

T.C.
BOZOK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Haşim ÖGE

SADIK YALSIZUÇANLAR'IN ÖYKÜLERİNDE TASAVVUF

Yüksek Lisans Tezi

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Nilüfer İLHAN

Yozgat-2017

T.C.
BOZOK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Haşim ÖGE

SADIK YALSIZUÇANLAR'IN ÖYKÜLERİNDE TASAVVUF

Yüksek Lisans Tezi

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Nilüfer İLHAN

Yozgat-2017

T.C.
BOZOK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüzün Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı 80110515017 numaralı öğrencisi Haşim ÖGE'nin hazırladığı “Sadık Yalsızuçanlar’ın Öykülerinde Tasavvuf” başlıklı Yüksek Lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 17/10/2017 Salı günü saat 10:00’da yapılmış, tezin onayına OY ÇOKLUĞU / OY BİRLİĞİYLE karar verilmiştir.

Başkan : Yrd. Doç. Dr. Maksut YİĞİTBAŞ



Üye : Yrd. Doç. Dr. Nilüfer İLHAN



Üye : Yrd. Doç. Dr. Tuğçe ERDAL



ONAY:

Bu tezin kabulü, Enstitü Yönetim Kurulu'nun ...20.../.../20... tarih ve sayılı kararı ile onaylanmıştır.

20.11.2017


Doç. Dr. Yaşar TÜRK BEN



Yemin Metni

Yüksel Lisans tezi olarak sunduğum ‘‘Sadık Yalsızuçanlar’ın Öykülerinde Tasavvuf’’ adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.


20.11.2017

Haşim ÖGE



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	v
ABSTRACT	x
ÖNSÖZ	xii
GİRİŞ	1
TASAVVUFUN TANIMI VE ÖZELLİKLERİ	1
Tasavvufun Tanımı	1
Tasavvufun Özellikleri	3
TASAVVUFUN TARİHİ GELİŞİMİ VE TÜRKLERDE TASAVVUF	4
Tasavvufun Doğuşu ve Gelişimi	4
Eski Türk İnanışları ve Tasavvufun Türkler Arasında Gelişimi	6
TASAVVUF DİLİNİN OLUŞMASI VE BAŞLICA KAVRAMLAR	9
Tasavvuf Dilinin Oluşması	9
Tasavvufi Kavramlar	10

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK EDEBİYATINDA TASAVVUF

1.1. Türk Şiirinde Tasavvuf	19
1.2. Türk Romanında Tasavvuf	22
1.3. Türk Hikâyesinde Tasavvuf	27

İKİNCİ BÖLÜM

SADIK YALSIZUÇANLAR'IN HAYATI VE ÖYKÜLERİNDE TASAVVUF

2.1. SADIK YALSIZUÇANLAR'IN HAYATI VE ESERLERİNDE ETKİLENDİĞİ TASAVVUFİ KAYNAKLAR	31
2.1.1. Sadık Yalsızuçanlar'ın Yaşam Öyküsü	31
2.1.2. Sadık Yalsızuçanlar'ın Edebi Hayatı	34
2.1.3. Sadık Yalsızuçanlar'ın Eserlerinde Etkilendiği Tasavvufi Kaynaklar	36
2.2. SADIK YALSIZUÇANLAR'IN ÖYKÜLERİNDEKİ TASAVVUFİ UNSURLAR	42
2.2.1. Vahdet-i Vücut	42
2.2.2. Tevhit	50
2.2.3. Kesret-Vahdet	61

2.2.4. Masiva.....	65
2.2.5. Aşk.....	67
2.2.6. Halvet.....	72
2.2.7. Fenafillah ve Bekabillah.....	75
2.2.8. Veli, Kutup ve Ricalullah.....	79
2.2.9. İnsan-ı Kamil.....	81
2.2.10. Mürşit.....	85
2.2.11. Derviş.....	87
2.2.12. Seyr ü Süluk.....	89
2.2.13. Zikir.....	94
2.2.14. Vecd Hali.....	96
2.2.15. Kalp (Gönül).....	97
2.2.16. Akıl.....	100
2.2.17. Dört Kapı, Kırk Makam (Şeriat, Tarikat, Marifet ve Hakikat).....	103
2.2.18. Menzil.....	105
2.2.19. Tecelli.....	106
2.2.20. Harflerin İlmi (İlm-i Huruf).....	110
2.2.21. Hiç.....	115
2.2.22. Rabıta.....	119
2.2.23. Tevekkül.....	119
2.2.24. Terk.....	119
2.2.25. Fakr ve Zillet.....	121
2.2.26. Şefkat.....	123
2.2.27. Hüzün.....	124
2.2.28. Tövbe.....	124
2.2.29. Rıza.....	125
2.2.30. Evrenin ve İnsanın Yaratılışı.....	126
2.2.31.Devir.....	129
2.2.32. Nefis.....	131
2.2.33. Dünyanın Faniliği.....	133
2.2.34. Zahiri ve Bâtıni Bilgi.....	134
2.2.33. Kendini Bilme.....	137
2.2.34. Murâkebe ve Hayâ.....	137

2.2.35. Rububiyet-Ubudiyet.....	138
2.2.36. Gurbet	138
2.2.37. Gayp Âlemi	139
2.2.38. Hak ve Halk	139
2.2.39. Mucize.....	140
2.2.40. Keramet.....	142
2.2.41. Can	143
2.2.42. Melamilik.....	144
2.2.43. Esmâ-i Hüsna	144
2.2.44. İncinmemek ve İncitmemek.....	146
2.2.45. Hayret Makamı	147
2.2.46. Tennure	147
2.2.47. Postnişin.....	148
2.2.48. Tarikat	148
2.2.49. Dergâh.....	149
2.2.50. Rüya	149
2.2.51. Şeytan.....	152
2.2.52. Abdest ve Namaz	153
2.2.53. Türbe	155
2.2.54. Peygamberler	155
2.2.54.1. Hz. Muhammed	155
2.2.54.2. Hz. Musa	157
2.2.54.3. Hz. İsa ve Mesih Anlayışı	158
2.2.54.4. Hz. Eyüp ve Hz. İbrahim.....	159
2.2.54.5. Hz. Yunus.....	159
2.2.54.6. Hz. Yusuf ve Hz Yakup	160
2.2.55. Dinî ve Tasavvufi Şahsiyetler.....	160
2.2.55.1. Muhyiddin Arabi	160
2.2.55.2. Hz. Hızır	162
2.2.55.3. Yunus Emre.....	163
2.2.55.4. Mevlana.....	165
2.2.55.5. Şeyh Galip	166
2.2.55.6. Hallac.....	167

2.2.55.7. Niyazi Mısrî.....	167
2.2.55.8. Abdullah Et-Tusteri.....	167
2.2.55.9. Said Nursi.....	167
2.2.55.10. Şeyh Bedrettin.....	168
2.2.55.11. Fahreddin Razi.....	168
2.2.55.12. İbn Teymiye.....	168
2.2.55.13. Hz. Meryem, Hz. Fatıma ve Hz. Rabia.....	169
2.2.56. Dinî ve Tasavvufi Eserler.....	169
2.2.56.1. Kur'an-ı Kerim.....	169
2.2.56.2. Fütuhât-ı Mekkiyye ve Risaleler.....	170
2.2.56.3. Fütuhu'l Gayb.....	171
2.2.56.4. Mesnevi ve Divan.....	172
2.2.56.5. Risale-i Nur.....	172
2.2.57. İmgesel Unsurlar.....	174
2.2.57.1. Işık ve Renkler.....	174
2.2.57.2. Mum- Pervane.....	177
2.2.57.3. Ayna.....	178
2.2.57.4. Deniz.....	183
2.2.57.5. Dağ.....	184
2.2.57.6. Ağaç.....	185
2.2.57.7. Güneş.....	186
2.2.57.8. Yol ve Yolcu.....	187
2.2.57.9. Ev.....	188
2.2.57.10. Güvercin.....	189
2.2.57.11. Baykuş.....	189
2.2.57.12. Kar.....	190
SONUÇ.....	191
KAYNAKÇA.....	194
ÖZGEÇMİŞ.....	201

ÖZET
YÜKSEK LİSANS
TEZİ
SADIK YALSIZUÇANLAR'IN ÖYKÜLERİNDE TASAVVUF

Haşim ÖGE

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Nilüfer İLHAN

2017-Sayfa: 201+XIII

Jüri: Yrd. Doç. Dr. Maksut YİĞİTBAŞ

Yrd. Doç. Dr. Tuğçe ERDAL

Yrd. Doç. Dr. Nilüfer İLHAN

Tasavvuf, insan ruhunu ahlaken yükseltmeyi hedefleyen bir düşünce sistemidir. Söze dökülmesi zor olan tasavvufi halin, değişik hal ve seviyede yaşanmasından dolayı birçok tanımı ve çeşidi vardır. Hz. Peygamber'den sonra ortaya çıkan ve İslamiyet'in bânîni yönünü oluşturan tasavvuf düşüncesi, Türklerin yaşantısıyla sanatını, İslamiyet'i kabul ettiği ilk yıllardan itibaren etkiler. Tasavvufi düşünce edebiyatta önce şiirde son yıllarda ise roman ve öyküde işlenir.

Sadık Yalsızuçanlar (1961-), hemen hemen tüm eserlerinde tasavvuf düşüncesine yer veren günümüz yazarlarındanıdır. Öykü, roman, masal ve öykü derlemeleri gibi birçok türde eser yazan Yalsızuçanlar'ın öykülerinde, tasavvufi düşünce ve bu düşüncenin temel gayesi olan manevi olgunlaşma ana temayı oluşturur.

“Sadık Yalsızuçanlar'ın Öykülerinde Tasavvuf” isimli çalışmanın giriş bölümünde tasavvuf genel hatlarıyla incelenmiş, tasavvufun Türkler arasında yayılması sürecine ve Türk kültüründeki etkilerine değinilmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde Türk Edebiyatının tasavvufla ilişkisi üzerinde durulmuş ve ikinci bölümde önce tasavvufun Sadık Yalsızuçanlar'ın sanat anlayışına etkisi hakkında bilgi verilmiş, sonrasında bu çalışmanın asıl amacını oluşturan yazarın öykülerindeki tasavvufi unsurlar tespit ve tahlil edilmiştir. Sonuç bölümünde ise tasavvufi düşüncenin öykülerin yapı, dil ve temasına etkileri değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tasavvuf, Edebiyat, Sadık Yalsızuçanlar, Öykü

ABSTRACT

Master Thesis

SUFİZM İN SADIK YALSIZUÇANLAR'S STORIES

Haşim ÖGE

Supervisor: Assist. Prof. Dr. Nilüfer İLHAN

2017-Pages: 201+XIII

Jury: Assist. Prof. Dr. Maksut YİĞİTBAŞ

Assist. Prof. Dr. Tuğçe ERDAL

Assist. Prof. Dr. Nilüfer İLHAN

Sufism is a system of thought that aims to raise the human spirit morally. There are many definitions and types of Sufism that is difficult to verbalize because it is experienced in a different state and level. Emerging after the Prophet and constituting the esoteric side of Islam, Sufism influences the life and the art of the Turks from the first years of acceptance of Islam. In literature, Sufism is first studied in poetry and afterwards in novels and stories in recent years.

Sadık Yalsızuçanlar (1961-) is a contemporary writer who has included Sufi thought in almost all his works. In the stories of Yalsızuçanlar, whose works include stories, novels, essays, tales and compilations of stories, Sufi thought and spiritual maturation, the main object of this thought, are the main themes.

In the introduction part of the work "Sufism in Sadık Yalsızuçanlar's Stories", Sufism was examined in general terms and the spread process of Sufism among the Turks and its effects on Turkish culture were mentioned. In the first part of the study, the relation between Turkish literature and Sufism was emphasized and in the second part, the effect of Sufism on Sadık Yalsızuçanlar's understanding of art was mentioned, and then the Sufi elements in the story of the author constituting the main purpose of this work were identified and analysed. In the conclusion part, the effects of Sufi thought on the structure, language and theme of the stories were evaluated.

Key words: Sufism, Literature, Sadık Yalsızuçanlar, Story

ÖNSÖZ

Tasavvuf, İslam dinin esaslarına dayanan bir düşünce sistemidir. İslam'ın yaratıcısıyla insan, yaşamla insan arasındaki ilişkisine farklı bir boyut ve zenginlik katan tasavvufi düşüncenin en önemli yönlerinden birisi de insanı, manevi yönden olgunlaştırma çabasıdır. Özellikle insanı kalbi yönden eğiterek onu zenginleştirir ve üst (kâmil) bir insan yapar.

Kur'an-ı Kerim ve hadislerden hareketle dinin esaslarında derinleşen ve bu derinleştiği esasları yaşayan tasavvuf, insanı samimi bir kul ve tam anlamıyla insan yapmayı amaçlar.

Dinin özünü oluşturduğu iddiasında olan tasavvuf, hicri II. asırdan sonra *Kur'an*'ın emrinin dışına çıkmaksızın Hz.Peygamber dönemindeki gibi yaşamaya çalışan kişilerin düşünce ve yaşayışlarından ortaya çıkar. Türkler arasına da İslamiyet'in girdiği yollardan girer, milletimiz tarafından hemen benimsenir ve sevilir.

Tasavvufun Türk Edebiyatına yansımaları ise şiirle olur. Uzun bir süre bu birliktelik devam eder, hatta Anadolu'da şiir oluşmasında derviş şairlerin yazdığı tasavvufi şiirlerin etkisi çok fazladır. Son zamanlarda tasavvufun edebiyatla yakınlığı roman ve öykü türünde de görülür. Bu çalışmamızda son dönemin önemli öykücülerinden olan ve edebi dünyasında tasavvufun önemli bir yer tuttuğu görülen Sadık Yalsızuçanlar'ın öyküleri, tasavvufi yönden incelenmiştir.

Bu tez, ön söz, giriş, iki bölümden oluşan gelişme, sonuç ve kaynakçadan oluşur.

Giriş bölümü "Tasavvufun Tanımı ve Özellikleri", "Tasavvufun Tarihi Gelişimi ve Türklerde Tasavvuf", "Tasavvuf Dilinin Oluşması ve Başlıca Kavramlar" olmak üzere üç bölümden meydana gelir. "Tasavvufun Tanımı ve Özellikleri" başlıklı ilk bölümde tasavvufun tanımı, gayesi, özellikleri; ikinci bölümde "Tasavvufun Tarihi Gelişimi ve Türklerde Tasavvuf" başlığı altında tasavvufun doğuşu, gelişimi ve Türk yaşayışı üzerindeki etkileri; "Tasavvuf Dilinin Oluşması ve Başlıca Kavramlar" isimli üçüncü bölümde tasavvufun dili ve kavramları incelenir.

Tezin ‘‘Türk Edebiyatında Tasavvuf’’ isimli birinci bölümünde Türk Şiirinde Tasavvuf, Türk Romanında Tasavvuf ve Türk Öykücülüğünde Tasavvuf başlıkları altında tasavvufun Türk şiir, roman ve öyküsüyle ilişkisi genel hatlarıyla gösterilir.

Çalışmamızın ikinci bölümü, ‘‘Sadık Yalsızuçanlar’ın Hayatı ve Eserlerinde Etkilendiği Tasavvufi Kaynaklar ‘‘, ‘‘Sadık Yalsızuçanlar’ın Öykülerinde Tasavvuf’’ olmak üzere iki kısımdan oluşur. Birincisinde yazarın hayatı, edebi yönü ve tüm eserlerindeki tasavvuf düşüncesini etkileyen tasavvufi eser ve kişilere yer verilir. Tezin ana gayesini oluşturan ikinci kısımda yazarın öykülerini topladığı *Garip, Küf ve Huruf* isimli üç ciltte yer alan öykülerde tasavvufun etkileri araştırılır. Bu üç ciltte yer alan *Sırlı Tuğlalar, Garip, Ayan Beyan, Güzeran, Hiç, Çoğul ve Karmaşık, Şehirleri Süsleyen Yolcu, Gerçeği İnciten Papağan, Halvet Der Encümen, Harfler Kitabı, İsimler ve Kuş Uykusu* olmak üzere toplam on iki öykü kitabındaki yüz otuz beş öyküde tasavvuf düşüncesiyle tasavvufi kavramlar görülür. Tezimizde ilk olarak bu yüz otuz beş öyküdeki tasavvufi kavramlara, dini ve tasavvufi şahsiyetlerle eserlere yer verilmiş, daha sonra da öykülerdeki imgesel kullanım incelenmiştir. Sonuç bölümünde ise kitaplardaki öykülerin kısa bir incelenmesinden sonra yazarın tasavvufi görüşlerinin öykülere yansımaları değerlendirilmiştir.

Tasavvufi kavramların yazılışında, alıntılar dışında, imla kılavuzu esas alınmıştır. Alıntılarda kavramların orijinal hali korunmuştur.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında büyük emekleri olan danışman hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Nilüfer İLHAN’a, değerli görüşleriyle bu teze katkıda bulunan Sayın Yrd. Doç. Dr. Tuğçe ERDAL ve Sayın Yrd. Doç. Dr. Maksut YİĞİTBAŞ’a, bana her zaman vakit ayırma inceliği gösteren Sayın Sadık YALSIZUÇANLAR’a, çalışmam boyunca yeterince vakit ayıramadığım eşim Zehra ÖGE’ye ve tezimle birlikte bir yaş daha büyüyen ve bana her zaman umut olan kıymetlilerim Hulusi Taha ve Yağmur’a teşekkürü bir borç bilirim.

GİRİŞ

TASAVVUFUN TANIMI VE ÖZELLİKLERİ

Tasavvufun Tanımı

İnsanın ahlakını güzelleştirmek ve hakikati anlamak gayesinde olan tasavvuf, “İslam’ın ruhudur” (Tafzani, 1986: 223), “hakikatte İslam’ın tatbik edilen ve yaşanan boyutudur” (Muhammed, 2016: 137). İnsana Allah’ın uluhiyyetini tasdik ettiklerine dair Bezm-i Elest’te yaptıkları ve dünyadayken gönüllerine dünya sevgisini yerleştirerek unuttukları “akt”in gereğini ve sırrını haber vermektir (Türer, 1995: 27-28).

İslam’ın bâtni yönü olan tasavvufun, sufiler tarafından yapılan birçok tanımı vardır. Din Muhammed, tasavvufun iki bine yakın tanımı olduğunu söyler (Muhammed, 2016: 28). Bu kadar çok tanımın yapılmasının nedeni, salıkların içinde bulundukları hal ve makamlara göre tanımlar yapmaları ve bu durumun devirden devire göre de değişik anlamlar kazanmasıdır. Bu ise tasavvufu tüm yönleriyle kapsayan ve üzerinde mutabık kalınan bir tanımının yapılmasını imkânsızlaştırır.

Tasavvufî düşüncenin hakikati, bu hayatı yaşayanlar tarafından bilinebileceğinden “meseleye sûfilerin yaklaşımını gözardı ederek hariçten bir tanım yapma teşebbüsü (...) o vakıanın içinde olan yani o vakiyaya bizzat şahit olanların şahitliğini de gözardı etmek olacağından büyük ölçüde indî hüküm olmaktan kurtulamaz” (Bilgin, 1995: 61). Bundan dolayı bazı mutasavvıfların tasavvuf tarifleri şöyledir:

Cüneyd-i Bağdadî, “Tasavvuf Allah’ın seni senden öldürmesi ve kendisiyle diriltmesidir” (Kara, 1985: 31).

Maruf el-Kerhî, ”Tasavvuf, hakikatleri almak, halkın elinde bulunandan ümidi kesmektir” (Kara, 1985: 31).

Ebu Bekir Şiblî, “Hiçbir kaygı duymadan Allah ile beraber olmaktır” (Kara, 1985: 33).

Seri es-Sakatî, ”Tasavvuf güzel ahlâktır” (aktr. Türer, 1995: 23).

Muhyiddin Arabî, ”Tasavvuf, Allah’ın ahlâkı ile ahlâklanmaktır” (Sunar, 1979: 7).

Amr b. Osman el-Mekkî, “ Kulun, her vakitte, o vakit içinde yapılması en uygun olan amel ve ibadetle meşgul olmasıdır“ (Kara, 1985: 34).

İbn-i Haldun,” İbadete ısrarla devam etmek, Allah’a yönelmek, dünyanın süs ve aldatıcılığından yüz çevirmek, kalabalığın itibar ettiği zevk, mal ve şöhrete arka çevirmek ve ibadet edebilmek için halktan ayrılıp halvete çekilmektir” (İbn-i Haldun, 2004: 669).

Mutasavvıfların yaptığı bu tanımlar sufilerin iç dünyasında meydana gelen ruhi hallerle ilgili olup tanımlarda onların vasıfları, manevi yolculuğundaki merhaleler ve içinde bulunduğu makamlar bu tariflerinde etkilidir. Bu tariflerin esas noktası Allah’a samimiyetle yönelmek ve onda fenaya ulaşmaktır. Güzel ahlak, çokça ibadet etmek, riyazet ve mücahede ile nefsi kontrol altına almak ve dünyanın aldatıcılığından uzak durmak diğer ortak yönleridir. Bütün bu tariflerin ışığı altında şöyle genel bir tarif yapılabilir:

”Tasavvuf, insanın kalbindeki kötü vasıflarla onlardan kurtulma çarelerinden; kalpteki iyi vasıflarla ve onları kazanma yollarından; manevi mertebeleri kat ederek en yüksek merteye olan ‘insan-ı kâmil’ mertebesine ulaşmanın kurallarından; ve nihayet ‘tevhid’in sırlarından bahseden bir ilimdir” (Türer, 1995: 26).

Tasavvuf kelimesinin tanımında olduğu gibi kökeni üzerinde de çeşitli görüşler vardır. Tasavvuf kelimelerinin a) ehl-i suffeden, b) saff-ı evvel'den, c) Benû Sufa adlı bir kabile adından, d) arılık ve temizlik anlamındaki saffet'ten, e) Yunanca "hikmet" anlamındaki sofus'tan, f) yün anlamındaki suftan türemiş olduğuna dair farklı görüşler ileri sürüldüğü görülür. Dil ve iştikak kaideleriyle Hz. Peygamber döneminde suftan yapılmış elbise giyilmesi dolayısıyla son ihtimalin doğruluğu daha kuvvetlidir (Bilgin, 1995: 61).

Tasavvufu yaşayanlara mutasavvıf veya sufi denir. Sufiler, yün elbise giymeyi peygamberlerin elbisesi ve alçakgönüllülük alameti olduğundan uygun görürler ve kaba, renksiz yünden elbise giymeyi o yıllarda günahlardan pişmanlık duymanın bir alameti sayarlardı (Türer, 1995: 31). Sufi ismiyle anılan ilk zat da VII. asırda yaşayan Ebu Haşim'dir.

