlümü verdiğim şehir
Güzel Türkçe'm bayrak yaptığım şehir
İmdi, özünde bulduğum şehir

Elmas Yıldırım'a

Galâ'dan Galâ'ya köprü kurmuşum
Her iki Gala, yüreğim, can evim
Vatan sevgisi, imanım demişim;

Tutuşturur tüm cihanı alevim!

Anadolu

Harput Kalesi'nde, kartal bakışlar
Murat Ovasında, uhrevi nakışlar
Diyarbakır'da, sahabe duruşlu vakar
Amasya'da, yeşil duvaklar
Söğüt'te bir tatlı rüyadır
Bursa, nakış nakış tarihe örgü
Ulubat'ta, kuş seline salınır hülyam
Her koy 'unda, Çaka Bey'dir, Ege'm!

Aşksız Dünya Harap

Toprak gibi gönüllerde çölleşir
Aşksız dünya harap, gönüller harap
Toprak rahmet bekler, bereket için
Gönülsüz gözlere düşmüş serap
Düşlerim, dağlar ötesi düşlerim
Düşerse yerlere yanar ağlarım!

Biraz Şefkat

Biraz muhabbet dili, biraz şefkat!
İmanım hey! Sevgiye boyanalım
Sevgiyle dokun ağaca, çiçeğe
Birbirimizi selâmla analım

Anne...

Gül kokulu, sevgi dolu yüreğın
Yüreğinde ısınmaya geldim anne!
Gözlerinden damla damla nur akar;
Akışında, arınmaya geldim anne!
Ta uzaklarda, garip bir yolcu
Vefasız dünyalar mı bize kolcu!
Gelsin yalan umutlarıma falcı,
Yollar aşıp barınmaya geldim anne!

Canlar Hah!

Anne-baba, kardeşler; canlar hey!
Sofra etrafında halka olurduk
Gönle açılan sohbetler; canlar hey!
Şükür halkasında, kanat bulurduk!

Göç Etmiş

Göç etmiş, şehrimin rengi, boyası
Tutmaz oldu artık eski mayası!
Dost yüzler ararım; sevgi, aşk dolu
Çekerim, içime gelmez havası
Sanki kalmamış şehrin davası!
Çekilmez çilesi, dört yanı zehir dolu()

Dağ Oynadı

İlmin hikmet gözesinden, 'çağ oynadı'

‘Çer-çöp haline gelinde bağ oynadı’
İlahi, her tecellide nur ayetin;
Bir çığ düşünce yerinden, ‘dağ oynadı’

Sevgiye

Bıçağa, ‘ah’ım olarak bakarım
Kaleme, ‘şah’ım olarak bakarım
Bedri, gönülsüz hayata yonarım
Sevgiye, ‘varım’ olarak bakarım

Yar Üstüne

Gönüller çiçek açsın, yâr üstüne
Sütten, baldan ırmaklar, nar üstüne
Sevgi, sözü damıtsın; ar üstüne!
Hasretten yüreğe muhabbet konsun
İsterim güller açsın, gün üstüne
İlîk rüzgârlar essin, güz üstüne
Bedri, selâm versin göz üstüne
Gönülde gönle muhabbet konsun

Bırakın İhaneti!

Bırakın, bu ülkeye ihaneti
Alınız sadıkane emaneti
Birlikte bir akıl, yürek olalım!
Atalım üstümüzden ataleti
Ülkeyle bir turalım ibadeti!

Elâzığ Şehrine

Elâzığ ziyalı, ışıık yüklü şehir
Işıığı Fırat’tandır; “su kadar aziz”
İlim, hikmet ona ne güzel mehir
Aşı nimet, yüreği kadar aziz!

Hangi Niyet

Dünyaya hangi niyetle bakarsın
Hangi niyetle savrulur akarsın
Kimi çöl, kimi çölü gülzar eder
Kimi gözü yaşlı, kinle yıkarsın!

Sohbet

Sohbet, sadık dostların sofrasıdır
“Olmak” hasbi değer, hikmet dersinde
Hüsnü zan besle, edep mirasıdır
Edeple yürürüz, ecdat harsında!
Tertip hâlde, muhabbet kürsüsüdür

Neslimize Dua

Yarab! İlmîyle neslimize maruf
Âleme sadıkane sadık dost kıl
Canlar içinde hikmetiyle arif
Gönüller Sultanına lâtif dost kıl

Kalem Yaz Dedi

Kalem yaz dedi, bir hatıra olsun
Atadan sana bir nasihat olsun
Vefa yolculuğu selâmet olsun
Her dem tebessüm ettin dünyamıza
Gönül diliyle seslenmek isterim
Helal lokma ile beslenmek isterim
Kur’an lafzıyla hislenmek isterim
Sır verdin, servet verdin dünyamıza...

Derslerle Dolu Seçim

Vaat eder; dağlar, vadiler senin
Gönle dokunamazsan neye yarar
Sinir ağına takılan tasanın
Acısını duymazsan neye yarar
Sırrına paydaş olmayan masanın
Sükûtu korumazsan neye yarar
Sabah farklı, akşam farklı esenin,
Yolunu çöremezsen neye yarar

Sosyal Medya

Serbest bir meydandan sesleniş gibi
Oku, şu âlem seni dinlemede!
Sanki yüreklere hisleniş gibi
Yazmak mı, aklîselim inlemede
Ah derim, dertlerim çimlenmede
Bedri, lâl olmak ölümden beter
Medeni insan gibi konuşacak
Elbet asrı arkamıza alacak...

İsraf

İsraf, bataklığın asıl sebebi
Saygısız, nimete küstahça bakış
Rıza kavlından ıraktır hesabı
Akrebin kısılacında mel’un akış
Fasık bir âlemin çöküş sebebi...

Sual Et!

Hedefim nedir diye, sorgu sual et!
Eser vermenin gayreti içinde
Değer üret, zihinlere sual et...
Eğreti kalmasın âlem içinde
Fırsatları insanlığa sual et
İhlasın iman cevheri içinde...

Ümit

Ümit, köklü çınar ağacı benim!
Meyve devşirir, dört mevsim hayalim
İrada, ihlasla gayretim benim
Ta ezelden ümit var emelim

Gönlümü Verdiğim Şehir