İslam'ı en kâmil şekilde yaşamaya çalışan sufi; sayısız yaratılış, olay ve görüntünün altındaki değişmeyen gerçek hakikati görmeye çalışır. O, Allah'a teslim olmak, onun rızası ve sevgisini kazanmak için İslam'ın gereklerini yerine getirir. Sufi, bu gerekleri ve emirleri yorgunluk ve sıkıntı ile değil, rıza ve zevk olarak yapar; o emirlerin yerine getirilmesinde zahiri hükümlerle yetinmez ve emirlere karşı

samimidir. Samimiyet ilgili, İmam-ı Buhari’de geçen ”Cibril hadisi”ndeki "ihsan" kavramı, tasavvuf ehli tarafından çokça işlenir. Bu hadiste Cibril, "İman nedir, İslam nedir ve ihsan nedir?" sorularını sorar (Buhari, 2004: 39). İlk iki soru teorik sorularken, üçüncü olan "İhsan nedir?" sorusu ameli bir sorudur ve hatta tasavvuf çevrelerinde yaygın olan bir yoruma göre tasavvuf ilminin ortaya çıkmasını sağlar. Hz. Peygamber, ashabına “ihsan” kelimesini, “Kendisini görüyormuşsun gibi Allah’a ibadet etmelidir.” (Buhari, 2004: 39) diye açıklar. Bu açıklamada da görülmektedir ki tasavvufun hedeflediği hakiki kulluk, halis niyetle ve tüm samimiyetiyle ibadetten geçer.

Tasavvuf, İslam öğretilerinin ruhi boyutunu temsil eder, o İslam’ın özü ve hakikatidir. Tasavvuf kendine has musiki, şiir, giyim kuşam ve törenleriyle, en önemlisi de yetiştirdiği büyük insanlarla İslam medeniyetine katkı sağlar ve onu zenginleştirir. Ayrıca geçmişte İslam’ın yayılması, hemen benimsenmesi ve toplumsal hayattın düzenlenmesinde önemli roller üstlenir.

Tasavvufun Özellikleri

İslam medeniyeti tarihinin şahitlik ettiği gibi, tasavvuf ilmi, akide ve fıkıh ilmi ile birlikte en önemli İslami ilimlerden biridir. (Muhammed, 2016: 20) “İslami düşüncenin renklerinden bir renk “ (Muhammed, 2016: 15) olan tasavvufun özellikleri şunlardır:

1. Tasavvuf, esas itibariyle *Kuran-ı Kerim* ve hadislere isnat eden bir ilimdir. Tasavvuf sahasında eser yazan kimseler, bütün fikirlerini ya bir ayete, veyahut da bir hadise dayandırır (Türer, 1995:39). Bu noktada göz önünde tutulması gereken önemli bir husus, içsel-manevi durumların da *Kur’an* ve sünnet ile yani ilahi bir çerçeve ile sınırlandırılmış olmasıdır. Bu durumla ilgili olarak Bayezid-i Bistami, Allah'ın emir ve yasaklarını muhafaza etmeyen, dinin kurallarına uymayan bir kişinin kerametleri görülse bile, o kişiye aldanılmamasını söyler (Bilgin, 1995: 62). Necip Fazıl da şeriat ile tasavvufu, kat kat göğe doğru yükselmiş billur bir dağa birlikte çıkan asfalt yolla, asfalt yolun yanında onu takip eden incecik bir çimen piste benzetir. Asfaltın bir yerde durduğunu ondan sonra çimen pistin devam ettiğini ve dağın tepesindeki, içinde göze görünmez mahlûkların meclis kurduğu bir sarayın kapısına yalnız çimen pistin vardığını söyler. Tasavvufun böyle hayal edilebilebileceğini belirtir ve şuraya dikkati çeker: Bu çimen pist, geldiği asfaltın, yani ana caddenin bir “kopuntusu” değildir ve doğrudan doğruya şeriaten gelir. Bu

çimen pist, başından beri ana caddeyi takip ederek gider. Ondan sonra, şeriatın götürdüğü hiçbir noktada ondan ayrılmaksızın devam eder. Tasavvufu tek başına dinin esası, “mebna-temeli” kabul edenler, şeriatı reddeder ve bu reddedenlerin nasipleri küfürdür (Kısakürek, 2016: 11).

Kısaca tasavvuf İslam’dan doğmuş ve İslami olma özelliğini devam ettirmiş bir düşünce sistemidir.

2. Tasavvufta bilgi kaynağı olarak, havass-ı selime’nin yanı sıra ilham, keşf ve sezgiye de yer verilir (Türer, 1995: 39). Mutasavvıflar ilmi ilm-i batın ve ilm-i zahir diye ikiye ayırırlar. Kaynağı akıl ve kıyas olan ilm-i zahiri değil, kaynağı sezgi ve keşf olan ilm-i batını tercih ederler. İlm-i bätına gönül yoluyla ulaşılabilir. Bu ilme ilm-i mükâşefe, ilm-i ledün, marifet, irfan gibi isimler verilir ki, bu ilmin kaynağı olan keşfin *Kuran-ı Kerim*, sünnet ve akıl kurallarıyla çatışmaması gerekir. Din Muhammed, insanın ilim elde etme yollarının vahiy, akıl ve keşf olmak üzere üç olduğunu ve keşif sahibinin bu üçüne de sahip olduğunu söyler. Keşif sahibinin derecesi daha yüksektir, bunun örneği de Hz. Musa’nın, keşf ve basiret sahibi Hz. Hızır’a talabelik etmesidir (Muhammed, 2016:178).

3. Tasavvufî bilgilerin kaynağı, şahsi sezgi olduğu için *Kuran-ı Kerim*’i ve hadisleri bilinen manalarının yanında yeniden yorumlaya çalışırlar. Bundan dolayı bilgileri yeni ve orijinaldir.

4. Tasavvufî bilginin kaynağı olan sezgi, keşf veya ilhamın doğduğu yer kalptir. Allah’ a ulaşmanın en iyi yolu olan aşkın mekanı da kalptir. Bunlardan dolayı bilginin elde edilebilmesi ve aşka ulaşılabilmesi için kalbin saf ve temiz hale getirilmesi gerekir.

TASAVVUFUN TARİHİ GELİŞİMİ VE TÜRKLERDE TASAVVUF

Tasavvufun Doğuşu ve Gelişimi

Tasavvuf, Hz. Peygamber zamanında mevcut değildir, ondan sonra ortaya çıkmış bir düşünce ve yaşayış biçimidir. Hz.Peygamber zamanında, herhangi bir zorlukla karşılaşan sahabeler, problemlerini çözmek için ona başvurur, böylece de İslam'ın gösterdiği doğru yolda ilerlerdi. Hz. Peygamber vefat ettiği zaman, kendisine inananlara, başvurabilecekleri iki kaynak bırakır: Kur'an ve sünnet. Müslümanlar karşılaştıkları zorlukları bir taraftan bu iki destek sayesinde çözümlerken, diğer taraftan da Hz.Peygamber'in sahabilerinin yardımlarından

faydalanır. Hicri II. yüzyıla doğru İslam topluluğu içerisinde bazı farklı inanışlar belirmeye başlar (Akt. Altıntaş, 1986: 3). Kısa zamanda, gerçekleşen fetihler, ekonomik ve siyasal bazı etkenler sonucunda, halk, zenginliğe, paraya ve dünya mallarına yönelir. Bazı müslümanlar Allah'ı unutup dünyaya daha çok meyletmeye başlarlar. Bu durum, birçok müslümanı, züht hayatına ağırlık vermeye, dünyevileşmekten uzak kalmaya ve diğer müslümanlara bu gidişin tehlikelerini anlatmaya sevk eder (Türer, 1995: 272). Kuran'ın emrinin dışına çıkmaksızın Hz.Peygamber dönemindeki gibi yaşamaya çalışan bu kişiler, gerçek manada bir akımın kurucuları ve temsilcileri olur.

Sufilere, davranışlarına göre önceleri abidun ve zühhâd, daha sonraları ise sufi ve mutasavvıf isimleri verilir. Kendilerini Hz Peygambere dayandıran sufiler, pir olarak Hz. Ali'yi kabul ederler. İlk sufi Hasan Basri'yi kabul etmek mümkünse de Nefehatül-Uns'te bu konuda Ebu Haşim el Kufi 'nin adı anılır (Kırkkılıç, 1996: 80).

Hz. Peygamberi yaşantılarında örnek alan tasavvuf ehli, zamanla bazı manevi zevkler duymaya başlarlar ve bu kişilerin etrafında zamanla sohbet grupları oluşur. Tasavvuf düşüncesi, müslüman topluluğunun hızla yayılması ve bunun sonunda meydana gelen çeşitli etkiler, siyasal çekişmeler ve idarecilerin baskıları ile gelişir. Bu gibi nedenlerden insanlar arasında züht eğilimi arttırır.

Züht hareketinin tasavvuf tarihinde önemli bir yeri vardır. Hasan Basri'den Hallac'a kadar, bütün sufiler zühdün ölüme kadar devamlı olması gereğini öğretirler. Tasavvufun başlangıcı kabul edilen züht konusunda, metinlerde rastlanan rivayetler hicri II. asra kadar çıkar. Bu tarihten itibaren, bu akımı bilen birçok kimse, Basra, Kufe, Hicaz ve Horasan'da sistemlerini yayabilmek için merkezler kurar. Bu eğilimi ilk defa uyguladığı bilinen Hasan Basri sufilerin bu konuda büyük şeyhi sayılır ve züht düşüncesi ve yaşantısının tasavvufa dönüşü onunla başlar. Hemen sonra zikir meclisleri ve tekkeler kurulur (Altıntaş, 1986: 6).

Hicri II. asırda başlayan tasavvufi hareketin gelişmesi ve yayılması konusunda kısaca şunlar söylenebilir: Bu yüzyılda mutasavvıfların belli bir ölçülülüğe sahip oldukları görülür; inanç sistemleri Allah'ın birliği (tevhit) üzerine bina edilmişti. Hayrani Altıntaş, tasavvuf kavramları ve onların açıklamalarını ilk defa ortaya koyan kişinin Cüneyd el-Bağdadi olduğunu söyler. Tasavvuf bilhassa Gazali'nin eserlerinden sonra birdenbire yayılır, çünkü Gazalî, görüşleriyle tasavvufa

İslamiyet içinde meşruiyet kazandırır. Kuşeyri'den Sühreverdi'ye kadar, sosyo-kültürel topluluk olması itibariyle müslüman topluluğuna mal olan tasavvuf, artık bir bilim, bir yaşayış biçimi, bir anlayış türü ve ilahi hakikatlara erişmek için bir yöntemdir. Önceleri kişisel bir çehre gösteren tasavvuf, hicri II. ve III. asra doğru, başlangıçları Hz. Peygamber'e (s.a.s.) kadar çıkan tarikatlarıyla kollektif bir sistem haline gelir (Altıntaş, 1986: 8). "Altıncı asırdan sonra [da] mistisizm (tasavvuf) klasik devrine gir[er]" (Safa, 1961: 87). "Tasavvuf felsefesinin en büyük temsilcisi hiç şüphesiz Muhyiddin İbnül-Arabi'dir. Böylece sistemleşen tasavvufla beraber mutasavvıfların sayısı da artar. Onun geliştirdiği vahdet-i vücud nazireyesi, bu sahada ulaşılabilecek en üst nokta olarak görülür. Bu nazariye İbn Arabi'den sonra kısa sürede tüm tasavvuf ve tarikat çevrelerinde benimsenir ve yayılır (Türer, 1995: 275).

Son olarak tasavvufun tarihi süreci birkaç şekilde tasnif edilir. Bu tasniflerden en çok kullanılanı şöyledir: a) Zühd devri, b) Tasavvuf devri, c) Vahdet-i Vücut devri, d) Tarikatlar devri, e) Çağdaş durum (Türer, 1995: 77).

Eski Türk İnanışları ve Tasavvufun Türkler Arasında Gelişimi

Türkler, İslamiyet'ten önce, genelde tek "Tengri"li dinlere inanırlar. Eski Türklerin inancına, Tanrı'yı gökte kabul etmesinden dolayı "Gök Tanrı Dini" denir. Türkler VIII. ve IX. yüzyıllardan itibaren Gök Tanrı dini yanında yavaş yavaş Zerdüş, Buda, Mani ve Hristiyanlık gibi yabancı dinleri benimserler. Yine bu yüzyıllarda Hazar Hanlığı Museviliği kabul eder (Kafesoğlu, 1998: 314-316). Bu sayılan dinlerin dışında halkın büyük bir kısmının Şamanizmden etkilendiği görülür. Şamanizm mistik özellikler gösteren bir inanıştır, onun bir din olup olmadığı hakkında kesin bir anlaşma söz konusu değildir.

Şamanizm hususunda bugüne kadar önemli çalışmalar yapan araştırmacı M. Eliade, Şamanlığa kısaca "vecd ve istiğrak (extase) tekniği" der. Şaman, her şeyden önce kendi özel yöntemleri sayesinde ulaştığı extase hali içinden ruhunu göklere yükselten veya yeraltına indiren bir kişidir. Bu esnada başka ruhları hükmü altına alarak, tabiat güçleri ve şeytanlarla bağlantı kurmaya muvaffak olur. Şaman ateş üzerinde hâkimiyet kuran, hastalanan ruhlara şifa veren, ölümlerin arzularını yerine getiren, dertlilerin şikâyetlerini dinleyen, yer altındaki tanrıların yanına giderek aracılık yapan kişidir. Bu özellikleriyle de çevresinde korkuyla karışık bir saygı uyandırır (Aktr. Kafesoğlu, 1998: 300).

Kökü eskilere dayanan ve sadece Türklerde değil başka kültür ve dinlerde de görülen Şamanizm, “Türklerin aslı dinî formu değil, fakat orada sonradan gelişen ‘melez’ (hybride) bir dinî-sihri-mistik oluşum ve bu çerçevede geleneksel Türk dininin bir tür ‘dejenerasyonu’dur” (Günay- Güngör, 2003: 143).

Türklerin maddi ve manevi yaşamında büyük değişimler yapacak olan İslam diniyle tanışması ise bu dinin ilk yıllarına dayanır.

İslam dini, VII. yüzyılın başlarında, Arabistan’da ortaya çıkınca az bir müddet sonra da Türkler onunla temasa geçer. Bu temasın sonunda Türklerin bir kısmı, İslam dinine peyderpey girmiş olmakla birlikte, kitleler halinde İslam dinine girmeleri X. yüzyıldan itibaren başlar (Günay-Güngör, 2003: 239). O tarihten önceki müslüman oluşlar ferdi ve ailevi alanla sınırlı kalır. Türklerin, İslam dinini tanımasıyla, büyük kitleler halinde İslam dinini seçmeye başlamaları arasında üç asır geçer. X. yüzyıl da Türkler, hem kitleler halinde müslüman olurken hem de müslüman Türk devletlerini de kurmaya başlarlar.

Türkler arasında İslamiyet’in, devlet ve halk olarak, ilk defa kabulü sanıldığı gibi, Karahanlılara değil, İtil (Volga) Bulgarlarına aittir (Turan, 1969: 152). Karahanlı devletinin hakanı Satuk Buğra Han’ın İslam dinini kabul etmesi ise, Türkler arasında İslam dininin yayılmasında dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Müslüman olduktan sonra İslamın yayılmasında büyük hizmetleri olur.

Büyük kitleler halinde İslam dinine ihtida hareketi ve süreci, Türklerin arasında müteakip yüzyıllarda da devam etmiştir. Türklerin çok büyük bölümünün Müslüman olmalarını görebilmek için XIII. ve XIV. yüzyılları beklemek gerekir. Üstelik Türklerin İslam dinine geçiş süreci orada da durmaz; görüleceği gibi, müteakip yüzyıllarda devam eder. Mesela XVIII-XIX. yüzyıllarda Müslümanlığı kabul eden Türk zümrelerine rastlanır (Günay-Güngör, 2003: 239).

İslamiyetin Türkler arasında hızla yayılmasında ve sevilmesinde tasavvufi düşüncenin büyük etkisi olur. “İslam dünyasında, sosyal hayatla geniş ölçüde birleşerek inanmış halk kütleleri arasında büyük alaka ve heyecan uyandıran bir iman, bir fikir ve irfan cerayanı ve aşk hadisesi” (Banarlı, 1998: 115) olan tasavvuf, X. yüzyılda Türkistan’ın çeşitli şehirlerinde kendisini hissettirmeye başlar. Nihat Sami Banarlı’ya göre tasavvuf, Türkler arasına Müslümanlığın girdiği yollardan girerek büyük anlayışla karşılanır ve çabuk yayılır. Yine müslümanlığın iç Türkistan

bölgelerine yayılması, oralarda sevilip benimsenmesi ve uğrunda “gaza bayrakları” açılan bir iman haline gelmesinde, tasavvufi duyuş, düşünüş ve inanın tesiri vardır. Banarlı, Türk ruhunun, tasavvuf gibi mistik duyuş ve düşünüşlere hazırlıklı olduğunu söyler. Büyük destan geleneğine sahip ve destan kahramanlarında daima manevi üstünlükler, olağanüstülükler tasavvur etmeğe alışmış; onları öyle benimseyip öyle mukaddesleştirmiş bir millet için İslam tasavvufunun, üstün insan, kâmil insan, (evliya) inancı, adeta alışılmış bir inanıştır (Banarlı, 1998: 276).

Eski ozan ve kamlarla İslam evliyalrı, mutasavvıf dervişlerinin mahiyet itibarı ile birbirine yakın şahsiyetler olması, "ata" veya "baba" denilen bu dervişlerin faaliyetleri neticesinde Türkler artık İslamiyet'e ısınmağa ve kitle halinde girmeğe başlar. Şamanların ruhani varlıklarla ve Tanrı ile bağlantı kurup temasa geçmeleri ile İslam sufilerinin vecd hali esnasında benlik bağlarından kurtulup manevi makamlara ulaşmaları arasındaki benzerlikler görülür. Bu benzerlikler dervişlerin Türkmen zümreleri arasında kabul görmelerini kolaylaştırır (Bardakçı, 2002: 681).

Türk sufilerinin, güzel ahlak modeli olmalarının yanında savaş zamanlarında hem ordularla savaşa katılıp kılıç sallar, hem de sınır boylarında bir güvenliği sağlarlardı. Selçuklu ve Osmanlı Devletlerinin kuruluş ve yükselişlerinde derviş gazilerin ve tasavvuf zümrelerinin önemli rolleri vardır. Türk milletinin karakteristiği olan devletçilik ve teşkilatçılık dehası ile tarikatların aksiyoner tavrı birleşince dünyanın en büyük imparatorluğu kurulur. Türk tarihinde Alparslan, Melikşah, Osman Gazi, Fâtiş, Yavuz ve Kanuni gibi hükümdarlar kadar Ahmed Yesevi, Mevlana, Hacı Bektaş Veli, Yunus Emre, Hacı Bayram ve Akşemseddin gibi “gönül sultanları” da önemli bir yere sahiptir (Bardakçı, 2002: 681). Türk hükümdarı ile Türk sufisinin birlikte büyüttüğü yegâne eser olan Osmanlı Devletinin kuruluş yıllarında, tasavvuf düşüncesinin ve Türk sufisinin oynağı rolün farkına varan Ahmet Hamdi Tanpınar şöyle der:

”Orhan Gazi’yi ve onunla beraber imparatorluğu kuranların hiçbirini Yunus’tan ayırmadığını belirterek ‘Ne zaman Orhan Gazi’nin çehresine biraz eğilsem, orada Yunus Divanı’ndan aksetmiş çizgiler görürüm ve bütün fütuhatların arkasında bir ruh kasırgası ile Türkçede doğan yapıcı değerler dünyasını selamlarım” (Tanpınar, 1969: 142).

Türkler arasında ilk tarikatı kuran ve etkisi yaşadığı dönemden başlayarak, asırlarca süren Hoca Ahmet Yesevi’nin Türkler arasında başlattığı tasavvuf hareketi, daha sonra başta Anadolu’da ve diğer Türk illerinde büyük bir hızla yayılır.

“Bizim en büyük evliyalarımız ve dolayısıyla en büyük tarikatlarımız hep Selçuklu devrinden kalmadır” (Güngör, 1986: 199). Bu dönem tasavvuf tarihinin en dikkate değer safhalarından birini teşkil eden tasavvuf düşüncesinin kurumsallaştığı ve Anadolu’da özellikle XIII. yüzyılda Kadiriye, Rifaiye, Mevleviye ve Kübreviye gibi Türk dünyasında ve İslam âleminde yaygın olan tarikatların kurucularının yaşadığı bir dönemdir. Ayrıca Anadolu, bu yüzyılda tasavvuf tarihinin birçok büyük simasına yeni bir yurt olur. Bu sufilerden bir kısmı İran ve Horasan’ın aşk ve Melameti anlayışını; bir kısmı Irak’ın zühde dayalı nefis muhasebesi ve nefis mücahedesini anlayışını; bir kısmı da Endülüs ve Kuzey Afrika’nın varlığın birliği ve tasavvuf felsefesi anlayışını Anadolu’ya taşır. Bilhassa medresenin yaygın olduğu şehir ve kasabalarda İbn Arabi, Şeyh Necmeddin Daye, Ahi Evran, Mevlana, Sadreddin Konevi, Muinüddin Pervane gibi isimlerin etkisi görülür. Göçebe nüfusun yoğun olduğu köylerde ise Baba İlyas, Hacı Bektaş Veli, Yunus Emre, Abdal Musa, Geyikli Baba gibi şeyh ve dervişlerin nüfuzları daha fazladır (Bardakçı, 2002: 683-684).

Anadolu’da daha sonraki yıllarda özellikle Osmanlı’nın kuruluş yıllarında Babailik ve Şeyh Bedrettin olayı gibi birkaç olayın dışında mutasavvıfların tekke ve zaviyelerde sosyal dayanışmayı güçlendirdiği, gaza ruhunu canlı tuttuğu görülür; hatta mutasavvıfların, devlet sarayında ve medreselerde Arapçanın ve Farsçanın güçlü olduğu bu dönemlerde, söyledikleri Türkçe şiirlerle “Türkçenin yerleşmesinde en büyük rolü yine tarikatlerin oynadığı muhakkaktır.” (Güngör, 1986: 207) Osmanlı’nın yükselme döneminde de bu görevlerini yerine getirirken aynı zamanda entelektüel seviyede tasavvuf anlayışı yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Çöküş döneminde ise, özellikle tasavvuf düşüncesinde ve bu düşüncenin kurumsallaşmış hali olan tekkelerde gerilemeler görülür.

TASAVVUF DİLİNİN OLUŞMASI VE BAŞLICA KAVRAMLAR

Tasavvuf Dilinin Oluşması

Ünlü mutsavvıf Kuşeyrî, *Risale* isimli eserinde; bazı ilim dalına, mesleğe ve sanata mensup olan kişilerin, çalışma alanlarıyla ilgili hususları birbirine anlatmak için kendilerine özgü bir takım terimler kullanmaları gibi, sufilerin de tasavvufi bilgileri ve halleri yekdiğerine aktarmak için, aralarında müşterek bir dil kullandıklarını belirtir. Sufiler, kendilerine özgü bilgi ve hallerin yabancılar

tarafından öğrenilmesini istemediklerinden, bu hususları onlardan saklamak maksadıyla anlamları açık olmayan bir takım terimler kullanırlar (Uludağ, 1995: 5).

Tasavvuf halleri, aklın ötesinde haller olduğundan ve bazı sırlar barındırdığından bu hususları ifade edecek kavramlar diğer ilimlerden bir hayli farklıdır ve çoğu zaman semboliktir. Tasavvuf, hal ilmi olduğundan, bu terimleri bilmek, tasavvufun ve hakikatlerinin tam anlamıyla bilinmesi anlamına gelmez. Tasavvufi hallerin ve hakikatlerin bilinmesi için yaşanması, tadılması ve zevkine erişilmesi gerekir. Sufiler tasavvufun sözle ve yazıyla anlatılabilen yanlarını, sohbetlerinde ve eserlerinde bu terimlerle anlatır.

Tasavvuf dili, tasavvufla birlikte ortaya çıkar. Başlangıçtan XII. asra kadar sufiler, son derece saf, sade ve tabii olan tasavvufi halleri ve makamları gayet basit ve kolay bir dille ifade ederler. Bu yıllarda kullanılan terimlerin daha sonraki yıllarda eski anlamlarını kısmen veya tamamen kaybettiği ve eski anlamlarına ek olarak bir takım yeni anlamlar kazandığı görülür. Terimlere yüklenen manalar, bazen bu terimlerin önceki anlamlarını tamamlayıcı nitelikte olabildiği gibi, bazende onlardan ayrı, hatta ilk anlamlarıyla çelişik bir halde olabilir (Uludağ, 1995: 6-7).

XII. asırdan sonra iki türlü tasavvuf terimi ortaya çıkar. Bunlardan birincisi aşkı, şevki ve vecdi esas alan büyük tasavvuf şairlerinin ilahi hakikatleri ve tasavvufi halleri istiareli ve mecazlı ortaya koyduğu tasavvuf edebiyatı terimleridir. Kadın, bülbül, gül, ateş, pervane ve şarap kelimeler tasavvufi hususları ifade etmek için araç olarak kullanır. İkincisi ise marifet ve hikmet (epistemoloji ve felsefe) ağırlıklı olan vahdet-i vücud ve bununla ilgili terimlerdir. Bu terimlere ek olarak bir de her tarikatın kendi tarikat ve tekke hayatıyla ilgili ortaya koyduğu terimler ilave edilebilir (Uludağ, 1995: 7-8).

Tasavvufi Kavramlar

“Tasavvuf, edebiyatçılarımız için bitmez tükenmez bir hazinedir. Tasavvufi deyim ve tabirler edebi eserlerde sıkça kullanılır” (Kırkılıç, 1996: 215). Bu terimlerden bazıları şunlardır:

Vahdet-i Vücut: Arapça, varlığın birliği demektir. Allah'tan başka varlık olmadığının idrak ve şuuruna sahip olmak, bilmek anlamına gelir. Vahdet-i vücud zevkle elde edilir, yaşanarak bilinir. Kitap okunarak öğrenilen bir felsefe sistemi değildir. Vahdet-i vücudu zevken elde eden salık, gerçek varlığın bir olduğunu ve

Hakk'ın varlığından başka hiçbir şeyin bulunmadığını bilir. Her şey, o Bir'in çeşitli görüşlerinden ve tecellilerinden ibarettir (Cebecioğlu, 2009: 683). Muhyiddin Arabi tarafından sistemleştirilen vahdet-i vücud, "Vücudun tek olup, bunun da Vücud-ı Mutlak olan Vücud-ı İlahi'den ibaret olması ve O'ndan başka bir vücudun varlığına imkan bulunmaması" (Köprülü, 1980: 122) şeklinde tanımlanabilir. Yaratılıştaki sırrı aramaktan doğan bu inanışa göre varlık tektir ve tek varlık, Allah'tır. Diğer bütün yaratılmışlar bunun bilinmesi içindir. Bizim görebildiğimiz her şey, Allah'ın varlığının sıradağlar gibi devamlı görünüşünden başka bir şey değildir (Banarlı, 1998: 120). Varlıkların geçici görünüşleri, deniz dalgaları ve kabarcıkları gibidir, bunlar denizin aslından farklı değildir. Yahut aynalarla dolu odadaki bir şahsın hareketlerinin sonsuz görüntü vermesi gibidir. Asıl vücut ve hareket tek olduğu halde bunun tecellisi binlercedir. Görüntülerin hiçbirinin tek başına varlığı söz konusu değildir (Kırkkılıç, 1996: 180). İşte görünen tüm yaratılmışlar, aslında mutlak fakat tek varlık olan Allah'ın türlü hayalleridir.

Nefis: Arapça bir kelime olup ruh, akıl, insanın bedeni, azamet, izzet, görüş, kötü göz, bir şeyin cevheri, hamiyet ve murad gibi çok sayıda manayı ihtiva eder. Kötülüğü emreden manasında anlaşıldığı gibi, Allah tarafından insana üflenen ve ruh-i Rahmanî, ilahi ben manasına da kullanılır (Cebecioğlu, 2009: 472). Kulun kötü his ve huylarının mahalli olduğundan onu ezmek, kırmak ve mücadele kılıcı ile katletmek gerekir. Bunun için riyazet yapılır (Uludağ, 1995: 405).

Ruhun, ayrılığı ortadan kaldırarak Tanrı'ya varma yolunda tek ve korkunç engeli nefis denilen şeydir ve nefis yenilmesi kolay bir kuvvet değildir (Banarlı,1998: 122). Nefisle mücadele, dünyevi muharebeden güçtür. Hz. Peygamber, Tebuk seferinden dönüşte söylediği, "Küçük cihaddan, büyük cihada döndük" sözü, insanın nefisini terbiye etmesinin, kontrol altında tutmasının zor olduğuna işaret eder (Cebecioğlu, 2009: 472). Aynı gerçek Hz. Ali'nin dilinde şöyle ifade bulur: "Nefs'in bir tek vasfını terk etmek, hakikatte Hayber kalesini fethetmekten müşküldür." Kul ile Allah'ı arasındaki perdenin sebebi, nefsin kendisini Allah'tan ayrı varlık görmesidir. İnsanın, nefsindeki kötülük ve çirkinlikler yok olduğunda gaflet perdesi ortadan kalkar (Banarlı, 1998: 122). Nefisini bilen Rabbini bilir, sözünün hadis olup olmadığı tartışmalı bir husus iken, sufiler bu ifadeyi sık sık kullanırlar.

Tasavvufta insani nefsin yedi mertebesi vardır: emmare, levvame, mülhime, mutmaine, raziyye, marziyye ve kâmile. 1.En alttaki mertebe olan “nefs-i emmare”; sahibine arzu ve hevesine uymayı ve dinin emirlerine aykırı gitmeyi emreder. Bu nefsin sahibi de ahiretini basit bir şehvet karşılığında satar. 2.“Nefs-i levvame”; yaptığı kötü işlerin farkındadır, gafletten biraz sıyrılmıştır. Bu nedenle de günahlarından pişmanlık duyar. 3.“Nefs-i mülhime”; ilham ve keşfe nail olan nefistir. İyiyi kötüden ayırır. Bu, iyileşme makamıdır. Allah’tan başka her şeyden uzaklaşır. Ruhlar âlemine yönelen bu nefis, aşk hali içindedir. 4. “Nefs-i mutmaine”; doyuma, huzura ulaşmış nefistir. Nefis, kötü sıfatlardan sıyrılır ve güzel ahlak ile ahlaklanır. 5.“Nefs-i râdiye”; razı olan, hoşnut olan nefis anlamındadır. Rıza makamına eren bu nefis, kendi iradesinden vazgeçip Hakk’ın iradesine tabi olur. Hiçbir şeyden şikâyet etmez. Nefis, beşerî özelliklerinden kurtulup fenaya ulaşır. 5. “Nefs-i mardiyeye”; kendisinden razı ve hoşnut olunan nefis anlamına gelir. Allah bu nefisten razıdır. Bu nefsin sahibi, beşerî istekleri terk etmiş, güzel huylu olur. 6.“Nefs-i kâmile”; olgun nefis demektir. İnsan-ı kâmindir. İrşat durumuna geçer (Noyan, 2013, 27-28).

Aşk: “Aşkın, sarmaşık manasına gelen ‘ışk’ kelimesinden türetildiği görülür. Sarmaşığın ağacı sarıp kendi geliştikçe onu kurutması gibi, aşk da girdiği kalbi öylece sarar ve insanda kuvvetlenip geliştikçe insanın benliğini zayıflatır, ruhu geliştirir. Yani aşk sevginin seveni kavrayıp bütün vücuduna yayılması, adeta onu sarmaşık gibi kucaklamasıdır” (Ulutaş, 2008: 486). Tasavvufta aslolan İlahî aşktır. Mutasavvıflar beşeri aşkı Allah aşkı için bir başlangıç, bir öğrenme ve yola girme manasındaysa hoş karşılar. Mecaz, hakikate götüren köprü olduğuna göre mecazi denilen insan aşkı da yanılmış ve sapıtılmış bir istek olmadığı sürece, kulu bir gün Allah aşkına götürebilir. Hem aslında insanın bir başka insanda vurulduğu güzellik Allah güzelliğidir; onun varlıklarda ve insanlardaki akislerdir (Banarlı, 1998:122).

Allah aşkı, salikin / şairin kalbini ve bedenini sararak onu kucaklaması ve onun varlığını kendi varlığıyla doldurması, ondan gayrı her şeyden yüz çevirmesi; o olmasıdır.

Tasavvufta aşkın kaynağı olan kalbe büyük değer verirler. Onu kırmak büyük günahlardan sayılır. Allah’ın kalp aynasına tecelli edebilmesi için de kalbin bütün kirlerinden arınması gerekir. Nefsi, aşk vicdanlı kılabilir ve dinin emrine

boyun eğdirebilir. Aşk, insanı Allah'a götüren bir yoldur, mutlak hakikate o ulaştırır, yokluğun karanlığını o giderir.

Mutasavvıflara göre evrenin yaratılma sebebi de aşktır. "Kenz-i mahfi hadisi" diye bilinen kutsi hadiste Allah, " Ben gizli bir hazine idim, bilinmek istedim (bilinmeye muhabbet ettim) ve halkı yarattım." buyurur. Allah'ın bilinmesi aşktır; kozmik bir ilke olan aşk, özün özüdür. Aşkla kendini beğenen Allah, yokluk aynasında tecelli ederek kendi güzelliğini temaşa eder (Ayvazoğlu, 1991: 28).

Tevhit: Arapça, birleşmek anlamına gelir. Allah'ın zâtını, akılla tasavvur olunan, zihni olarak hayal edilebilen her şeyden uzak tutmaktır (Cebecioğlu, 2009: 659). Kısaca, "Allah'ın bir olduğunu tasdik" anlamına gelen tevhit, sufiler tarafından farklı ele alınır. Onlar tevhide akıl yoluyla değil de, vahiy ve ilham yoluyla, sezgi gücüyle ulaşabileceğini kabul ederler. Sufilere göre Hakk'ı Hak'tan başkası eksiksiz bilemez; çünkü her şeyde bir eksiklik vardır ve eksik olanın kâmil olanı idrak edemez (Türer, 1995: 212). Sufiler, idrak ve tasavvur edilen her şeyin Allah'tan başka bir şey olduğunu, Allah'ın zatının idrak edilemeyeceğini söylerler.

Tevhit, sufilere göre bir hal ve zevk meselesidir. Tevhit anlayışı o hali yaşayan kişinin durumuna ve bulunduğu makama göre değişir. Şöyle ki tevhidin en alt derecesi olan ve eserin müessire delalet etmesi prensibinden hareketle, istidlal yoluyla kâinatın da bir hâlıkının bulunduğu hükmeden tevhit anlayışı "avamın tevhidî"; âlemde cereyan eden her şeyde Hak'tan başka bir şey görmeyen, her şeyi Hak'tan bilen, onun hükmüne teslim olanların tevhit anlayışı "havassın tevhidî"; gerçekte Hakk'ın dışında hiçbir şeyin bulunmadığını zevken bilen âriflerin ve sıddıkların tevhidî " havassu'l-havassın tevhidî" olmak üzere üç tevhit anlayışından bahsederler (Türer, 1995: 213). Tevhidin bir başka acıdan derecendirilmesi şöyledir: 1.Kusûdi tevhit: Sadece Allah'ı kastetmek, istemek veya Allah'ın istediğini istemek. Bu, kulun iradesini Hakk'ın iradesinde eritmesi şeklinde de tanımlanır. 2. Şuhûdi tevhit: Salikin vecd halinde masıvayı terk ederek sadece Hakk'ı görmesi, (Cebecioğlu, 2009: 659) her şeyde Hakk'ın tecellisini müşahede etmesi halidir. 3.Vücut-ı tevhit (vahdet-i vücut): Allah'tan başka hiçbir şey yoktur, şeklindeki tevhit anlayışıdır ve tevhidin en üst derecesidir (Türer, 1995: 215).

Bâtınî İlim (Marifet): Mustafa Kara, tasavvufun İslam düşüncesine kattığı canlılığın ve zindeliğin temelinde marifet anlayışının olduğunu söyler. Marifet

ilimden tamamen farklı bir şeydir. İlim bilmek, marifet tanımaktır (Kara, 1985: 129). Bu tanıma ibadet, zikir, riyazet, mücahede, tefekkür, takva, vs. sonucu Allah'ın kuluna ihsan ettiği ilimdir.

Sufiler, bilgi ve irfanı ruhani halleri yaşayarak, manevî ve ilahî hakikatleri tadarak (iç tecrübe ile vasıtasız olarak) elde ederler. Bu yolda elde edilen bilgiye marifetullah, buna sahip olan kişiye arif-i billah (arif) denir (Uludağ, 1995: 347).

“Çalışarak elde edilmeyen bilgiler ikiye ayrılır: 1.Vahiy: Peygamberlere özel bilgi yoludur. 2.İlham: Sufilere ait bilgi yoludur” (Kara, 1985: 129). Marifetin kaynağı ilhamdır. Sufilere göre Allah'ı tam anlamıyla tanımak mümkün değildir. Arif bunu anladığı zaman hakiki marifete ulaşmış olur. Kısaca marifet, sufilerin vecd ve keşif yoluyla Allah ve gaip hakkında vasıtasız edindiği bilgilerdir.

İnsan-ı Kâmil: Allah, fiil ve isimleriyle varlık ve olaylara tecelli ettiğinde bilinebilir. İnsan ise, varlığın hem özü, hem de meyvesidir, aynı zamanda Allah'ın yeryüzündeki halifesidir. O, kemal derecesine yükselince Allah'ın sıfat ve isimlerinin tümü onda tecelli eder. Alem Allah'ın tecelli ettiği bir ayna, insan-ı kâmil bu aynanın cilasıdır. Tasavvuftaki insan-ı kâmil, özel anlamda ve zirve seviyede Hz. Muhammed'dir. Bundan dolayı kemâli isteyen sufi, bütün mertebeleri aşarak Hakikat-ı Muhammediye'ye ulaşmak ister. Evrendeki en mükemmel varlık olan insan, bu durumunu gerçekleştirebilmek için marifet ufkuna yükselmeye ve ilim-amel bütünlüğünü sağlamaya gayret eder (Yüce, 2005: 64). Tasavvuf insanın ruhi yönünü esas alır ve onu ruhi olgunluğa (kemale) erdirmeyi gaye edinir (Türer, 1995:232). İnsanın bu olgunluğa ulaşması için bir mürşide ihtiyacı vardır. Mürşid rehberliğinde seyr-i sülukunu tamamlayarak kemale ulaşır. Tasavvufta insan ve onun kemale ulaşması önemlidir. İnsan "Arabi'ye göre âlemlerin yaratılış gayesidir ve insan var olduğu müddetçe âlemde var olacaktır. Eğer insan yok olursa, yani Allah bilinmemiş olursa, yani bilinmemek Allah'ın iradesiyse âlemde yok olacaktır. Eğer insan yaratılmamış olsaydı, yaratılış gayesiz kalacak, yani Allah bilinmemiş olacaktı" (Ayvazoğlu, 1991: 30).

Vecd: Salikin Hakk'ın sırrına ulaştığı zaman, ruhunda oluşan şevke vecd denir. Kalpte oluşan zevk, salikin irade etmeden ve zorlaması olmadan meydana gelir (Cebecioğlu, 2009:694). Vecd sırasında korku, üzüntü veya ahiretle ilgili manalar kalbe tesadüf eder. Bu üzüntü ve sevinç türünden kalpte ilham olunan her türlü

duygu da vecdle ilgilidir (Uludağ, 1995: 561). Teveccüd (vecdin basit şeklidir), vecdi bulma gayretidir. Vücut ise, vecd halinde yükselenlerin ulaştığı mertebedir. Bu ifadeden de anlaşıldığı gibi, vecd hali başlangıç, vücut nihayettir. Vecd ise ikisi arasında bir vasıta. Vecd mertebesinden yükselen kul vücut mertebesine çıkar (Ulutaş, 2008: 485). Müşahede anında vecd ortadan kalkar. Dolayısıyla Hakk'ın tecellisini temaşa eden ve onun huzurunda bulunan kişi vecdini kaybeder. Buna göre vecd, geçici bir haldir; marifet ise Allah ile var olduğundan kaybolmaz. Dolayısıyla vecd aşılması gereken bir haldir ve tasavvufi haller de aşılması gereken perdelerdir (Cebecioğlu, 2013: 111).

Vecd, daha çok kendinden geçme ve istiğrak manasında kullanılır. Bu anlamdaki vecd, tarifi mümkün olmayan bir sırdır ve yaşamakla öğrenilir. Hz. Mevlana aşk ve vecdden soran birine: ” Benim gibi olursan bilirsin.” der (Uludağ, 1995: 561). Vecd gelmeden vecd varmış gibi göstermek, sıdıktan (doğruluk) sayılmaz. Tam vecde gelen kişi kendinden öyle bir geçer ki, yüzüne kılıçla vurulsa, bir şey hissetmez (Cebecioğlu, 2009: 694). Vecd, mutasavvıfların olmazsa olmaz hallerinden biridir. Batı felsefesinde vecd kavramına, duyu organlarının devre dışı kalarak ruhun Tanrı'yı temaşası anlamı verilir.

Seyr ü Süluk: Lügatte seyir ve süluk kelimeleri, gitmek yürümek, girmek, gezmek anlamlarına gelir. Tasavvuf ıstılahında ise tarikate giren bir salikin işin başından vuslat makamına ulaşmasına kadar yapmış olduğu kalbî ve manevi yolculuk anlamındadır (Türer, 1995: 133). Tasavvuf yoluna girmiş kişiyi, Hakk'a vuslata hazırlayan ahlaki eğitimidir. Bir başka ifadeyle seyir u süluk, tasavvuf ve tarikata giren kimsenin manevi makamlarını tamamlayıncaya kadar geçirdiği safhalarına verilen isimdir.

Seyir u süluk tamamen psikolojik bir olaydır. Müridin ruhu, tarikat prensipleri çerçevesinde yaptığı ibadet, dua, riyazet, mücahede, halvet, tefekkür neticesinde tedrici olarak saflaşır, kemale erer ve ruhun ilahi hakikatleri kavramasına mani olan perdeler ortadan kalkar. Seyir u süluk sayesinde ruh, asli berraklığını kazanır. Bütünüyle ruhi bir hadise olduğu için, seyir u süluk anında yaşanan halleri kelimelerle tam olarak anlatmak mümkün değildir (Türer, 1995: 133).

Halvet: Arapça'da yalnız kalıp, تنها bir köşeye çekilmek demektir. Halvet, Hz. Peygamber'in vahiy gelmeden önce Hira'da uzlete çekilme

uygulamasından doğar. Hz. Musa'nın Tur'daki kırk günlük Allah ile olan özel görüşmesinden esinlenerek, halvet genelde kırk güne hasredilir. Bu kırk güne bağlı kalınarak, halvete kırk anlamına gelen çile (cihil) ve erbain kelimeleri de aynı anlamda kullanılır. Tasavvufta zihinsel konsantrasyonu ve bazı özel zikirlerle riyazetleri gerçekleştirmek üzere, şeyh müridini karanlık, dış dünyadan soyutlanmış bir yere koyarak halveti gerçekleştirir. Kırk gün devam eden bu durumda mürit; abdest, tuvalet, cuma, bayram namazı gibi zaruri çıkışların dışında bütün vaktini bu dar ve karanlık hücrede, az uyku, bol tefekkür, ibadet ve zikir yaparak, insanlarla teması kesmiş olarak geçirir. Halvet, bazı uygulama farklılıklarına rağmen bütün tarikatlarda bulunan ve kökü eskilere dayanan bir uygulamadır. Halvet çıkarma, nefsin körelmesi ve ruhun inkişaf ettirilmesinde bir vasıttan ibarettir. Aslolan kalbin masivadan ilgiyi kesip her an Allah'la olmasıdır (Cebecioğlu, 2013: 170).

Hal-Makam: “Tasavvuf düşüncesinde en fazla kullanılan terimlerden ikisi hal ve makam terimleridir” (Kara, 1985:126). Hal, kişinin herhangi bir iradesi, cabası olmadan kalbe gelen neşe, hüzn, rahatlık, sıkıntı, şevk, heybet, heyecan, feyz, bereket ve marifet gibi manalara gelir. Halleri yaşanayabilmesinde ve sürekli kılınabilmesi için ibadet ve salih amellerin rolü önemlidir (Cebecioğlu, 2013: 83). Hal-makam ayrımı kesin değildir. Bazı sufilerin hal saydıklarını bazıları makam sayarlar. Bazı sufiler hallerin geçici, ‘makam’ın ise kalıcı olduğunu söyler (Uludağ, 1995: 345). Hal sahibi, hali içinde yükselme durumundadır. Haller giderek güçlenir ve Allah'ın inayetiyle kalıcı birer vasıf haline gelerek makam olabilir. Buna göre bir makamda bulunan mutasavvıf için bunun bir üstündeki makam hal olmakta; bu hal içinde mürit ilerledikçe, hal sabit hale gelerek makama dönüşebilmektedir. Salikin zikir, ibadet, riyazatle ulaştığı makamlar, kişilikte geçici değil kalıcı ahlaki değerlerdir.

Haller Allah'ın salike bağıdır. Başlıca haller: Murakebe, kurb, muhabbet, havf, reca, şevk, üns, itminan, müşahede, yakîn (Uludağ, 1995:345). Makam irade ile değil çalışarak kazanılır. Makamların sayısı hakkında belli bir sayı yoktur. Bu makamları beşli-altılı tasniflerden binbire kadar çıkaran sufiler vardır. Fakat yaygın olan bir tasnife göre makamlar on tanedir: Başlıca makamlar: Tevbe, zühd, tevekkül, kanaat, uzlet, devamlı zikir, Allah'a teveccüh, sabır, murakebe, rıza (Kara, 128: 1985).

Fenafillah ve Bekabillah: Fena ve beka kavramları genellikle birlikte kullanılır. Fena, kulun fiilini görmemesi halidir. Kulun kendi irade ve arzusuna göre değil, Allah'ın irade ve isteğine göre hareket etmesi, kendi iradesini Allah'ın iradesinde fani kılması, yok etmesidir (Uludağ, 1995: 188). Bu yok olma; varlığın, cevherin yok olması, fena bulması değil, iyi ve övülen vasıfların elde edilmesi için kötü sıfatların yok edilmesidir (Ulutaş, 2008: 476).

Fena, kulun zât ve sıfatının, Allah'ın zat ve sıfatında fani olmasıdır. Sufi, bu makama ulaşmak için, her şeyi terk eder, tıpkı bir ölünün dünyayı terk edişi gibi, dünyayla ilgisini tam anlamıyla ortadan kaldırarak, Allah'a yönelir. Tasavvufta buna "Ölmeden önce ölmek" denir. Ölen kişi nasıl Allah'a rücu ederse, bu makama gelen kişi de Allah'a vasıl olur, ona rücu eder (Cebecioğlu, 2009: 210). İnsan, maddi vücudunu ve vücut heveslerini dünyada bırakarak Allah'ına yine ondan gelen canla kavuşur. Bu Allah'tan kopan nurun yine Allah'a ulaşması demektir. Sufilikte Allah'a varmak için geçilen yol çetindir. Nefsi öldürmek, vücudu yok bilmek kolay şeyler değildir. Böyle bir nefis olgunluğuna varmak için türlü tecrübelerden geçmek, çok çile doldurmak gerekir (Banarlı, 1998: 124). Mürit, fena haline, mürşit gözetiminde tasavvufi eğitimini tamamlamasından sonra ulaşır.

Beka; var olmak, baki kalmak, son bulmamak, yaşamak, yok olmamak, kötü huyların yerine iyilerinin gelmesi, Allah'ın sıfat ve vasıflarıyla süslenmesi, fena olunan varlıkla birlikte veya onda yaşamak gibi anlamlara gelir (Cebecioğlu, 2013: 103). Fenafillah mertebesinden daha üstün bir rütbe bekabillah rütbesidir. Allah'ta baki olmak, onda ebedileşmek manasındaki bu ideale insan, bütün mertebeleri aştıktan sonra varır. Artık onda her türlü beşerî ihtiyaçlar biter, vücudundan yok olur; ruh, Tanrı'ya ulaşır ve ilahi varlığı varlık, ilahi ahlakı ahlak edinir. Böylelikle kul, mutlak bir fanilik içinde Allah'ta ebedi olur (Banarlı, 1998:124). Onlarda, sadece Allah'ın razı olduğu şeyler zuhur eder. Yaptığı her işi dünya ve ahirette temin edeceği bir haz ve menfaat için değil, Allah için yapar. Bu durumda kişi nefsinin vasıflarından fani ve Hakk'ın vasıfları ile bakidir.

Devir Nazariyesi: Devir kelimesi varlıkların Hak'tan gelişini ve tekrar ona dönüşünü açıklayan tasavvufi bir nazariyedir. Âlem-i gayptan, âlem-i şuhuda inen varlık, önce cemat (cansızlar), sonra nebat (bitkiler), sonra hayvan, en sonra da insan suretinde tecelli eder. İnsanın cesedi bu surete bürünmeden önce, âlemde dağınık bir haldedir. Onlardan önce de, dört unsurda (anasır-ı erba'a), toprak, hava, su ve ateşte

ve dört tabiattadır (soğukluk, sıcaklık, yaşlık, kuruluk). Bu dört unsur ve dört tabiat ise göklerin dönmesinden meydana gelir. İnsan bütün bu evrelerden geçip, insan mertebesine yükseldikten sonra, asıl hakikatinden haberdar olmak ve aslına dönmek gereksinmesini duyar. Ondan sonra da derece derece yükselerek, Hakk'a ulaşır (Yavuz, 1999: 151).

Bazı tarikatlerdeki sema ve devran da Hak'tan gelip ve yine ona gidişi sembolize eder. Tasavvuf şiirinde meleklerin arş, hacıların Kâbe ve gezegenlerin de güneş etrafında dönmeleri devran mefhumuyla ifade edilir (Ulutaş, 2008: 485).



BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK EDEBİYATINDA TASAVVUF

1.1. Türk Şiirinde Tasavvuf

Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra tasavvufun etkisiyle birçok eser kaleme alınır. Esas kaynağını İslam tasavvufunun teşkil ettiği tekke edebiyatı, halk edebiyatı ile divan edebiyatı arasında yer alır:

"Bu şiirlerde hem hece hem aruz vezni, hem Türk hem de Arap-Acem şekilleri kullanılmıştır. Bu şiirler, kendilerine mahsus muayyen vezin ve şekil ayırmamışlar, fakat vezin ve şekilde ayırım yapmamak ve çok kere saz şiiri şekliyle divan şiiri vezni veya saz şiiri vezniyle divan şiiri şeklini birleştirmek suretiyle ayrı bir hususiyet kazanmışlardır. Bu durum estetik anlayış ve anane bakımından da ayındır. Yani dini ve tasavvufi şiirlerde hem saz şiiri hem divan şiiri estetiğinden unsurlar bulunmaktadır" (Bilgin, 1995: 68).

Ali Yıldız, Türk şiirinde tasavvufun, Tanzimat dönemine kadar merkezi bir önem taşıdığını; divan şiiri, saz şiiri ve tekke şiiri şeklinde yapılan tasniflerin Türk şiirinde tasavvufun sadece Tekke şiirinde önemli olduğu şeklinde yanlış bir izlenimin yaygınlaşmasına yol açtığını belirtir. Hâlbuki Batı tesirinde yeni bir evreye girinceye kadar Türk şiirinin bütünü tasavvufun oluşturduğu bir temel üzerinde vücut bulur, mizacı ve hayatı bakımından tasavvufi anlayışa uzak olan şairlerin dahi tasavvufa bigâne kalamaması bunu gösterir. Yıldız, Tasavvufun Türk şiirinde merkezi bir yere sahip olmasının temel sebebini ise, bu şiirin ait olduğu bütünün diğer unsurlarıyla birlikte İslam medeniyeti içinde var olması ve yer almasına bağlar. İslam'ın batını olan tasavvuf, sanatı, özel ise şiiri biçimlendirir. Bu durum, divan şiirinde, saz şiirinde ve tekke şiirinde farklı düzeylerde gerçekleşmiş olmakla birlikte Türk şiirinin bütünü için geçerlidir (Yıldız, 2010:528).

Tasavvuf edebiyatının ürünlerinden bir bölümü uyarıcı ve öğreticidir. Bir bölümü ise, tasavvuf neşvesi içinde ilahi bir inancın heyecanı ile yazılmış, özelliği ve içtenliği bütün halkın zevkini okşayagelmiş tekke şiirleridir (Levend, 1968: 182). Yaratılış, tevhit, peygamberler, tarikat ilkeleri, tasavvuf büyükleri, ilahi aşk, vecd, insan-ı kâmil, dünyanın faniliği, nefis terbiyesi, güzel ahlak, velayet, keramet, zikir, sohbet ve halvet tekke edebiyatının başlıca konularıdır. Sufi şairler anlaşılması güç tasavvufi düşünceyi, aşkı, heyecanı ve tecelliye birtakım terim, mecaz ve alegoriye başvurarak ifade ederler. Tasavvuf terminolojisine göre şarap ve mey ilahi aşk; muğ (muğ-beççe) salık, derviş ve mürid; pir-i mugan mürşit karşılığıdır. Meyhane tekke

ve dergâhın remzidir. Mahbup ve maşuk ile Allah kastedilir. Âşık kendisini ilahi aşka adanmış kimsedir. Şem‘ ilahi nur; saki mürşit; kâse, kadeh ve cam âşığın kalbi; mutrip ilahi hakikati öğreten kimsedir.

İslami edebiyatlarda çeşitli fikir cereyanlarının hiçbiri tasavvuf kadar sanata nüfuz etmez. Bu cereyanın doğuşu ve gelişmesi Arap edebiyatında başlar, buradan Fars edebiyatına geçer (Bilgin, 2011:381). Türkler arasında tasavvufi düşüncenin yayılması İslam dininin yayılmasına paralel olarak oldukça süratli olur. Herat, Nişabur, Merv IX. yüzyılda mutasavvıflarla dolmağa başladığı gibi X. yüzyılda da Buhara ve Fergana'da da şeyhlere tesadüf edilmeye başlanır. Türkler arasında da mutasavvıflar yetişir (Köprülü, 1981: 18). Böylece tasavvufun etkisiyle meydana gelen Tekke edebiyatının temelleri atılmış olur.

İslamiyet'in kitleler halinde kabulünden sonra, Türk illerinde İslam dinini tebliğ eden Türk dervişleri tasavvufi hayatlarını ve görüşlerini şiirlerle dile getirirler. "12. yüzyılda Orta Asya'da göçebe Türkler arasında sufiliği yaymaya çalışan Ahmet Yesevi ile haleflerinin yazdıkları 'hikmet'ler, bu tarzın en basit örnekleridir" (Levend, 1968: 182). "Pir-i Türkistan" diye anılan Ahmed Yesevi, Yesi'de bozkırlarda göçebe Türkler arasında da kuvvetli nüfuz sahibi olur. Anlayabilecekleri bir dil ve alıştıkları şekillerle, hece vezninde hikmet adı verilen manzumeler söyleyerek İslam'ın esaslarını çevresindeki yerli halka ve göçebe köylülere aktarmaya çalışır. Köprülü, bedii bir kıymeti olmayan bu hikmetlerin, Türk halk kitleleri üzerinde asırlarca tesirli olmasını, dini-sufiyane konuların milli, yani eski Türk halk edebiyatından alınan, halkın zevkine ve alışkanlığına uygun nazım biçimleriyle harmanlanmış olmasına (Köprülü, 1981: 167) bağlar. Türkçe ilahiler ve şiirler okuyan Ahmed Yesevi'nin dervişlerini Türkler, İslam öncesinde dini kudsiyet verdikleri alp, kam ve ozanlara benzeterek coşkuyla benimserler (Bilgin, 1995: 69).

Orta Asya'da Ahmed Yesevi ile başlayan Tekke edebiyatı, XIII-XIV. yüzyıllarda Anadolu'da büyük gelişme kaydeder. "Şiir, ilahi, türkü ve destanlarla halkın estetik kabiliyeti de beslenmiştir" (Bilgin, 1995: 70).

Tasavvufi halk şiirinin ilk ve en büyük temsilcisi XIII. yüzyılda Yunus Emre'dir. Sonra sırasıyla XIV. yüzyılda Sait Emre, Kaygusuz Abdal, XV. yüzyılda Hatayi, Hacı Bayram-ı Veli, Eşrefoğlu Rumî, XVI. yüzyılda Sarban Ahmet, Ümmî Sinan, Üftade, Pir Sultan Abdal, XVII. yüzyılda Hüdayî Aziz Mahmut, Niyazi Mısrî,

XVIII. Sezai gibi şeyhler, bu tarzın tanınmış şairleri olarak kabul edilir (Levend, 1968: 174). XIX. asırda artık güçlü şeyhler görülmez. Tekkeler geçen asırların biriken ananesi ve edebi mirasları üzerinden hayatına devam eder. “Tekkelerde yine Yunus tarzı ilahiler söylenir” (Banarlı, 1998: 843).

Tasavvuf, tekkelerdeki şair şeyhlerin meydana getirdiği Tekke edebiyatının dışında Divan edebiyatında da etkili olur. Azmi Bilgin, tasavvufun divan şiirine etkisini şöyle ifade eder:

“Mecazi aşk ile hakiki aşk arasında kuvvetli bağlar kuran, ortak mazmunların bulunduğu bir şiir çizgisinde gelişimini sürdüren tasavvuf edebiyatı, Anadolu’da Nesîmî, Kadî Burhâneddin, Şeyhî gibi şairler vasıtasıyla divan şiirinin doğuşuna zemin hazırlar” (Bilgin, 2011: 381).

Divan edebiyatında tasavvufun etkisi iki şekilde görülür: Birincisi Fuzulî gibi tasavvufi eğitimden geçmeyip tasavvufi terminoloji kullanan şairler. İkincisi ise Şeyh Galip gibi hem hayatı hem de şiiri tasavvufun etkisinde olanlar.

Türk şiirinin muhtevası, Tanzimat dönemine kadar büyük ölçüde tasavvufun teşkil ettiği bir temel üzerinde yükselir. Bu dönemde ise Türk şiirinde Batı’nın rasyonalist ve pozitivist felsefesiyle dini-tasavvufi düşünce arasında bir ikilik başlar. Akif Paşa’nın Adem Kasidesi’nde “tasavvufta da bulunan varlığın yokluktan ibaret olduğu ve varlığı yoklukta arama fikriyle, Tanrı’yı varlıkta arayan Şinasi (Münacaat) arasında tezat” (Kaplan, 1994a: 24-34) ilerleyen dönemlerde artarak devam eder. Şinasi’nin kâinatın varlığı ve onda görülen nizam, Tanrı’nın varlığını gösteren akli bir delildir. Başka bir Tanzimat şairi Ziya Paşa ise Terci-i Bent’inde, kendi kendine sorular sorar; fakat akli ile hiç cevap bulamaz. İnsan ve kâinat karşısında duyduğu derin hayranlık onu eski dini-tasavvufî hikmet ve felsefeye (Tanrı akli olarak izah edilemez.) götürür (Kaplan, 1994a: 56-57).

Tanzimat döneminin ikinci devresini temsil eden Recaizade M. Ekrem ve Abdülhak Hamid’in şiirinde tasavvuf daha da geriler. Özellikle ikinci kuşağın tabiat ve evren hakkındaki düşüncelerinde, Batı mistisizmindeki panteistik anlayışın etkisi hissedilir. Ekrem’in “Didar-ı aşk ile mütecellî bana İlah” gibi dizeleri tasavvufi anlayışı yansıtsa da (Kaplan, 1994a: 84), “Hâmîd’in şiirlerinde mistik ve panteistik bir tabiat” (Kaplan, 1992: 351) anlayışı daha fazla yer alır. Servet-i Fünun şiiriyle birlikte tasavvufi kavramlar, tersine çevrilir ve tasavvufi muhteva artık son bulur. Bu sonuç, Cenab Şahabeddin’in şiirinde bilinemezlik, Tefik Fikret’in şiirinde ise metafiziğin açıkça inkâr edilmesi yoluyla gerçekleştirilir (Yıldız, 2010: 569).

Meşrutiyet dönemi şairlerinden Rıza Tevfik'te, 1892'den başlayarak, saz ve tekke (özellikle Bektaşî) şairlerinin etkileri görülür (Akyüz, 2015: 132). Yahya Kemal'in, şiirlerinde Osmanlının şiiri, tarihi, mimarisi, musikisi sık sık işlenir. "Milli maziyi şiirde yeniden canlandırırken tasavvufi kavramlara ve söyleyişe yer verir" (Yıldız, 2010: 569). Mehmet Akif ise şiirinin son döneminde "Gece", "Secde", "Hicran" ve "Leyla" gibi şiirleriyle tasavvufi heyacana yönelir ve tasavvufi ilhamın ve muhtevanın güçlü olduğu şiirler kaleme alır. Cumhuriyet döneminde geri planda duran tasavvufi düşünce Necip Fazıl'la tekrar gündeme gelir. Öz şiirin etkisinde şiirler yazan Necip Fazıl Kısakürek, 1930'ların sonunda, tasavvufi ve dinî heyecana kapılır. "1930'lu, 940'lı ve 1950'li yıllarda tasavvuf şiirde yeniden tezahür eder, adeta dirilir" (Yıldız, 2010: 569). Bu yıllarda Asaf Halet Çelebi'nin şiirleri tasavvufi düşüncenin işlendiği orijinal örneklerdendir. Daha sonraları da Sezai Karakoç, İkinci Yeni hareketi içinde, insanı iç dünyasının karmaşıklığından kurtaracak esrarlı hareketi sezdirmeye çalışır. 1960 kuşağında ise "İslamiyet ve [tasavvufu] hareket noktası olarak alan şairlerin üstat tanıkları Necip Fazıl ve Sezai Karakoç'tan" (Enginün, 2001: 59, 114) etkilenen Cahit Zarifoğlu ve Erdem Bayazıt gibi şairlerin şiirinde de tasavvuf varlığını sürdürür.

1.2. Türk Romanında Tasavvuf

Tanzimat Dönemi'nde edebiyatımıza birçok edebi tür girer. Özellikle nesir, Tanzimat'la başlar. Türk edebiyatında roman da daha öncesi olmayan deneme, eleştiri, makale, fıkra, vb. birçok düzyazı türü gibi bu dönemde doğar. Ahmet Hamdi Tanpınar Türk romanının doğuşuyla ilgili şu tespitlerde bulunur:

"Türk romanı müteala edilirken göz önünde tutulması lazım gelen ilk hakikat romanın memlekette öteden beri mevcut hikâye şekillerinin tabii bir gelişmeyle doğmadığı, bir ananın olduğu yerde bırakılıp yerine yenisinin kurulması şeklinde başladığı keyfiyettir. Roman bize dışarıdan gelir" (Tanpınar, 1969: 47).

Türk okuyucusu romanı ilk tercümeyle tanır. İlk telif roman örnekleri 1870'lerde verilir. Turan Güler bu dönem telif ve tercüme romanlarında, sosyal fayda amacı gözetildiğini şu cümlelerle ifade eder:

"Dönem içinde eser vermiş olan Ahmet Mithat, Nâmık Kemal, Mizancı Murat gibi yazarların din-roman-toplum konusunda sahip oldukları fikir neredeyse aynıdır. Tıpkı çeviri eserlerde olduğu gibi telif romanlarda da roman, bir okul gibi değerlendirilmiş ve topluma ahlâk dersi vermek öncelikli amaç edinilmiştir" (Güler, 2013: 6).

Ahmet Midhat Efendi, Nâmık Kemal, Şemsettin Sami, Mizancı Murad gibi yazarların hepsi romanlarında din konusuna yer verirler. Bu yazarlar dini, ahlakın içinde değerlendirirler. Özellikle Ahmet Midhat Efendi, Batı ahlakı karşısında

İslam'ın üstünlüğünü ortaya koymaya çalışır, bu nedenle de romanlarında ideal dindar kişiler yaratır. Tanzimat'ın ikinci kuşağından itibaren din ve tasavvuf konusunun edebiyatın merkezinden çekilmesinde Batılılaşmanın, pozitivism ve materyalizm gibi fikir akımlarının etkisi vardır (Noyan, 2013: 624). Tanzimat aydını bir yandan Batı'nın ürettiği akla dayalı felsefeleri tartışırken, diğer yandan İslam'ın öğretileri arasında gelgitler yaşar. 1850'li yıllarda şüphesiz İslam'ın üstünlüğünü kabul ederlerken, ilerleyen yıllarda din olgusu eski gücünü yitirir (Güler, 2013: 10).

Tanzimat'ın birinci kuşağındaki İslamiyet'e karşı bağlılık, onu yüceltme tavrı ve ondan sonra gelen neslin dinden pozitivism'e doğru geçirdiği zihniyet değişimi romanlara yansır. Tanzimat'ın birinci dönem romancıları edebiyatı bir ahlak mektebi olarak görür. Bu sebeple birinci dönemdeki tercüme ve telif romanlarda dinî ve ahlaki içerik ön plandadır. 1880'lerde ise dinî ve ahlaki içerik yerini din dışılığa bırakır ve bu din dışılık, yapılmaya başlanan realist naturalist roman çevirilerinde göze çarpar (Güler, 2013: 10).

Tanzimat romanında zamanla din ve tasavvufun çok işlenmeyip, arka plana itilmesi, Servet-i Fünun Dönemi'nde de sürdürülür. Servet-i Fünun romanı Batı'ya hayran bir neslin romanıdır. Bu nesil, Batılı eğitim veren okullarda okumuş ve Batı'nın iyi yazarları ve kitaplarıyla karşılaşmışlardır. Yazarlar; eserlerini, Batı'dan etkilendikleri bu yazarların realist, natüralist ve psikolojik roman anlayışlarına göre oluşturmaya çalışırlar. Hüseyin Cahit Yalçın, "Diyebilirim ki gençliğimden beri ne okumuşsam Fransızcadır, ne öğrenmişsem o menba'dan gelmiştir." (Banarlı, 1998:1057) derken bu etkiden söz eder.

Servet-i Fünun Dönemi'nde arka plana itilen din ve ahlak konusu Meşrutiyet Döneminde *Ama'k-ı Hayal*'le tekrar işlenir. Şehbenderzade Filibeli Ahmed'in yazdığı *A'mâk-ı Hayal*, Tanzimat'tan sonra yazılmış ilk tasavvufî ve mistik romandır. Şehbenderzade Filibeli Ahmed'in yazdığı *A'mâk-ı Hayal* Meşrutiyet yazarlarından Celal Nuri'nin *Perviz* adlı fantastik romanı din, Tanrı-insan ilişkisini birbirine zıt bakış noktalarından alırlar. Celal Nuri, mutlak hakikate ulaşma ve problemlere çözüm bulmada pozitivist önerileri savunurken; Şehbenderzade, materyalizme karşılık vahdet-i vücud temelli tasavvufî görüşler doğrultusunda çözüm yolları önerir (Gündüz, 1997: 856).

Milli Mücadele yıllarında “Dergâh” dergisi ile başlayan sezgicilik, bazı yazarları tasavvufu ortak yönleri olan mistisizme yöneltir. Bunların başında Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Peyami Safa ve Tanpınar gelir (Noyan, 2013: 625).

1923'ten sonra Halide Edib Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin, Ahmet Hamdi Tanpınar, Peyami Safa, Halide Nusret Zorlutuna, Sâmîha Ayverdi, Safiye Erol, Bahaeddin Özkişi ve Emine Işınso gibi bazı yazarların tasavvuf konusunu eserlerine yansıtıktıkları görülür. Bu konuyu Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin olumsuz bir şekilde eserlerine yansıtırken; Halide Edip Adıvar hem olumlu hem olumsuz; Peyami Safa, Halide Nusret Zorlutuna, Sâmîha Ayverdi, Safiye Erol, Bahaeddin Özkişi ve Emine Işınso olumlu yönde eserlerinde işlerler.

Halide Edip birçok romanında dini bir hayat yaşayan, ama dinin sevgi yönünü tanımamış olumsuz tiplere yer verirken genellikle bu kişilerin karşısına da Mevlevilik kültürüne sahip derviş tabiatlı olumlu kişileri çıkarır (Noyan, 2013: 625). Romanlarında dini anlamda en olumsuz tipi *Vurun Kahpeye* romanında Hacı Fettah Efendi ile çizer. “Dindâr görünümlü, çıkarıcı ve yobaz bir tip olan Hacı Fettah Efendi, yazar tarafından öyle çizilir ki, romanı okuyan kimse, ondan daha aşağılık, daha çıkarıcı ve daha din simsarı bir insan olamayacağı yargısına varır” (Güler, 2013: 30). “Temelini mistik görüş üzerine kurduğu” (Solok, 2004: 81) *Sinekli Bakkal*'da kaba softa Mustafa Efendi'nin karşısına, olumlu örnek olarak tasavvufun sevgi ve merhamet tarafını temsil eden Mevlevî şeyhi Vehbi Dede'yi çıkarır. Ayrıca yazar, bu romanında birbirinden ayrı görünen Doğu ve Batı'yı “sanat misti[sizmiyle] yaklaştırmaya” (Solok, 2004: 82) çalışır.

Reşat Nuri Güntekin'in *Yeşil Gece* romanında Hafız Eyüp; Refik Halid Karay, *Kadınlar Tekkesi* romanında sahte şeyh Bâkî Bey; Yakup Kadri, *Nur Baba* romanında analığına nikâh kıyan şeyh Nuri ve *Yaban* romanında köylüyü kandıran ve sömüren şeyh Yusuf, cumhuriyetin ilk yıllarında inkılapların benimsetilmesi açısından birçok romanda üzerinde durulan sahte din adamlarına ve şeyhlere örnek olarak sayılabilir.

Cumhuriyetin ilk döneminin ardından Köy Enstitülerinden yetişen yazarların da etkisi ile köy romanı ve sosyal gerçekçi romanlar yaygınlık kazanır. Dinin, gerçek anlamıyla köy romanlarına girmiş olduğu söylenemez. Dine, din

adamına veya dindar insana, dinî kavramlara hücum etme, aşağılama, kötöleme ortak bir tutum halinde bu romanlarda da devam eder. Daha çok hak ve haksızlık bağlamında gerçekleşen eylemlerde haksızlığa uğrayan kişilerin dine önem vermeyen kimseler oluşu, ama haksızlığı yapanların her zaman dindar olarak gösterilmesi dikkati çeken bir husustur (Güler, 2013: 32).

Cumhuriyet döneminde yukarıda adı geçen romanların yanında dine ve tasavvufa olumlu yaklaşan eserler de vardır. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, *Huzur*, *Aydınlık Kapı*, *Kadıköyü'nün Romanı*, *Ülker Fırtına*, *Ciğerdelen*, *Dineyri Papazı*, *Aşk Bu İmiş*, *Batmayan Gün ve Yolcu Nereye Gidiyorsun* ve *Sokakta gibi* romanlar cumhuriyet döneminde dine, tasavvufa ve medrese kültürüne olumlu yaklaşan eserlerdir.

Peyami Safa, ilk romanlarında Batı-Doğu sorununa daha çok ahlaksal açıdan bakar. Zamanla sorunu toplumsal ve ahlaksal düzeyden daha metafizik düzeye çeker. Yazar *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda toplumsal ve ahlaksal sorunu arka plana atar. Şimdi metafizik hakikatin peşindedir ve bu hakikati mistisizmde bulur (Moran, 1998:146). *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda nihilist ve pozitivist bir genç olan Ferit, bir ermişin ruhu ile bağlantı kurarak Allah'ın ve ruhun varlığına inanmaya başlar.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarında tasavvuf yoğun olarak işlenmez.

"Tanpınar için Müslümanlık temelde estetik bir sorun. Onu ilgilendiren, bütün Müslüman uluslar için akideleri ortak olan soyut bir Müslümanlık değil, sanat eserleri ve hayat şekilleri haline gelmiş, bize özgü, taklit olmayan somut bir Müslümanlık" (Moran, 1998:168).

Romanlarda evliyalardan, türbelerden bahseden Tanpınar, tasavvuf kültürünün kaybolmasına razı değildir. Eserlerinde yer alan tasavvufi unsurlar da genellikle olumludur. Romanlarında daha çok Mevlevi musikisinden bahseder. Bu nedenle eserlerinde Mevlevi musikişinasların başında gelen Dede Efendi ve diğer sanatçıların adı sıkça zikredilir. Bunun nedeni diğer tarikatlar içinde musikiye ve sanata en fazla yer verenin Mevlevilik olmasıdır (Noyan, 2013: 633-635). Tanpınar'ın *Huzur* romanında Mümtaz'ın hem Mevlevi hem de Bektaşî kültürünün izlerini taşıyan Nuran'a aşkı, yarı ilahi bir şekle dönüşür (Güler, 2013: 37).

Halide Nusret Zorlutuna, tasavvufu kaybedilmemesi gereken bir kültür ve yaşayış biçimi olarak görür ve tasavvufa *Aydınlık Kapı* romanında yer verir. Zorlutuna'nın dışında, aynı zamanda Ken'an Rifai'nin müridi olan Safiye Erol ile

Semiha Ayverdi, tasavvufu konu alan romanlar yazarlar. Erol'un *Kadıköyü'nün Romanı*, *Ülker Fırtına*, *Ciğerdelen*, *Dineyri Papazı* romanlarında; Ayverdi'nin *Aşk Bu İmiş*, *Batmayan Gün* ve *Yolcu Nereye Gidiyorsun* romanlarında tasavvuf konusu işlenir. Özellikle mürşidi Ken'an Rifai'nin tavsiyesi üzerine roman yazan Ayverdi, tasavvuf düşüncesini canlandırmak için, romanlarında bu konuyu yoğun olarak işler. Romanlarında içinde yetiştiği tasavvuf kültürünün etkileri görülen diğer bir yazar da Bahaeddin Özkişi'dir. *Sokakta*, yazarın tasavvuf unsurlarını en fazla kullandığı romanıdır. Denilebilir ki yazar, içinde yetiştiği tasavvuf kültürünün en temel konularını bu düşünceye uygun olarak işlemeyi başarır (Noyan, 2013: 633-645).

Turan Güler, 1980 sonrasında tasavvufun, romancıların ilgi alanına girmeye başladığını, bu konunun ya tasavvufi kişilikler ekseninde ya da kültürel bir zenginlik olarak, sonraki yıllarda da artan bir ilgiyle ele alındığı söyler. 1980-2000 yılları arasında yayımlanan, yaklaşık bin roman arasında, dini bir problem olarak ele alıp değerlendiren birçok roman yazılır. "İslami roman" olarak isimlendirilen bu romanların haricinde, birçok eser de tasavvufu kültür unsuru olarak ele alıp değerlendirir (Güler, 2013: 142). Güler, bu şekilde tasavvufa, tasavvufi unsurlara değinmiş, bunları odak noktası haline getirmiş yirmi beş roman tespit ettiğini belirtir ve bu romanları şöyle sıralar: Ahmet Efe'nin *Yunus*, Emine Işınsu'nun *Kafdağı'nın Ardında*, Emre Kongar *Hocaefendi'nin Sandukası*, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*, Afet Ilgaz'ın *Ad-Semud-Medyen*, Şerif Benekçi'nin *Güvercin Geçidi*, Yılmaz Karakoyunlu'nun *Güz Sancısı*, Afet Ilgaz'ın *Yol* ve *Yolcu*, Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun *Benim Adım Yunus Emre*, Mustafa Miyasoğlu'nun *Bir Aşk Serüveni*, İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* ve *Kitabü'l-Hiyel*, Elif Şafak'ın *Pinhan*, Metin Kaçan'ın *Fındık Sekiz*, Emine Işınsu'nun *Nisan Yağmuru*, Haydar Ersöz'ün *Işık Dağı*, Reşat Karakuyu'nun *Ütopya*, Ahmet Altan'ın *KılıçYarası Gibi*, Reha Çamuroğlu'nun *İsmail* ve *Son Yeniçeri*, Mehmet Uyar'ın *Gönül Yolculuğu*, Gürsel Korat'ın *Güvercine Ağıt*. (Güler, 2013: 143-144).

Çağdaş Türk romanlarında dini - tasavvufi düşünce ve kavramlar, çağdaş Türk Edebiyatı üslubu ile kendine özgü metaforlarla ve sembollerle ifade edilir, bu durum 1980 sonrası değişerek ve gelişerek devam eder. Dini-tasavvufi konu romanlarda iki şekilde işlenir: Birincisi metafor kullanılarak dini-tasavvufi unsurları ifade etmeye çalışan romanlar, ikincisi bir mutasavvıfın hayatını anlatan biyografik romanlar (Taş, 2009: 172). Son dönemlerde mutasavvıfın hayatını anlatan biyografik

romanların ön plana çıktığı görülür. Yılmaz Karakoyunlu'nun *Serçe Kuşun Sonbaharı*, Elif Şafak'ın *Aşk* ve İskender Pala'nın *Od* romanları bu duruma örnek verilebilir.

1.3. Türk Hikâyesinde Tasavvuf

Hikâye türü, şiirin en eski hatta ilk tür olmasına rağmen, edebi türler içerisinde en yaygın ve en köklü geleneğe sahip olanıdır. Kazım Yetiş bu düşüncüyü şu sözlerle ifade eder:

“İster destanları düşünelim ve böylece İslam öncesi edebiyatımızı göz önünde bulunduralım, ister Kur'an-ı Kerim'deki kıssa veya hikâyeleri hatırlayarak İslami dönem edebiyatımızı nazarı dikkate alalım bu böyledir. Yani hikâye veya hikâye anlatma, kıssa söyleme bizim kültürümüzün bir parçasıdır” (Yetiş, 2007: 21).

Her hikâyeci, eserinde hayatın ve insanın ayrı bir yönünü gösterir. Anlaşılması son derece güç olan hayatın ve insanın içine adeta bir pencere açar (Kaplan, 1994b: 10). İnsanın inanç yönü, hikâyecinin, hayatı ve insanı tanımak için üzerine düşündüğü ve yazdığı temalardandır. Eskiden beri insanın hayatında önemli yer tutan ve ona yön veren dinin ve dinî yaşamın, diğer edebi ürünlerde olduğu gibi hikâye türüne de, devirlere göre yoğunluğu değişerek yansıdığı görülür.

İslami dönemde hikâye, halk hikâyeleri ve mesnevi nazım şekliyle ortaya konan klasik hikâyeler olmak üzere iki koldan gelişir. Bu iki hikâye anlayışının ortaya koyduğu ürünlere ve beslendiği kaynaklara bakıldığında dinin ve dini hikâyelerin önemli bir yere sahip olduğu görülür.

Halk edebiyatında dini kaynaklı kahramanlık hikâyelerinin başında, İslami gelenekten alınma *Battalname*'ler, *Hamzaname*'ler ve *Hz.Ali Cenklere* gelir. Ayrıca mevlitler de bu gruba dâhil edilebilir. Divan edebiyatında ise din ve tasavvuf, mesnevilerde ilk önceleri daha yoğun bir şekilde işlenir. Bu dönemde, gaza ruhuna uygun olarak mesnevilerde daha çok *Kur'an*'daki kıssalar, enbiya ve evliya menkıbeleri, din ulularının efsaneleştirilmiş kişilikleri ve kahramanlıkları işlenir. Daha sonraki dönemlerde *Leyla ile Mecnun*, *Hüsn ü Aşk* gibi ilahi aşkın ön plana çıktığı mesnevilerle tasavvuf, Divan edebiyatındaki varlığını yoğun olarak hissettirir.

”Kendi kendine yeten ve değişme mekanizmasının başlamadığı toplumlarda olanın ve geçmişin tekrarlanmasından bıkmaz” (Yetiş, 2007: 22). Bu yüzden de hikâyedeki işlenen dini-tasavvufi temalar, İslami dönemde tekrar tekrar işlenmeye Tanzimat dönemine kadar devam eder.

Tanzimat Dönemi'ne yakın bir zamanda yazılan Giritli Aziz Efendi'nin *Muhayyelat* isimli eseri, geleneksel hikâye ile modern anlatma tarzı arasında bir yerdedir ve tasavvuf düşüncesinden izler taşır. XVIII. yüzyılın sonlarında yazılan eserde, Aziz Efendi, tasavvufi duyuş tarzını yansıtarak, insan-ı kâmil olma yolunda kahramanlarına bir çeşit seyr-i süluk yaptırır (Alaçatlı, Kasım 2011).

Tanzimat Dönemi hikâyesinde tasavvufa yer verilmezken, din konusu da daha ziyade Allah'ın varlığı ve bu varlığın nasıl bilinebileceği üzerine şekillenir. Diğer edebi türlerde olduğu gibi hikâyede de Allah'ın varlığı; Batı'nın aklı, bireyi, özgürlüğü temel alan pozitivist, materyalist düşüncesi etrafında tartışılır.

Ahmet Mithat, *Letaif-i Rivayet*'teki *Firkat* isimli hikâyesinde, hikâye kahramanlarından Memduh'un babasını anlatırken, dinin varlığına karşı çıkanlara ve yaratıcının Tanrı değil de tabiat olduğu fikrini benimseyenlere tepki gösterir. Tanzimat dönemi şair ve yazarlarında görülen, yaratıcıyı kâinatın sonsuzluğu içerisinde anlatma, tabiata bakarak onun sanatının yüceliğini fark etme arzusu Ahmet Mithat'ta da görülür. *Diplomalı Kız* hikâyesinde Batı'nın dine olan ilgisine; *Bir Gerçek Hikâye*' de ise dinin, üzerinde en çok durulan konularından biri olan kaza ve kader konusuna değinir (Daşcıoğlu-Koç, 2009: 885-886).

Modern hikâyenin olgun örneklerinin verildiği Servet-i Fünun dönemi hikâyelerinde, dinî yaşantıya yer verilmez. “Batılı ve yeni hayatın temsilcileri [olan roman ve hikâye kahramanlarının] dinî hayatları ya hiç yoktur, ya da son derece zayıftır” (Yetiş, 2007: 22). Bu dönemde yeni ve modern bir hayat özlenir ve bu yeni hayatın benimsetilmesinde hikâyelerden de faydalanılır. Bir anlamda geçmişte gördüğümüz eğitim anlayışı başka şekilde devam eder. Yani hikâye insanı eğiten bir araçtır; ama eskiden farklı olarak bu eğitim, insanı kötülükten alıkoyup Allah' a ulaştırmaz, yeni ve farklı bir hayata hazırlar (Yetiş, 2007: 22). Servet-i Fünun dönemi roman ve hikâyesinde kahramanlar sıkıntılı dönemlerinde ve psikolojik bunalımlar yaşadığı anlarda bile Allah'a sığınmazlar.

Milli Edebiyat Dönemi'nde, Ahmet Hikmet Müftüoğlu ve Ömer Seyfettin din konusuna Türklük ve İslam cephesinden bakar. Müftüoğlu, *Yarayı Kanatan* isimli öyküsündeki tartışma konularından biri de Türklerin İslam diniyle olan bağları ve dine yaptığı hizmetlerdir. Ömer Seyfettin'in ilk hikâyelerinde mazi ve kahramanlık hasretiyle birlikte geri planda dinin etkisi hissedilir. *İlk Namaz* isimli

otobiyografik hikâyesinde Ömer, on beş yıl önce sabah namazına kalkışını, abdest alışını ve annesiyle ilk namaz kılışını hatırlar. *Ferman, Başını Vermeyen Şehit, Forsa, Kızılelma Neresi, Vire* gibi hikâyelerde ise İslam'ın şehitlik-gazilik rütbesine ve kahramanlığa yapılan vurgu dikkati çeker. *Keramet, Hafiften Bir Seda, Türbe, Perili Köşk, Kurbağa Duası* gibi hikâyelerde ise bâtil inançları ele alır (Daşcıoğlu-Koç, 2009: 887-888).

Milli edebiyatın diğer yazarlarından Yakup Kadri, Refik Halit Karay ve Reşat Nuri Güntekin hikâyelerinde ya batıl inanışlara ya da olumsuz din adamı tipine yer verirler. Yakup Kadri, *Bir Tercüme-i Hal* isimli uzun hikâyesinde, Refik Halit Karay, *Yatır* isimli hikâyesinde Anadolu kasabasındaki halkın cahilliğini ve boş inançlarını ele alır. *Yatır*'da kahramanlar Abdi Hoca, gerçekte ermiş olmayan, olumsuz çizilmiş bir şeyh tipidir (Daşcıoğlu-Koç, 2009: 889). Reşat Nuri Güntekin de *Tanrı Misafiri* isimli hikâyesinde Hafız İlyas isimli ahlaksız ve arsız bir molla tipini başkahraman seçer.

Batılı anlamda hikâyede dinî kültür ve tasavvuf kendine büyük ölçüde yer bulamaz. Yazarlar kahramanlarına ibadet yaptırmazlar. Hatta din, din adamları, dinî ritüeller alay konusu yapılır (Yetiş, 2007: 26). Cumhuriyetin ilk dönem hikâyesinde de eğitimden hukuka, giyim kuşama, sanata vb birçok alanda Batı kültürünü örnek almak isteyen devletin laik ideolojine uygun konular işlenir ve dine çok yer verilmez, verildiği zamanda da genellikle din olumsuz tarafıyla işlenir. Daha sonraları Köy Enstitülerinden yetişen hikâyeciler de eserlerinde aynı tutumu devam ettirirler, bu yazarlar din ve din adamına belli bir ideolojinin penceresinden bakarlar.

Cumhuriyetin döneminde insanın iç ve manevi dünyasına nüfuz etmeye çalışan ve eserlerinde dinî kültürü ve tasavvufu olumlu yönüyle işleyen az sayıda hikâyeler de yazılır. Bu eserlerden biri Necip Fazıl Kısakürek'in *Hikâyelerim* isimli kitabıdır. Tek hikâye kitabı olan *Hikâyelerim*'deki birçok öyküde Necip Fazıl, tasavvuf düşüncesini işler. Bu kitaptaki “Bir Yalnızlık Gecesinde Vehimleri, Şehid, Mühendis, Yemin, Kader Böyleymiş, Hacene Bacı, Yolcu ve Kör” hikâyelerinde tasavvufun menkıbelerinden faydalanır. Semiha Ayverdi, *Yusuçuk*'taki hikâyelerinde ilahi aşk temasına; Nurettin Topçu ise *Taşralı*'sındaki “Mübarek Zat, Tereke, Deli ve Kayan Köy” hikâyelerinde olumsuz şeyh, “Tıbbiyeli” isimli hikâyesinde ise olumlu şeyh tipine yer verir. Bahaddin Özkişi'nin, *Göç Zamanı*'ndaki “Deli İmam” hikâyesinde; Afet Ilgaz'ın, *Halk Hikâyeleri*'ndeki “Âşık

Fatma”sında; Sezai Karakoç’un, *Portreler*’indeki “Geç Kalan Adamın Öyküsü, Tuzak ya da Son Günler, Kayboluş” hikâyelerinde tasavvufi temaları işledikleri veya tasavvufi kavramlara yer verdikleri görülür (Engin, 2015: 17-41).

1980’den sonra yazılmış hikâyelerdeki tasavvufi tema ve motiflerin zenginliği dikkat çekici boyuttadır. Bu hikâyelerin tasavvuftan beslenmelerinin çeşitli şekillerde olduğu görülür. Bazen okuyucuya kendi kültüründen hatırlatılacak bir kavram, bazen dinin daha ulvi yaşanmasına yönelik bir fikir, bazen sadece duyarlılık, bazen de mekândan yansıyan ilham olarak tasavvuf, hikâyelerde işlenir (Engin, 2015: 159).

Sadık Yalsızuçanlar ve Cemal Şakar gibi yazarlar, tasavvufta hal olarak nitelenen ve şahısların iç dünyalarında tecrübe ettiği zevkleri, ıztırapları ve çalkantıları soyut ve sürreel bir üslupla anlatırlar. Hikâyeleriyle okuyucusuna ruhen yücelme duygusu vermeyi amaçlayan Rasim Özdenören, bu yücelmeyi sağlayacak fikri alt yapıyı çoğu zaman tasavvufun düşünce sistematiğinden ve literatüründen alır. Tasavvuftan önemli oranda beslenen yazarlardan biri de Mustafa Kutlu’dur. Kutlu, geleneğin içinde yaşayan tasavvufu; bir ruh disiplini, kaybedilmiş bir cennet, insana bu dünyada bilgelik ve huzuru verecek kaynak olarak yansıtır. Tasavvuf, onun eserlerinde teorik tarafıyla değil, gündelik hayatın içinde yaşanan tarafıyla verilir. Münire Daniş, Cihan Aktaş, Ö. Faruk Dönmez, Hüseyin Su, Yılmaz Yılmaz, Fatma Barbarosoğlu gibi yazarlar ise tasavvufu daha çok kavramsal boyutta işlerler. Dünyanın faniliği ve ahirete varıştan önceki bir durak oluşu, insanın yaratılış gayesinden uzak, nefsin arzularına teslim olmuş yaşam biçimi, söz konusu yazarların sıkça işlediği düşüncelerdir (Engin, 2015: 160-161).

Son yıllarda edebi değer taşımayan, sadece hedeflediği okuyucu kitlesini eğitmek, okuyucusuna örnek insanlar ve yaşantılar sunmak için yazılan dinî ve tasavvufi birçok hikâye ve roman yayımlanır. Nicelik bakımından oldukça fazla olan ve okuyucuyu çoğu zaman tüketici olarak gören bu kitapların, okuyucuda ve edebi eserler üzerinde bir iz bırakmadan, daha yayımlandığı seneler içinde unutulup gittiği görülür.

İKİNCİ BÖLÜM

SADIK YALSIZUÇANLAR'IN HAYATI VE ÖYKÜLERİNDE TASAVVUF

2.1. SADIK YALSIZUÇANLAR'IN HAYATI VE ESERLERİNDE ETKİLENDİĞİ TASAVVUFİ KAYNAKLAR

2.1.1. Sadık Yalsızuçanlar'ın Yaşam Öyküsü *

Sadık Yalsızuçanlar 01.12.1962 tarihinde Malatya'da doğar; babasının okula yazdırmak için mahkeme kararıyla yaşını büyütmesinden dolayı doğum tarihi, nüfus cüzdanında 01. 12. 1961 olarak yer alır.

Yalsızuçanlar'ın öykülerinde de sık sık bahsettiği dedesi Sadık Kamil Baba, 1950'li yıllarda Varto'dan Malatya'ya gelir ve Adıyaman Besni'den Bessey Hanım'la evlenir. Yalsızuçanlar'ın babası Abdurrahman Yalsızuçanlar bu evlilikten doğar. Yazarın babası bazı öykülerinde anlattığı gibi askerlikten sonra Malatya'da sinemalarda büfecilik, bir süre sonra da Malatya'da sinema işletmeciliği yapar. Ailenin sinemayla olan bu ilgisi yazarın öykülerini besleyen önemli kaynaklardandır.

Yazarın annesi Necla Hanım Malatya'nın Akçadağ ilçesindedir. Necla Hanım'ın annesi Yanya göçmeni, babası Battal Bey ise Malatyalıdır. Necla Hanım evleninceye kadar Malatya'da Kız Sanat Mektebinde okur. Evlenince okulu bırakmak zorunda kalır.

Yalsızuçanlar üçü kız, üçü erkek olmak üzere altı çocuklu bir ailenin hayattaki ikinci çocuğudur. Yazar dayıları Necdet ve Mete, teyzeleri Necmiye ve Nevin, anneanesi ve Emine adında bir yetim kızın da içinde bulunduğu geniş bir aile ortamında büyür.

Altı yaşında Malatya'da Melekbaba İlkokuluna kaydolmak ister; ama okul müdürü yaşının küçüklüğünden dolayı kaydetmek istemeyince babası, Yalsızuçanlar'ın yaşını mahkeme kararıyla büyüterek o yıl aynı okula kaydını yaptırır.

Yazar Melekbaba İlkokulunu birincilikte bitirir ve Kubilay Ortaokuluna başlar. Yalsızuçanlar ortaokul ikinci sınıfta iken babası, sinema işletmeciliğini bırakır ve ailesiyle Hatay'ın Dört Yol ilçesine göçer. Yazar ortaokulu, Dört Yol'da bitirir.

* Sadık YALSIZUÇANLAR tarafından zehrahasim@hotmail.com adresine 01. 11. 2017 tarihinde gönderilen e-postadan faydalanılmıştır.

Yalsızuçanlar ortaokulda, Türkçe öğretmeni Turan Gültekin'den çok etkilenererek edebiyata ilgi duymağa başlar. Gültekin, öğrencilerini özellikle Türk Edebiyatı'nın Modern Dönem yazarlarına yönlendirir. Yazar bu yıllarda şiir, öykü, roman ve deneme gibi birçok edebi türde kitap okuyarak okuma alanını genişletir.

Hatay'da ortaokul yıllarında başta çok etkilendiği Kemalettin Tuğcu olmak üzere Ömer Seyfeddin, Sait Faik, Halit Ziya, Reşat Nuri, Yakup Kadri, Tanpınar, Oktay Akbal vb. yazarların kitaplarını okur.

Yalsızuçanlar, Kubilay Ortaokulundan sonra, Dört Yol Deneme Lisesi'ne girer. Bu okuldan 1977-1978 öğretim yılında birincilikle mezun olur. Aynı yıl, Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümüne girer ve yazarın Ankara günleri başladı. Hacettepe Üniversitesinde bir yıl İngilizce hazırlık da okuyan yazar, üniversite birinci sınıfta iken, 12 Eylül 1980 askerî darbesi olur.

Yalsızuçanlar, hazırlık sınıfında okurken aynı zamanda başta Osmanlıca olmak üzere ileride okuyacağı derslerin temel kaynaklarını, edebiyat tarihlerini, edebiyatın başat türlerinden örnekleri okumayı sürdürür. Hacettepe Üniversitesinde Talat Tekin, Şükrü Elçin, Umay Günay ve Ahmet Bican Ercilasun gibi alanında tanınmış hocalardan dil ve edebiyat dersleri alır. Kendi bölümünün yanı sıra, tarih, felsefe ve antropoloji bölümünden çeşitli dersleri takip etmeye çalışan Yalsızuçanlar, DTCF Tiyatro ve Edebiyat Bölümünde Kenan Akyüz, Metin And, Turgut Özakman ve Ergin Orbey gibi hocaların derslerine de zaman zaman katılır.

Ankara'da, üniversite yıllarında Seyranbağları Mahallesi, Olgunlar Sokak'taki bir apartman dairesinde oturan Yalsızuçanlar, kendisi gibi edebiyat öğrencisi olan ev arkadaşıyla oluşturduğu zengin bir kitaplığa sahiptir. Yazar, 12 Eylül 1980 darbesinin o sıkıntılı günlerini bu mekanda yoğun bir biçimde okuyarak ve öyküler yazarak geçirir. "Ana" başlıklı ilk öyküsünü bu yıllarda, 1980 yılının ilk karı yağarken, yazar. İlk kitabı *Şehirlere Süsleyen Yolcu* ile ikinci öykü kitabındaki *Gerçeği İnciten Papağan*'da yer alan öyküler bu süreçte kaleme alınır. 1982 yılında Köprü dergisinin açtığı öykü yarışmasında, "Elif Gibi Yapayalnızım" adlı öyküyle birinci olur ve ilk öykü ödülünü kazanır.

Üniversite yıllarında uzun bir süre yarı zamanlı, Maltepe'de, Barınak adlı otelde geceleri resepsiyonist ve barmen olarak çalışan Sadık Yalsızuçanlar, bu

dönemde otelin sürekli müşterileri arasında bulunan konsomatris kadınları, onların acılı hikâyelerini yakından tanır ve onun öykülerinde yaralanmış, parçalanmış, örselenmiş kadınların çokça yer alması bu dönemin etkisiyledir.

Yalsızuçanlar, 1983 yılında okulu bitirince Hacettepe Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünün açtığı yüksek lisans sınavını ve kısa bir süre sonra da aynı bölümün asistanlık imtihanı kazanır. Ne var ki, o dönemde ayrıntılı biçimde yapılan güvenlik soruşturmasının olumsuz sonuçlanması üzerine asistan (araştırma görevlisi) olarak atanamaz. Yüksek lisans öğrenimi de bir dönem sonra bırakarak İstanbul'a gider. İstanbul'da Köprü dergisinde çalışır ve ilk öykülerinin bir kısmını bu dergide yayımlar. Yine bu dönemde ilk romanı *Yakaza*'yı yazmağa başlar.

Yazar İstanbul'da bir buçuk yıl çalıştıktan sonra, 1985 yılında Sivas'ın Ulaş ilçesine öğretmen olarak atanır. Üç buçuk yıl Ulaş Ortaokulunda Türkçe, Ulaş Lisesinde ise edebiyat dersleri okutur. Bu yıllarda ilk romanı *Yakaza*'yı bitirir. Yine ilk öykü kitabı *Şehirleri Süsleyen Yolcu*, 1987 yılında Ulaş'ta öğretmenlik yaptığı günlerde yayımlanır ve bu öykü kitabıyla aynı yıl Türkiye Yazarlar Birliği öykü ödülünü kazanır.

Yalsızuçanlar 1987 yılının sonlarında, Sivas Merkez Atatürk Ortaokulu, ardından yeni açılan Sivas Sabancı Lisesi'nde öğretmenlik yapar. Yazar ilk evliliğini de Sivas'ta yapar, ilk eşi olan kuzeni Firdevs Hanım'la bu şehirdeyken evlenir. Bu evlilikten Muhammed Hasan ve Muhammed İkbâl adında iki çocuğu olur.

TRT'nin 1989 yılında açtığı yardımcı prodüktörlük sınavını kazanarak Ankara'ya gelir. Üç aylık kurs döneminden sonraki sınavları da geçerek TRT İzmir Televizyonuna yardımcı prodüktör olarak atanır. İlk yıl Ekrem Oymak ile birlikte *Güle Oynaya* adlı bir çocuk kuşağı programı hazırlarlar. Ardından Uluslararası Çeşme Müzik Festivali'nin yayını ve belgeselini yapar. *Ozanın Kopuzundan Aşığın Sazı* adlı on üç bölümlük bir belgesel diziyi yöneten yazar, bu yapım ile Millî Kültür Vakfının televizyon dalında ödülünü kazanır. Yazar İzmir'de *Mavi Kanatlı Bir Kuş* adlı ilk çocuk kitabıyla (masal) *Kelile Dimne*'den uyarlanan on üç bölümlük çizgi film senaryosu kaleme alır ve bu eserler o sıralar yeni kurulan Aile Araştırma Kurumunca yayımlanır.

İzmir'de üç sene görev yaptıktan sonra 1991 yılında TRT Ankara Televizyonuna prodüktör olarak tayin olan yazar, o günden günümüze kadar

Ankara’da yaşar. Ankara ikinci evliliğini Vildan Hanım’la yapar ve bu evlilikten de Hatice Kübra, Zeynep ve Ali olmak üzere üç çocuğu dünyaya gelir.

1992’den itibaren Yalsızuçanlar, *Gerçeği İnciten Papağan, Kuş Uykusu, Güzeran, Halvet Der Encümen* adlı öykü kitaplarını yazar ve yayımlar. İlk kitabı *Şehirleri Süsleyen Yolcu*, Ankara’da Birlik Yayınları; *Gerçeği İnciten Papağan* ile romanı *Yakaza* Karakalem Yayınları tarafından neşredilir. Daha sonra bu üç kitapla birlikte *Korku ve Ümit* ve *Aşk* adlı ilk deneme kitabı Akçağ; *Kuş Uykusu* İz Yayıncılık tarafından okura sunulur.

SadıkYalsızuçanlar roman, öykü, deneme gibi edebi birçok türün yanında, sinemayla ilgili kitaplar yazar. Sinemayla ilgili teorik bir eser olan *Rüya Sineması*, önce İsav, ardından birçok yayınevi tarafından basılır. Bu eser Türkiye Yazarlar Birliği’nin 1996 deneme ödülünü kazanır. Yazar bu yıllarda gazete yazıları, makaleler ve tebliğler de kaleme alır.

Yalsızuçanlar, TRT’de çeşitli tarih ve kültür belgeselleri, kuşak programlar yapar. Bunlar arasında, Muharrem Sevil’le birlikte gerçekleştirdiği *Kırk Ambar, Kum Saati, Aşka Dair, Adı Güzel Kendi Güzel Muhammed, Her Yer Kerbela* vs. yapımlar sayılabilir. Yazarın, ayrıca Mahmud Erol Kılıç, Hasan Kamil Yılmaz, Cemalnur Sargut, Zülfü Canpolat, Yavuz Selim Uzgur ile nehir söyleşiler yapar ve kitap olarak yayınlar.

TRT’den 2009 yılında emekli olur. Aynı yıl, Ülke TV’de, haftada bir canlı yayınlanan ve yaklaşık beş yıl süren *Açık Deniz* adında bir program hazırlar ve sunar. Daha sonra Kanal A Televizyonunda, canlı yayınlanan birkaç program gerçekleştirdikten sonra, en son, iki yıl süren, Gök Kubbemiz adında TRT Avaz’da bir program yapar.

Yalsızuçanlar, Türkiye’de ve çeşitli ülkelerde çok sayıda panel, açık oturum, konferans, sempozyum, seminer, söyleşi ve yazarlık kursu etkinliklerine de katılır. Halen, Ankara’da, İncek semtinde oturmakta, okumaya, yazmaya ve etkinliklere katılmaya devam etmektedir.

2.1.2. Sadık Yalsızuçanlar’ın Edebi Hayatı

Sadık Yalsızuçanlar’ın yazın hayatı “Ana” isimli öyküsüyle başlar. 'Ana' isimli ilk öyküsü *Yeni Asya* gazetesinin kültür sanat sayfasında yayımlanır. Asıl yazı

uğraşısı öykü olmasına karşın roman, masal, deneme, araştırma ve söyleşi türlerinde ürünler veren Yalsızuçanlar'ın basılmış yüz on altı kitabı bulunmaktadır.

İlk öykü kitabı *Şehirleri Süsleyen Yolcu* 1986 yılında Birlik yayınlarından çıkan yazarın *Şehirleri Süsleyen Yolcu*, *Gerçeği İnciten Papağan*, *Sırlı Tuğlalar*, *Garip*, *Ayan Beyan*, *Güzeran*, *Hiç*, *Çoğul ve Karmaşık*, *Halvet Der Encümen*, *Harfler Kitabı*, *İsimler* ve *Kuş Uykusu* başta olmak üzere yirmi altı öykü kitabı vardır.

Şiirselliğin, soyutlamanın, sembolik ve alegorik anlatımın ön plana çıktığı öykülerinde yazar; metafizik temaları, modernleşmenin yol açtığı psikolojik ve toplumsal sorunları konu edinir. Yalsızuçanlar yine, ilk örnekleri ikinci öykü kitabı *Gerçeği İnciten Papağan*'da görülen kısa, açık uçlu küçürek öykülere daha sonraki öykü kitaplarında yoğun şekilde yer verir.

Sadık Yalsızuçanlar'ın *Yakaza*, *Kerem ile Aslı*, *Gezgin*, *Cam ve Elmas*, *Anka*, *Dem*, *Hayyam*, *Vefa Apartmanı*, *Şey*, *Birdenbire*, *Diyamendi*, *Yok Bişey* olmak üzere toplam on iki romanı bulunur. Yazarın, ilk romanı *Yakaza*, birlikte yürüyen, iç içe geçmiş iki olay örgüsü üzerine kurulur. Romandaki ilk olay örgüsü 1950'li yıllarda Denizli'nin Babadağ ilçesinde yaşanmış olayları, diğeri yazarın kendi yaşantılarından oluşur ve büyük oranda üniversite yıllarındaki Ankara yaşamı ile kısa süreli İstanbul ve ağırlıklı olarak da Ulaş günlerini ele alır.

Romanların bazılarında modern yaşamın sorunlarına yer verse de yazarın daha ziyade ünlü mutasavvıfların hayatını anlatan biyografik romanlar yazdığı görülür. Fakat bunlar alışıldık biyografik romanlar değildir. Yazar, birçoğunda iç içe geçen pek çok ayrı olayı konu edinir. Ünlü mutasavvıfların hayatlarının anlatıldığı bu romanlar, çeşitli dünya dillerine çevrilir ve İngiltere, Fransa, Almanya, Bosna, Bulgaristan, Mısır gibi birçok ülkede yayımlanır.

Yazar derlemeler de yapar. Şark klasiklerinden on ikisini (*Dede Korkut*, *Bostan*, *Gülistan*, *Kelile ve Dimne*, *Mem u Zin*, *Baharistan*, *Siyasetname* vs. gibi) yayına hazırlar. On kitaplık bilgelik öyküleri dizisi derler ve metinleri yeniden kaleme alır.

Edebi uğraşlarının yanında Yalsızuçanlar, sinema ve televizyonun doğasına ilişkin kimi eleştirel teorik kitaplar da kaleme alır. Bunlar arasında yayımlandığında hayli ilgi toplayan *Rüya Sineması*, *Televizyon ve Kutsal*, *Tarafsızlık Masalı* ve *Düşkırıği* anılabilir. *Rüya Sineması* kitabıyla yazar, sinema ile rüya arasındaki

olgusal ve metafiziksel ilişkileri konu edinir. Rüyaya dayalı bir sinema düşüncesinin kuramsal temellerini kurmaya çalışır.

2.1.3. Sadık Yalsızuçanlar'ın Eserlerinde Etkilendiği Tasavvufi Kaynaklar

Sadık Yalsızuçanlar'a göre tasavvuf dinin bânını boyutunu ifade eden bir kavramdır ve tevhitte en üst düzeye varmak, bütün varlığı hak görmek, vücut birliğine ulaşmaktır. Tasavvuf çok dinamik bir din algısını ima eder, o yıkarak yeniden yapan, her dem yeniden doğan ve yenilikçi bir anlayıştır. Tasavvuf teorik değil, manevi olarak tadılan bir zevk halidir. Tadılan bu hal, sırdır ve sır da ifşa edilemez; çünkü sır ifşa edilmeyen değil edilemeyendir (Sonuşen, Şubat 2016).

Yazar, tasavvufla çocuk günlerinde, “Riyazet ehliydi. Az şekerle tatlandırılmış suya, kuru tandır ekmeği batırır yerdı (...) derviştı.” (Katre, Nisan 2009) diye tasvir ettiği dedesi vasıtasıyla tanışır. Yayımlanan ilk kitabı ise *Şehirleri Süsleyen Yolcu* (1986)'dan başlayarak öykü, roman, deneme, masal, öykü derlemeleri, araştırma, inceleme olmak üzere Sadık Yalsızuçanlar'ın yüz onun üzerindeki eserinin çoğunda, tasavvuf düşüncesi ve büyük mutasavvıfların yaşam öyküleri ana temayı oluşturur. Eserlerinde yaşamı ve insanı, bu düşünce ekseninde anlatır.

“Tasavvuf mirasını yaratan şahıs ve eserler de metinlerinde sık sık alıntılan[ır], bu da eserlerinin metinler arası ilişki boyutunu son derece zenginleştir[ir]. Tasavvufun yerli ve aynı zamanda evrensel mirası yazarın başlıca ilgisini teşkil ettiğinden kimi romanlarında Muhyiddin-i Arabî, Ebu'l-Hasan Harakanî, Niyazî-i Mısri gibi büyük mutasavvıfların yaşam öykülerini romanlaştırma çabası içinde olduğu da görül[ür]” (Şenderin, 2016: 53).

Sadık Yalsızuçanlar, kimleri okuduğu ve kimlerden beslendiğiyle ilgili şunları ifade eder:

“Hz. Mevlana, İbn Arabî, Mısri, Yunus Emre, Şeyh Galib Dede en çok severek, döne döne okuduklarım arasında. Risaleleri çok okurum. Batı'dan Heidegger, Derrida ve Wittgenstein'i hala okuyorum(...) Tabii klasikler, modern ve postmodern edebiyat... Bizim modern dönem edebiyatımızdan Sezai Karakoç en çok sevdiğim şairdir” (Pesen, Haziran 2009).

Bu cümlelerde isimleri geçenlerin daha ziyade, irfan ehli müellifler olduğu görülür.

Yazarın gençlik çağına girerken okumaya başladığı *Risale-i Nurlar*'ın manevi ve tasavvufi dünyasının oluşmasında büyük etkisi olur. Bu etkilenme, ilk yayınlanan kitabı *Şehirleri Süsleyen Yolcu*'dan başlayıp ilerleyen zamanlarda da değişerek devam eder. Yazar bu durumu kendisiyle yapılan söyleşilerde dile getirir.

Yalsızuçanlar, “İlahi Hakikatle arasında zulmani perdelerin kalınlaştığı” bir ortamda doğduğunu, çocukluk ve ilk gençlik yıllarının bunun acılarıyla ve anlarıyla dolu olduğunu söyler. Gençlik çağına girerken *Risalelerle* tanışan yazarın, bu eser, dünyasında büyük bir değişikliğe yol açar. *Şehirleri Süsleyen Yolcu*'daki öykülerini hep o eserin “ikliminde kalarak yazdığı” belirten yazar, “açlığı süratle bastırmak ister gibi” ne bulursa okuduğunu; ama her zaman merkezde *Risale-i Nurlar*'ın olduğunu ifade eder (Tektaş, 2005: 33).

Risaleler'in Sadık Yalsızuçanlar'ın birçok eserinde etkisi hissedilir. Yazar eserlerinde ondan alıntılar yapar, hatta bazı eserlerinde sadece Said Nursi'yi ve *Risaleler*'i konu alır. *Tasavvuf Risalesi* isimli eserinde *Risale-i Nur*'da yer alan ve tasavvufi irfan geleneği içerisinde düşünülebilecek kimi risalelerle, Said Nursi'nin tasavvuf ve tarikata ilişkin fikirlerini ortaya koyduğu metinleri bir araya toplarken, *Dem* isimli romanı, Said Nursi'nin hayatı etrafında şekillenir. Yazar, romanın aynı zamanda kendisinin *Risale-i Nur*'u “tanıma hikâyesi” olduğunu söyler ve “hazineden payıma düşen bir şey var mı, bunun hikâyesidir.” (Saki, Ekim 2009) diye de ekler.

Risale-i Nur'un yazarın yaşamında ve eserlerindeki etkisi birçok söyleşide dile getirilir. *Şehirleri Süsleyen Yolcu* isimli öykü kitabıyla başlayan bu etki daha sonraki öykülerinde de devam eder; hatta Yalsızuçanlar'ın *Bir Yolcunun Halleri* isimli öykü kitabı *Risale-i Nur*'daki öykülerden oluşur. Yazarın, *Risale*'deki kıssaları bazen sadeleştirerek bazen de tamamen yeniden kurgulayarak yazdığı görülür (Sak, Ocak 2004). Yalsızuçanlar bu etkilenmeyi “Bu metinleri diline biraz dokunarak aldım. Ama özellikle *Sözler*'deki öykülerinin çoğunu bir metinlerarasılık bağlamı oluşturacak biçimde yeniden kurdum. Onlar için yeniden yazılan öyküler diyebiliriz.” (Sak, Ocak 2004) sözleriyle dile getirir. Yazar, Said Nursi'nin eserlerin sadece içeriklerinden değil, aynı zamanda dilinden de etkilenir. *Risale-i Nur*'u, *Kuran-ı Kerim*'in “şiirsel bir tefsiri” ve “estetik bir yorumu” olarak görür ve bir söyleşisinde bu kitapların dil ve anlatımından etkilendiğini şu cümlelerle dile getirir:

“...hikâyeleri olabildiğince mecazi ve şiirsel. Hakikatin şiirsel nitelikleri bu metinlerden ruhunuza yansıyor ve uzaklaştığınız ruha kavuşabiliyorsunuz. Öykülerimde bunun sarsıcı bir etkisi oldu(...) Bu bakımdan Bediüzzaman'ın dili, dünyası, mecazları, imgeleri beni çok çekiyor” (Öncel, 1998: 295-296).

Muhyiddin Arabi de Sadık Yalsızuçanlar'ın tasavvuf düşüncesinin gelişip olgunlaşmasındaki en önemli şahsiyettir. Yazar gençlik yıllarında birçok mutasavvıfı

okusa da İbn Arabi'yi okumaya başlayınca onun etkisine girer. Bir mülakatta kendisine sorulan sufi geleneğine aşırı ilgisinin nasıl doğdu ve geliştiğiyle ilgili soruya şöyle cevap verir:

“Dediğim gibi okumalarım beni bu vadiye doğru sürükledi. Eserleri okurken hep birtakım alt metinler olduğunu hissediyordum. Gitgide İlahi Hakikatin iç boyutu olan tasavvuf irfanına doğru odaklaştım, orada yoğunlaştım. Hz. Mevlana'yı sürekli okurdum. Attar, Cami gibi sufi sanatçıların kitapları hep başucumdaydı. Nihayet İbn Arabi hazretlerinin derin dünyasıyla karşılaşınca artık okunmaya değer çok az şeyin olduğunu fark ettim” (Tektaş, 2005: 34).

İbn Arabi'yi tanıdıktan sonra tasavvuf birinci kaynaktan anlamaya çalışan yazarın eserlerinde, yöneldiği bu yeni anlayışın izleri görülür başlanır. Yazarın İbn Arabi'yle ilk tanışıklığı seksenli yılların başlarında Fütuhât'la olur. İbn Arabi okumaları giderek, öykü dünyasını kuşatır. Sırlı Tuğlalar ve Hiç adlı öykü kitaplarında, öykü “macerasının” başından beri Said Nursi ve İbn Arabi'den etkilenir. Sırlı Tuğlalar, Arabi'nin, yine *Fütuhât*'ta bir bölüm olan *Harfler İlmi*'nden büyük oranda esinlenerek yazar; hatta kitabın ilk adı, *Harfler Kitabı*'dır, sonradan değiştirir. *Hiç*'te ise, Arabi'nin sır ve sırru'l-esrar'a (sırların sırrına) ilişkin yorumları, son derece etkili olur (Tempo Dergisi, Kasım 2004). *Ayan Beyan*'daki öykülerinde Arabi'nin etkisiyle yazıldığı görülür. Yazar bu eserdeki Arabi'nin etkisini, “*Ayan Beyan*, benim İbn Arabi'ye uyandıktan sonra ulaşabildiğim manevi geleneğin beslediği metinler toplamı[dır]” (Yazgaç, Şubat 2006) cümlesiyle dile getirir.

Sadık Yalsızuçanlar'ın İbn Arabi'ye merakı, *Gezgin* isimli romanın ortaya çıkmasını sağlar. *Gezgin*, on üçüncü yüzyılın başında yaşayan İbn Arabi'nin hayatını anlatan biyografik bir romandır. Romanda bir “veli”nin sırdaş hikâyesi anlatılır. “Hayatı olağanüstülüklerle bezenmiş olan Endülüslü bilgenin ancak geleneksel bir anlatıyla yansıtılabileceğini söyleyen Sadık Yalsızuçanlar *Gezgin*'le çağdaş bir menkıbe üretti[r]” (Yılmaz, Kasım 2004). *Gezgin*'in yazılma sürecini yazar, şu cümlelerle ifade eder:

“Ayan Beyan'ı Gezgin'in beni sürüklediği bir yerden yazdığımı söyleyebilirim. Gezgin'le, İbn Arabi hazretlerinin 'sahilsiz umman'ına dalmış idim. Epeydir suflerin kitaplarıyla meşgulüm. Risale-i Nur'la birlikte sürekli okuduğum İbn Arabi, Geylani ve Hz. Mevlana'dan dünyama yansıyan izler bu kitaba girdi” (Daldık, Şubat 2006).

Yazar, dile getirdiği bu ifadelerle hem tasavvufi kaynaklarını ifade eder hem de *Gezgin*'in İbn Arabi benzeri ariflerin ortak deneyimlerinin kitabı olduğunu söyler.

İbn Arabi'nin hayatına ve düşüncelerine Yalsızuçanlar başka çalışmalarında yer verir. *Tasavvuf Risalesi* isimli eserin giriş kısmındaki “İrfan Semasının En Parlak Yıldızı: Şeyhül Ekber, İbn Arabi ve Bediüzzaman” isimli bölümlerde ve hazırlayanlar arasında yer aldığı *Aşkın Halleri* isimli kitaptaki “Muhyiddin Arabi/ Kadın, Koku ve Namaz: Muhammed Kelimesindeki Ferdi Hikmetin Anlamı” adlı bölümde Endülüslü bilgeyi ve onun tasavvufî düşüncesini anlatır. Heceöykü dergisindeki “Dilsiz Kulaksız Söze Dair Öykü-Tasavvuf İlişkileri” inceleme yazısında ve *Anadolu Erenleri* isimli kitabındaki “Nebevî Yol’un Ârif Yolcuları” başlıklı yazısında, tasavvuf düşüncesini genel hatlarıyla değerlendirirken, hem tasavvufun sistemleşmesinde hem de özellikle insan-ı kâmil, evrenin yaratılışı, tevhit ve vahdet-i vücüt gibi bazı tasavvufî terimleri açıklarken İbn Arabi'nin görüşlerine başvurur.

XI. yüzyılda Anadolu'nun Türkleşmesi için müritleri ile birlikte hizmet eden ve Anadolu'da şehit düşen ilk evliyelerinden Ebu'l-Hasan Harakanî, Sadık Yalsızuçanlar'ın yazılarına konu olan velilerdendir. Yazar, Ebu'l-Hasan Harakanî'yi *Anadolu Erenleri* kitabında “Medeniyetin Kalbi Şehir, Şehrin Kalbi Yetkin İnsan; Bilgelik Yolunun Seçkin Yıldızı: Harakanî ve Medeniyet Kuran Bilge: Harakanî” bölümlerinde ve biyografik bir roman olan *Cam ve Elmas*'ta anlatır. Yazarın “Kâmil insan olarak Şeyh Harakanî, yaşadığı ülkenin kalbidir ve insanlık medeniyetinin de besleyici damarıdır (...) XI. yüzyılda bir güneş gibi Anadolu'ya doğan bilge...” (Yalsızuçanlar, 2015a: 32) cümleleriyle övdüğü Şeyh Harakanî'nin eserlerini okuduğu, etkilendiği ve eserlerinde yer verdiği görülür.

Sadık Yalsızuçanlar'ın hemen tüm eserlerinde tasavvufî bilgi ve yaşam yer alır. Yazarın *Dem*, *Cam ve Elmas*, *Gezgin* gibi mutasavvıfların hayatlarını anlattığı biyografik romanlarına *Anka*, *Şey*, *Hayyam*, *Diyamandı* ve tasavvufî bir yolcuğu anlattığı *Birdenbire* romanları eklenebilir.

“Halvet tecrübeleri bakımından irfan tarihimizin en kıymetli adı” (Yalsızuçanlar, 2015a: 159) diye övdüğü Halveti şeyhi Niyazi Mısrî'nin düşünce ve şiirlerinin, Sadık Yalsızuçanlar'ı etkilediği görülür. Bazı öykülerinde ve araştırmalarında yer verdiği Niyazi Mısrî'nin tasavvufî hayatına ve düşüncelerine *Anka* isimli romanda yer verir. Yalsızuçanlar, Tefik İleri'nin hayatını anlatıldığı *Vefa Apartmanı*'nda Niyazi Mısrî'den alıntılar yapar.

Yazarın bilinenden farklı bir bakış açısıyla ele aldığı ve etkilendiği Ömer Hayyam, *Şey* ve *Hayyam* romanlarına konu olur. “*Şey*” de asıl tema Hayyam’ın manevi hayatında yaşadığı yolculuktur. Yalsızuçanlar’a göre, oryantalistler Hayyam’ı doğru okumaktan acizdirler ve Hayyam’ın hayat felsefesi irfani gelenek içerisinde yer alan sufilerinkinden farklı değildir (Çetinel, Eylül 2008).

Birdenbire’de çağdaş, günümüzde yaşamış gerçek bir dervişi konu ederken, hayatından etkilenip romanına konu ettiği diğer bir “arif” Yaman Dede’dir. *Diyamandi* ismiyle romanlaştırdığı Yaman Dede, 1887 yılında Talas’ta doğar, ilk gençlik yıllarında Müslüman olur, 42 sene “Müslüman” kimliğini gizledikten sonra “açıklamasıyla” ailesi ve çevresi tarafından dışlanır. Bu romanda, Müslüman olunca adını Mehmet Kadir Keçeoğlu olarak değiştiren Yaman Dede’nin hayatı, duygu ve düşünce dünyası verilir. Romanda başka mutasavvıflara atıflar vardır. “İbrahim Edhem Hazretleri’nin, Yemen ellerindeki Veysel Karani Hazretleri’nin menakıplarından damlalar yer al[ır] kitapta” (Yazgaç, Şubat 2017).

Sadık Yalsızuçanlar’ın hayatını bir roman veya öyküde anlatmasa tasavvuf dünyasını çok derinden etkileyen iki isim: Mevlana ve Yunus Emre’dir. Yazar, bir mülakatta Türkoloji eğitimi sırasında Hz. Mevlana, Yunus Emre, Şeyh Galip gibi “çok güzel hocaları” olduğunu söyler. Elinden geldiğince Anadolu’ya emekler vermiş bu sufilerin yaşamlarını romanlarında yazmaya çalıştığını belirtir (Sonuşen, Şubat 2016).

Türk tasavvuf düşüncesinin en önemli isimlerinden sayılan Mevlana yaşamı, fikirleri, şiirleri ve kendinden sonra oğlu Sultan Veled’in kurumsallaştırdığı Mevlevilik kültürüyle birçok düşünceyi, başta edebiyat olmak üzere birçok sanatı ve sanatçıyı etkiler. Bu etkilenenler arasında Sadık Yalsızuçanlar’ın da olduğu görülür. Yazarın tasavvufi dünyasında ve eserlerinde Mevlana’nın tesiri büyüktür. Yalsızuçanlar’ın, “Hz. Mevlana’nın manevi yaşamını anlatmayı denemek niyet ve arzusundayım. Yıllardır okurdum. Şimdilerde Mesnevi şerhleri okuyorum. Bilmiyorum kısmet olacak mı?” (Şimşek, Ocak 2005) cümlelerinde Mevlana’yı uzun süredir okuduğu anlaşılır. Hayatını romanlaştırdığı bazı mutasavvıflar gibi, Mevlana’nın hayatını henüz bir romanda anlatmasa da birçok roman ve öyküde ona ve başta Mesnevi olmak üzere eserlerine atıflar yapar ve onlardan alıntılar yapar. *Diyamandi*’de, *Anadolu Erenleri*’nde ve özellikle öykülerinde Mevlana’nın etkisi

görülür. Öykülerin bazılarında metinlerarasılık tekniğiyle *Mesnevi*'den öyküler alınırken, bazılarında ise atıflar yapılır.

Yunus Emre, Yalsızuçanlar'ın etkilendiği ve beslendiği kaynakların başında gelir. Romanlarında, öykülerinde ve denemelerinde onun dizelerine bazen epigrafta bazen öykünün içerisinde yer verilir. *Gezgin* romanını Yunus Emre'nin "Dilsizler haberini kulaksız dinleyesi / Dilsiz kulaksız sözü can gerek anlayası" dizeleriyle başlatan yazar, *Vefa Apartmanı*'nda yine Yunus Emre'den alıntılar yapar. *Anadolu Erenleri*'nde "Bir Roman Kahramanı Olarak Yunus Emre" başlıklı bölümde Yunus Emre'nin hayatına ve sanatına yer veren yazar, diğer bölümlerde şiirlerinden dizeler kullanır. Yunus Emre'nin etkisi özellikle öykülerinde hissedilir. Öykülerde onun dizelerine veya onun şiirinde geçen birçok ifadeye çoğu zaman yer verildiği görülür.

Sadık Yalsızuçanlar'ın tasavvuf düşüncesinde ismi zikredilenlerin yanında Gazali, Abdülkadir Geylani, Sultan Veled, Şeyh Galip, Seyyid Yahya Bakuvî ve Osman Hulusi Efendi, Osman Kemali Baba gibi birçok din büyüğü ve arif etkili olur. Bu kişiler yazarın hem hayatına ve hem de eserlerine tesir eder. Yine Yalsızuçanlar'ın eserlerinde Halveti, Mevlevi ve Nakşibendi tarikatlarının düşünce ve yaşayışlarının etkisi hissedilir.

Tasavvuf düşüncesinin zamanla oluşturduğu kendine has bir kültür birikimi, yaşantısı, eğitim sistemi, ahlak anlayışı, dili ve terminoloji vardır. Derin bir tasavvuf bilgisine sahip olan yazar; bu kültürün insan-ı kâmil, şeyh, zikir, halvet, seyr ü süluk, nefis, seyahat, tevhit, vahdet-i vücud, yokluk, varlık ve aşk gibi birçok unsurunu ve terminolojisini eserlerinde kullanır. Özellikle öykülerde bu terminoloji bazen hiç değiştirilmeden bazen de metafor veya sembollerle anlatır. "Vebal"de (Yalsızuçanlar, 2012: 261-265) Harun isimli kahramanın kalbini masivâdan kurtarıp ilahi aşka yükselmesi, tarikat çevresinde şeyhinin yol göstermesiyle olurken, "Terk" (Yalsızuçanlar, 2012: 381-387) isimli öyküde tren yolcuğuyla anlatılır. Yine zikir, halvet ve seyr ü süluk gibi tasavvufi terimler bazen açıkça, bazen de "A'nın Kanadı" isimli öyküde olduğu gibi, insan-ı kâmil yerine "kalbi beyaz insanlar" (Yalsızuçanlar, 2012: 92) metaforuyla kullanılır.

2.2. SADIK YALSIUZUÇANLAR'IN ÖYKÜLERİNDEKİ TASAVVUFİ UNSURLAR

2.2.1. Vahdet-i Vücut

“Arapça, varlığın birliği demektir. Allah'tan başka varlık olmadığının idrâk ve şu'ûruna sahip olmak, bilmek.” (Cebecioğlu,2009: 683) “Ezelde Allah vardı ve başka bir şey yoktu.” (İmam Buharî, 2004:460) hadisinde de işaret edilen vahdet-i vücut, zevkle elde edilir, yaşanarak bilinir. İbn Arabi tarafından sistemleştirilen vahdet-i vücutta “salik gerçek varlığın bir tane olduğunu, bunun da Hak'ın varlığından ibaret bulunduğunu, Hak ve O'nun tecellilerinden başka hiçbir şeyin hakiki bir varlık olmadığını bilir” (Uludağ, 1995: 553).

Vahdet-i Vücut düşüncesi Sadık Yalsızuçanlar'ın öykülerindeki en temel izleklerden birisidir ve bu izlek yazarın *Garip* 'teki (Toplu Öyküler 1) ilk öykü kitabı olan *Sırlı Tuğlalar*'dan itibaren yoğun bir şekilde işlenir. Yalsızuçanlar, *Sırlı Tuğlalar* isimli öykü kitabına tasavvufta Şeyhi Ekber diye bilenen İbn Arabi'nin “elif ile lam birleştiler / tıpkı iki sevgili gibi/ ve yıllar bir düş oldu” (Yalsızuçanlar, 2012: 9) şiiriyle başlar. Elif ve lam harflerinin birleşmesinden “la” hecesi oluşur. Bu hece Arapçada, olumsuzluk edatıdır ve eklendiği kelimeye “yok” anlamı verir. “La” hecesi ve anlamı tasavvuf için önemlidir. Tasavvufun iki önemli düşüncesi, “tevhit” ve “vahdet-i vücut” yok ve yokluk fikri üzerine kurulur. La mevcûde illallah” yani Allah'tan başka (hiçbir) varlık yoktur, düşüncesi tevhidin en üst seviyesi, vahdet-i vücut fikrinin de temelidir. Mutasavvıflar, Allah'ın dışında varolan her şeyin hayal ve gölge olduğunu söyler. Her şey onun tecelligahıdır. Yokluk, onun varlığı için sadece bir aynadır. Dolayısıyla Sadık Yalsızuçanlar kitabının baş kısmına İbn Arabi'den aldığı bu şiirle vahdet-i vücut anlayışına atıf yapar.

Yoğun bir anlam yükü barındıran “A'nın Kanadı” isimli öyküde vahdet-i vücut düşüncesine yer verilir. Bu düşünce öykünün ilk cümlesinden, son cümlesine kadar vurgulanır. Bu öyküde başta elif olmak üzere bazı harflerin ve o harflerle başlayan kelimelerin çağrıştırdığı olayların hikâyesini anlatılır. Öykü, “Ezelde Allah vardı ve başka bir şey yoktu.” (İmam Buharî, 2004:460) hadisini hatırlatan “Sadece A vardı. Onunla birlikte bir şey yoktu.” (Yalsızuçanlar, 2012: 91) cümlesiyle başlar, “A vardı sadece/ Sadece A.” (Yalsızuçanlar, 2012: 98) cümlesiyle biter. Öykünün ilerleyen kısımlarında da bu düşüncenin işlendiği görülür. ”A vardı sadece ondan öncesi yoktu. Anlatılanlar başkası değil... A gözdür. Aynasında kendine bakar.

Aynını görür. Gören de görülen de A'ya ulanan herhangi bir sessiz harfin sessizliğidir” (Yalsızuçanlar, 2012: 91-92). Öyküdeki A harfi, Arap alfabesinde elif'le yazılır ve elif'te Allah'ın remzidir. Dolayısıyla öyküde A harfi hem Allah'ı hem de elif harfini karşılar. Anlatılanlar A'dan başkası değil sözüyle kastedilen şey, öyküde anlatılan diğer harf veya varlıkların A (Allah) ve onun yansımından başka bir şey olmadığıdır. Devamındaki cümlede aynaya bakıp aynını görmesi ifadesiyle bu durum anlatılır. Evren Allah'ın tecelli ettiği aynadır. Aynaya bakan ve gerçek olan bir kişidir. Diğeri onun aynaya düşen yansımasıdır ki varlığı aynaya bakan kişiye bağlıdır.

Tasavvuftaki tek gerçek varlığın Allah olduğu düşüncesini yazar “İşler Vakitlere Rehinlidir” isimli öyküsünde de işler. Öyküye epigraf olarak yirmi dokuz yaşında intihar eden Nilgün Marmara'nın şiirini alır. Öykünün akışında da bu şairden ismini vermeden bahseder ve onun şiirinden alıntı yapar. Öyküsüne seçtiği kahraman da Nilgün Marmara gibi intihara meyilli yirmi dokuz yaşında genç bir kadındır. Öykü, bu genç kadının hayata tutunmasını anlatır. Yazar vahdet-i vücud düşüncesindeki gerçek varlığın Allah olduğunu genç kadının ağzından “ O olmasaydı varlığım olmazdı, bir şey göremezdim, yok olurdum sonra yok olurdum yok olurdum sonra. Yokluğun yokluksuz yok olması gibi.” (Yalsızuçanlar, 2012: 272) ifadeleriyle hatırlatır.

Karısından ve iki çocuğundan ayrılan Harun'un yalnızlığı ve gittiği dergâhta teselli aramasının hikâye edildiği “Vebal”de, bir insanın kesretten kurtularak tevhide ulaşması için neler yapması gerektiği düşüncesi ele alınır. Bu eğitim öyküde tekkenin şeyhi Salih Baba'nın ağzından anlatılır. Salih Baba'nın anlattığı bu tevhit anlayışı, vahdet-i vücuttur. Bu durumda kul, masivadan kurtulup her yerde Allah'ın tecellisini görür, müşahade eder. Bu müşahadesinin sonunda birliğe ulaşır. “İmam-ı Rabbani bunu tevhidin en üst derecesi kabul ed[er]” (Türer, 1995: 214). Öyküde gözlerini gayp âlemine salan Salih Baba, müridi Harun'a “ Can gözünü açıp eşyayı ve halkı Hakk'a perde etmeden, daima müşahadede ol” (Yalsızuçanlar, 2012: 261) diyerek bu birlik haline işaret eder. Salih Baba, burada gayp âleminin sırlarını gören “can gözü”nü, perdeleyen şeylerin dünya malı ve hayatı olduğunu söyler. Öykünün başka bir yerinde yine bu hale değinir. Burada da insanı, gafletin birlik halinden uzaklaştıracağını söyler; ama “ gaflette olmayıp, Hakk'ın her hadisede zuhurunu görürsen ülfetin artar, onun türlü türlü ilim ve kudretleri [dervişe] sirayet eder”

(Yalsızuçanlar, 2012: 263). Bütün bu gafletten ve dünya hayatından kurtularak gayp âleminin sırlarına ve ilahi aşka ancak ehl-i halin ulaşabileceğini, bu sırr-ı esrarın hakikatinden uzak olan halkın ise bu durumu günah (vebal) olarak göreceğini Seyyit Nizamoğlu'nun şu beytiyle izah eder: “ Hakikat-ı sırr-ı esrarın cihanda ehl-i hal anlar / Avam olan ne bilsin halet-i aşkı, vebal anlar” (Yalsızuçanlar, 2012: 261).

Öyküde, Harun rüyasında “Ben bir şey görmedim, vallahi bir şey görmedim, o şeyde sadece O’nu gördüm.” (Yalsızuçanlar, 2012: 264) cümleleriyle şeyhine içinde bulunduğu durumu anlatır.

Sembolik bir dilin kullanıldığı “Av” isimli öyküde çokluk içinde kaybolan insanın daha sonra birlik düşüncesine varması anlatılır. Öykü kahramanı sabah tıraş olmak için girdiği banyonun kirlenmiş, sıcaktan buharlanmış aynasında alnına ve “alnındaki yazıya” bakar. Hayatının boş ve kötü geçtiğini düşünür. Geçen zaman için pişmandır, yaşamın peşinde koşarken hayatın hızla aktığını fark edemez. “Avlarken avlandığımı” göremez. Alnına daha önce böyle bakmayan öykü kahramanın, artık orda çok şey görebilmektedir. “Sen teksin ben birim. Senin tekliğine bakıyorum şimdi. Alnımdaki birlikten bakıyorum. Bakılanların en kusursuzu senin tekliğin, görüyorum” (Yalsızuçanlar, 2012: 282). Özellikle “sen teksin” ifadesinde vahdet-i vücut anlayışı dile getirilir. İbn Arabî'ye göre varlık, bir tek hakîkatten ibarettir. Çeşitlenme ve çoğalma, dış duyuların oluşturduğu bir görüntüdür. Allah kesin varlıktır” (Aktr. Ateş, 2013: 56). Bir, sözcüğünde o varlıktan iki tane olmama durumu söz konusu iken, “tek” sözcüğünde hem eşi ve benzeri yok anlamı hem de sadece “O var” anlamı söz konusudur. Yazarın tekliği bundan dolayı vurguladığı görülür. Öykünün devamında Allah'ın tek olduğu ve tarif edilemez olduğu düşüncesine, ”Her şeyi tekliğe izafe ediyorum... Alnımda senden başkasına bakılamaz yazıyor, o yazının rengine bakıyorum. Bu renk hiçbir renge benzemiyor. Onu daha önce görmemiştim. Onu tarif edemiyorum” (Yalsızuçanlar, 2012: 282) cümleleriyle tekrar yer verilir. Artık öykü kahramanı tevhidin en üst makamı vücudî tevhittedir (vahdet-i vücut). Sadece ona bakar, her şey kaybolur yalnızca onu görür.

“Sınırlı Kavrayış Biçimine İlişkin Öykü Taslakları Mektubu” isimli öyküde başlığa uygun bir şekilde öykü yazma taslağı üzerinde durulur. Üst kurmaca tekniğinin kullanıldığı öyküde önerilen konulardan biri de İbn Arabî'nin sistemleştirdiği vahdet-i vücutla ilgilidir. Öyküde vahdet-i vücut düşüncesi şu cümlelerle anlatılır: ”Bir diğeri[öykü] mahlûkatın tabiatına dair İbn Arabî. Örneğin

cilalı, parlak bir yüzeye baktığında kendi görüntünü görürsün, dolayısıyla mazhar veya tecelli yeri yok olur, der” (Yalsızuçanlar, 2012: 291) Bu ifadelerde ne görüntü ne de tecelli yeri olan parlak zemin (ayna) vardır; sadece parlak zemine bakan varlık vardır. Dolayısıyla Allah yokluk aynasında kendi tecellisini görür.

Sadık Yalsızuçanlar “Ayan Beyan” isimli öyküsüne, vahdet-i vücut anlayışını yansıtan ifadelerle başlar. Bu düşüncesini anlatmak için deniz metaforunu kullanır: “Sen denizsin, ben kıyınım. Sen olmayınca ben denizsiz kıyı gibiyim. Kıyısız deniz olur belki ama denizsiz kıyı nasıl olabilir? Sen olmayınca ben denizi olmayan bir kıyı nasıl olursa öyleyim” (Yalsızuçanlar, 2012: 333). Burada yazar, asıl varlık olan Allah’ı, denizle; öykü kahramanını ve onun temsil ettiği tüm insanları ise kıyı sözcüğüyle anlatılır. Deniz olursa kıyı olur, kıyı varlığını denize borçludur. Tüm varlıklarda yaratılışını Allah’a borçludur; O tecelli ederse, gölgesi olan diğer varlıklarda var olur. Öyküde, kahramanın denizden uzak kaldığı görülür; fakat bunu sevgili, aşığına gerçekleri göstermek için yapar; çünkü madde dünyasına ve nefesine uyan insan, gerçek varlığın gölgesi olduğunu unutup kendi varlığını “asıl” sayabilir. Öyküde bu düşünce, ”Bendeki nefesini de birlikte götürdüğünü sanmıştım. Oysa sen bana bir kıyı olduğumu bildirmek için denizini çekmiştin. Bunu senden sonra, varlığım boşluğa yuvarlandıktan sonra fark etmeye başladım.” (Yalsızuçanlar, 2012: 334) cümleleriyle anlatılır. Yazar, öykünün akışı içerisinde vahdet-i vücut düşüncesine yine yer verir. “Sen vardın. Belki seninle birlikte bir şey yoktu. Belki bugün de böyleydi, yarın da böyle olacaktı.” (Yalsızuçanlar, 2012: 337) cümlelerinde yazar, daha önce kapalı olarak anlattığı vahdet-i vücut düşüncesini açıkça ortaya koyar. Öykü kahramanı, ilme’l-yakin olarak bildiği bu düşüncüyü, artık hakka’l-yakin seviyesinde yaşar. Ona doğru yöneldiği bir sabah, Allah’ı ve onun vahdaniyetini perdesiz olarak görür: “Onu çıplak gördüm. Çırılçıplaktı. Hiçbir şey kendisini örtmüyordu. Örtüler aradan kalkmıştı. Onu saf haliyle görüyordum. O saftı. Işıktandı. Gölgesiz ışıktı” (Yalsızuçanlar, 2012: 337).

Yazarın “Ayan Beyan” öyküsünün ilerleyen kısımlarında, “K’nın Tozu”, “Varlık”, “Gölge”, “Hacivat’ın Karagözü” ve “Şathiye” gibi isimli birçok öyküsünde tasavvufta vahdet-i vücut düşüncesini anlatmak için ışık ve gölge metaforunu kullandığı görülür. “Ayan Beyan”da ışık ve gölge benzetmeleri şöyle verilir: “Ben gölgeyim, sen ışıksın. Beni ışığından yaptın. Sonra gölgeye bıraktın. Bana gölgeyle ışık arasında durmam gerektiğini söyledin” (Yalsızuçanlar, 2012: 334). Işık ve gölge,

İbn Arabi'nin Allah'ı ve diğer varlıkları anlatmakta kullandığı önemli metaforlardandır. O, varlık tasarımını ışık sembolüyle açıklar. Ona göre, ışık vücut, vücut da mutlak anlamda Tanrı'dır, yine varoluş da ışıktır, mutlak yokluk ise karanlıktır. A'yân-ı sâbite ise gölgedir. Buradaki Allah ile varlıkların ışığı, güneşle ayın ışığı gibidir. Bu temsile göre ayın ışığı gerçekte güneşe ait olmakla birlikte bir mazharda yansıdığından ötürü artık sırf güneş ışığı olmaktan çıkmış ve ayın hükmünü almıştır. Tanrı dışındaki varlıkların vücudu da gerçek anlamda Tanrı'ya ait olmakla birlikte, vücudu kendi istidatlarına göre yansıttıklarından ötürü bu vücut ile sırf Tanrı'ya ait vücut arasında özde değilse bile hükümce fark vardır (Aktr.Uluç, 2006: 188). Yazarın gölge ve ışık metaforunda İbn Arabi'nin görüşünün etkili olduğu görülür. Mutlak var olan Allah, kendi nurundan evreni yaratır. İnsan yaratılmadan önce ayan-ı sabite denilen ve Allah'ın bilgisi dâhilinde olan "gölge" yerdedir. Yaradan insan bedenine kendi nurunda üfleyerek onun gölgeden çıkarıp ışığa çevirir ve insan yokluk aynasında tecelli eder.

Yazar "Şathiye" isimli öyküsünde insanın halk içindeki seyr u sülüğünü ve fena makamına ulaşması anlatır. Üç bölümden oluşan öykünün birinci bölümünde öykü kahramanı vahdet halindedir ve birinci bölümü vahdet-i şuhut anlatan ifadelerle bitirir: "Bana göründün, beni kör ettin. Şimdi senden başka hiçbir şey görmüyorum. Nereye baksam seni görüyorum. Hangi sokağa çıksam senin gölgen düşüyor. Hangi eve baksam, senin meskenin görünüyor (Yalsızuçanlar, 2012: 347). Bu ifadeler, öykü kahramanın var olan her şeyde Allah'ı müşahede ettiğini; ama henüz gölge varlıklardan tümüyle kurtulamadığını gösterir.

Yazar, öykünün ikinci bölümünde vitrinindeki kitabı ortadan bölen "ışık"tan yola çıkarak tasavvuftaki "ışık" ve "gölge" metaforlarını sorgular.

Şehrin kirlili ve riyakâr yaşantısında ve caddelerinden kurtulmak için bir arayış içinde olan öykü kahramanı, aslını arar. " Ben aslımı arıyorum... aslım sensin... aslım sendendir... ben gölgeyim... sen ışıksın... sen ışığın kaynağısın... ışıktan da içeridesin..." (Yalsızuçanlar, 2012: 347). Aradığını bulan öykü kahramanı, gerçek hakikatin Allah, kendisinin de gölge olduğunu fark eder.

İkinci bölümün son kısmında aşkla kendini kaybeden öykü kahramanı gölgelerden kurtularak tevhit halini yaşar. Artık sesler, sözler, harfler, sözcükler, gölgeler, ışıklar, varlık ve yokluk yok olur. Her şey yok olunca mutlak hakikat olan

Allah ortaya çıkar. Öykü kahramanı bu durumu şu cümlelerle anlatır: ” Sadece sen kalıyorsun... şimdi burası yok... var yok yok yok burada (...) hiç ses kalmıyor... hiç gölge yok burada... hiçbir şey yok... herşey yok oldu... sadece sen kaldın... sadece sen... sen... se... s... “ (Yalsızuçanlar, 2012: 360). Öykü kahramanı tevhidin en son basamağındadır, vahdet-i şuhuttan kurtulup vahdet-i vücut halini yaşar.

Olayın geri planda kaldığı ve tasavvufi göndermelerin çok olduğu “K’nın Tozu” öyküsünde “Biz gölgeyiz,’ dedim,’bunu anlamadan karılıyoruz toprağa, toprak daha daha koyu bir gölgedir, her şey gibi o da dünya değirmeninde kader tozuna dönüşür.” (Yalsızuçanla, 2012: 100) cümleleriyle vahdet-ı vücut anlayışına yer verilir. Tasavvufa göre dünya yokluk perdesidir. Tüm yaratılanlar ise o perdeye düşen gölgelerdir. Ne o gölgeler ve perde gerçektir, ne de o gölgeler kendi iradesiyle hareket ederler. Perdenin arkasındaki asıl varlığın iradesi yansır. Perde arkasındaki ışık (nur) sönünce artık dünya perdesi de gölge de görülmez. Öyküdeki cümleler tasavvufun bu anlayışına uygun düşen cümlelerdir.

“Senfonik İlahi” isimli öyküde de sık sık Allah’tan başka bir şey olmadığı düşüncesi vurgulanır: ”Sadece sen varsın, sadece sen varsın. Sen görürsün, sadece sen görünürsün” (Yalsızuçanlar, 2013: 136). Yazar vahdet-i vücut düşüncesini anlatan bu ifadeleri, öyküde ışık ve gölge benzetmesiyle destekler: “Ben gölgedeyim, ben gölgeyim, güneşim sensin” (Yalsızuçanlar, 2013: 136).

“Varlık” öyküsünde ise mekân, içilen çay ve kahramanların isimleri vahdet-i vücut düşüncesini çağrıştıracak şekilde kullanılır. Öyküde mekân, çınar ağacının gölgesidir, kahramanların isimleri ise “gölgedeki adam” ve “gelen adam”dır. Öyküde gölgedeki adam kâmil insanın temsilcisidir ve vahdet-i vücut bilincine sahiptir. Dolayısıyla gölgedeki adam, “gölge olduğunun bilincinde olan” adam olarak da okunabilir. Diğeri ise henüz gerçek varlığın mahiyetinden veya tasavvuf düşüncesindeki vahdet-i vücut anlayışından habersizdir; çünkü gölgedeki adam, gelen adama var mısın, diye sorduğunda “varım” diye cevapladığı görülür. Halbuki tasavvufa göre, varlık sadece Allah’a ait bir özelliktir. Öyküde gelen adamın bu bilince sahip olup olmadığı sorgulanır. Göldeki adam, gelen adama “varım” cevabın ne anlama geldiğini bilip bilmediğini sorar. Gelen adam, gerçek varlığın ne anlama geldiğinden habersizdir.

Yazar, “Gölgeler”de adından itibaren varlıkların gerçekte olmadığını ifade eder. Varlıklar için gölge, zahir ve hayali varlıklar ifadelerini kullanır. Yalsızuçanlar, bu öyküsünde varlıkların “ışıkların izleri” olduğunu ve ışıksız gölge olamayacağından varlıklarının başka bir yere dayandığını belirtir. Öykünün sonunda “zahir batın mıdır?” (Yalsızuçanlar, 2014: 115) sorusunu sorar. Bu soruyla gerçekte, tek mutlak bir varlığın olduğu belirtilir. Zahir ve batın yoktur; ama insanın algılamasındaki sınırlılıktan dolayı tek bölünerek zâhir ve bâtin ortaya çıkar. Bir başka ifadeyle, ikilik insandan ve onun kendi varlık zannından doğar.

“Hacivat’ın Karagözü” isimli öyküde ise Hacivat ve Karagöz oyunundan yola çıkarak vahdet-i vücut felsefesi anlatılır. Öykü, “Hacivat’ın Karagöz’ünde ibret görünür.” (Yalsızuçanlar, 2014: 217) cümlesiyle başlar. Karagöz oyunlarından öğrenilecek ibretlerin olması, bu oyunların başlangıcında okunan perde gazellerindeki, “Perde-i ibret-nümada zahiren bir sûretiz, / Ârifan manen bilirler nükte-i ulviyyetiz. [Yine başka bir perde gazelinde] Perde kurdum bezm-i irfâne safa göstermeğe, / Şem’a yaktım sûret-i ibret-nümâ göstermeğe.” (Sevilen, 1990: 18) dizelerde de dile getirilir.

Karagöz oyunundaki perde, dünyanın (zahiri âlem); perdeye yansıyan gölgeler, insanın ve diğer geçici varlıkların; ışık, ruhun ve Karagözcü de Allah’ın sembolüdür. Öyküde bu gerçek, ”Ahali, insanların iplerini parmaklarıyla oynatan hayalcinin gerçek olduğunu bilir. Onu Tanrı olarak görür.” (Yalsızuçanlar, 2014: 217) cümlesiyle dile getirir. Yine öyküde çocukların gördüklerine inandıkları ve arkasındakini merak etmedikleri belirtilir ki bununla zahiri âlemi gerçek zanneden olgunlaşmamış insanlar kastedilir. Perde “camdan yapılmadığı” için gerçeği doğrudan göstermez. Sadece perdeye düşen gölgeler belirir, perde de onlar oynar.

Devir nazariyesiyle öykü kahramanın seyr ü süluk serüvenin anlattığı “Akıl Dağı” isimli öyküde vahdet-i vücut düşüncesine öykünün ilk cümlelerinde yer verilir. Yaratılan varlıkların gerçek olmadığı düşüncesi öykü kahramanı tarafından şu cümlelerle dile getirilir: “Benim nereden nasıl geldiğimi biliyorlardı ama onların bilgileri gerçek değildi. Ben gerçek değildim. Onlar beni gerçek sanıyorlardı” (Yalsızuçanlar, 2012: 366). Yaratılan varlıkların gölge varlıklar olduğu düşüncesi, sıradan insanın gözlemleyeceği bir hal değildir, ancak tasavvufi olgunluğu elde edenler bu hali müşahade edebilir. Ailesinde dedesinin dışında öykü kahramanın gerçekte olmadığını kimse bilmez; çünkü onlar kesret alemi gölge saymazlar.

Gerçek olmadığı düşüncesi öykü kahramanında büyüdükçe artar, asıl varlıktan uzaklaşır ve dünyaya yaklaşınca da kendini gerçek sanmaya başlar. Halbuki gerçekdışılığı artar; zira insan ne kadar Allah'a yaklaşır, onda yok olur ve bekaya ulaşırsa gerçeğe yaklaşmış olur.

Öyküde asıl varlığın Allah olduğunu bilen kişi, kahramanın dedesidir. O masivaya önem vermeden bir çeşit derviş hayatı yaşar. Öykü kahramanına daha sonraları yol gösteren, dedesinin yaşayışı ve sözleri olur. Gerçi manevi yolculuğuna dede öldükten sonra başlasa da kahramanın dedesinden hatırladıkları ve çocukluk dönemindeki etkileriyle onun dedesi mürşidi olur. Kahramanın dedesi tarafında vahdet-i vücud düşüncesi, "Her şeyden kasıt varolandır, ama gerçekte tek olandır." (Yalsızuçanlar, 2012: 366) cümlesiyle ifade edilir.

"Zaman ve toplum dışı bir (düşünsel) hayat süren" (Engin, 2015: 137) bir hattatın yaşamını anlattığı "Hiç" isimli öyküde varlığın birliği ve diğer varlıkların gölge olduğu fikrine geniş yer verilir. Tevhidin en üst derecesi olan vahdet-i vücud fikrini Hattat, ilk önce rüyasında yaşar. Rüyasında hattat Halim Özyazıcı'yı, aslında onun elini, "O'nun eli ellerin üzerindedir." (Yalsızuçanlar, 2013: 21) ayetini yazarken görür. Daha sonra Özyazıcı'nın eli, kendi eli olmaktan çıkar. Hattat beka makamındaki Özyazıcı'nın elinin "O'nun eline dönüştüğünü, her şeyin O'nun varlığıyla var olduğunu, O'nun varlığının yanında aslında var olmadığını, bir gölgeden ibaret olduğunu görü[r]" (Yalsızuçanlar, 2013: 21).

Öykünün sonunda Hattat tüm harflerin, kâğıtların, odadaki eşyaların; hatta oturuşunun, kalkışının ve bakışının da yok olduğu bir vahdet halini yaşar.

"Hiç'e Derkenar"da ise Çin mistisizminde vahdet-i vücud düşüncesine yaklaşan bir anlayıştan bahsedilir. Bu mistisizmde birlik halinde varoluşu "Zati Vücutla özdeşleştirmekten" kaçınıldığı belirtilir. Birlik onun alanın içinde olsa da "Zati" varlıkta hiçbir tecelli yoktur, O "pür hakikattir." "Tanrı mutlak aşkın olma anlamında mutlak[tır], fakat varlık bu düzeyde mutlak değil[dir], en azından aşkınlıkla sınırlı[dır]" (Yalsızuçanlar, 2013: 60). Burada tüm var olanlar sınırlı iken, Zati Vücut tüm bağların ve şartların üzerindedir.

"Uzakla Yakının Sınırında" öyküsünde yazar gerçek varlığın tekliği düşüncesini, öykünün başlarında "Yoksa ne ayna var ne yakın ne uzak. Sen varsın, seninle birlikte hiçbir şey yok" (Yalsızuçanlar, 2013: 82) cümleleriyle anlatılır.

Yazar “Vahit Ehad” isimli öyküsünde ise Allah’ın Ehad isminin anlamından yola çıkarak vahdet-i vücud felsefesini açıklar. Hak, yaratılış aleminde bir (Vahit) dir; Ehad yaratılışın olmadığı öte alemde tek (Ehad) tir, yani ondan başkası yoktur. Anlatıcı, Allah’ın “sana” dediği kahramana acımayacağını söyler; çünkü acıma örtmek demektir. Bir şeyin örtülmesi içinde var olması gerekir. Dolayısıyla ondan başka bir şey olmadığından acınacak bir şey de yoktur. Öykü de kendi varlığını iddia etmenin de ortak koşmak olduğu belirtilir. Öyküde ”Ortak koşarsan yoksun, yokluğun nasıl örtünsün?” (Yalsızuçanlar, 2014: 104) cümleleriyle yazar, şirkteki bir insanın tek varlık olan Allah’a ulaşamayacağından asla var olamayacağını ve yok olan bir şeyin de bundan dolayı örtüye ihtiyaç duymacağını belirtir.

Vahdet-i vücud düşüncesi “Aşk”ta çokluğun olmadığı düşüncesi üzerinden anlatılır. Öyküde aşkın, âşıkın ve sevgilinin de Allah olduğu vurgulanır, her şeyin Allah’tan geldiği, tekrar dönüp ona gideceği belirtilir. Çokluk yoktur, sadece o vardır. Bundan dolayı âşık da, sevgili de odur. Yazar vahdet-i vücudla ilgili bu düşünceleri öyküde, “O’na dönüp her şey O’na yerleşecektir? Öyleyse bu çokluk da neyin nesi?” (Yalsızuçanlar, 2014: 107) cümlelerinde olduğu gibi sorularla dile getirir.

Yazar öykülerde ilk önce İbn Arabi’nin daha sonraları da başka mutasavvıfların vahdet-i vücud felsefesini anlatmak için sıkça kullandığı ayna, ışık, gölge ve elif gibi metaforlardan faydalanır. Yalsızuçanlar’ın bu metaforları öykü kurgusu içine taşıyarak özgünlüğü yakaladığı görülür.

2.2.2.Tevhit

Tevhit anlayışı tasavvufun dayandığı temel unsurlardandır. Tevhidin en üst derecesi varlıkları yok bilip tüm var olanı Allah’ın nurunun tezahürü olarak kabul etmektir. “Görünen şeyler onun nurunun zuhur ve tecellisinden başka bir şey değildir. Zat salike tecelli edince salik kâinatı kendinin idare etmesi gibi bir vecd ü halet’e bürünür. O artık insan-ı kâmilidir. Beşer bundan ötesine varamaz.” (Kırkkılıç, 1996: 158)

Tevhit düşüncesi Sadık Yalsızuçanlar’ın öykülerinde önemli bir yer tutar. Öykülerde kahramanlar masivâdan tevhit anlayışına ulaşmak için belli olgunlaşma sürecinden geçerler ve tevhit düşüncesi genellikle deniz, elif, nokta ve ağaç gibi sembollerle anlatılır.

Yalsızuçanlar *Sırlı Tuğlalar*'ın başındaki ilk şiirden itibaren tevhit anlayışını anlatmak için elif'i metafor olarak kullanır. İbn Arabi'ye ait olan şiirin ilk dizesinde geçen "elif", Arapça lisanında ilk harftir ve tasavvuf ıstılahı olarak, Zât-ı Ehadiyyet'e işaret eder (Cebecioğlu, 2009: 189). Tasavvuf edebiyatında Allah isminin yerine simge olarak "elif" harfî kullanılır; çünkü "elif" bütün harflerin evveli olduğu gibi Allah da bütün varlıkların evvelidir. Elif, "bir" olduğu için her şeyin kaynağıdır, çokluk anlamındaki "kesret" bile "bir" den gelir.

Yazarın tevhit düşüncesini elif'le anlatma anlayışı *Sırlı Tuğlalar*'daki ilk öykü olan "Yusuf'un Rüyası"ndan başlar; "A'nın Kanadı", "Elif'in Sükunu", "Çokluktan Kinaye", "Hiç", "Bakışı" ve "Bir" gibi birçok öyküde görülür.

"Yusuf'un Rüyası"nda birlik düşüncesi, öykünün başkahmanlarından olan dede tarafından, elif'le açıklanır. Öyküde elif'in "cem makamına sahip, adının Allah, niteliğininse Hayy olduğu" (Yalsızuçanlar, 2012: 15) söylenir. Cem makamı, bütün her şeyin Allah sayesinde var olduklarını görme, her şeyi Allah'tan görme makamıdır. Bu makamın bir üst makamı cemu'l-cem Allah'tan başka hiçbir şeyi görmeme halidir. Bu mertebede insan, karşısındaki varlıkların hiçbirisini göremez. Hepsinde Hak tecellisini görür. Her şey Hak kesilir. Öykünün sonlarına doğru öyküyü anlatan küçük çocuk, dedesinin bu makamda olduğunu gösteren ifadeler kullanır. Dut ağacında, Çarmuzu deresinden ayrılan kanal suyunda, çocukların sevincinde, sokaktan gelen sülükçünün sözlerinde, sokakta gördüğü Ayhan Efendi'nin saçında, Beydağı'nın uçurmlarında, "neye baksa bir süre sonra baktığı şeyi [Allah'ı] içinde bulurdu" (Yalsızuçanlar, 2012: 15).

"A'nın Kanadı"nda elif A harfiyle verilir ve tüm yaratılan varlıkların başının o olduğu harflerle temsiliyle verir. Yazar, "A sözcüğün ilk harfidir. Söze onunla başlanır, söz onunla başlar." (Yalsızuçanlar, 2012: 92) diyerek, öyküde A ile başlayan kelimeleri ve o kelimelerin çağrıştırdığı anlamları anlatır. A ile ilk önce L harfini yan yana getirir. "LA" yani yokluk, "La mevcûde illallah" Allah'tan başka (hiçbir) varlık yoktur, düşüncesi tevhidin en üst seviyesidir.

"Elif'in Sükunu" Sadık Yalsızuçanlar'ın İbn Arabi'den etkilenecek yazdığı öykülerindendir. Bu öyküdeki cümlelerin çoğunu İbn Arabi'nin *Fütuhât*'ın da bulmak mümkündür. Öykü elif'le diğer harfler arasında, hareke noktasındaki farkı anlatarak başlar. Bilindiği gibi diğer harfler harekesiz veya elifsiz okunamaz ve sesleri çıkması için harekeye veya elif'e muhtaçtır. Allah'ın simgesi olan elif ise

harekeye muhtaç olmadan meçhul kalmayan tek harftir. Yazarın, bu öyküde sembolik bir dil kullandığı görülür. “Kün” emriyle yaratılan ve Allah’ın sıfatlarının tecellisi olan varlık anlayışı ile tevhit düşüncesi elif ve diğer harflerle anlatılır. Diğer harfler olan her varlık, özeldir insan, ancak Allah’ın manasıyla birleştiği zaman okunur ve görünür hale gelir. İnsanın ve varlıkların Allah’ın sonsuz güzelliğine ihtiyacı vardır; tüm yaratılanlar Allah’tan bir isim ve sıfat taşır; ancak bu isim ve sıfatlar diğer varlıklar ile insanı okunur hale getirir.

Yazarın Yunus Emre’nin tevhit düşüncesini anlattığı “Dört kitabın manası bellidir bir elifte” (Yalsızuçanlar, 2012: 393) dizesini epigraf olarak kullandığı “Çokluktan Kinaye” isimli öyküsünde, bu dizeler öykünün parolası gibidir.

Öyküde, epigrafından itibaren tevhit düşüncesi hâkimdir. Tevhit düşüncesi elif ve noktayla anlatılır. Öyküye göre elif noktadan uzar, dört kitap eliften çoğalır. Burada elif Allah’ı temsil ederken ondan çoğalan dört kitap, dört büyük semavi dini temsil eder. Yine tasavvuftaki şeriat, tarikat, marifet ve hakikatten oluşan dört makamı da temsil eder. Dolayısıyla dört kitabın manası ve sırrı elifte toplanır, elifle amaç mutlak hakikattir.

“Çokluktan Kinaye” öyküsünün çözüm bölümünde Yunus Emre’nin, zaman içinde Türk milletinin meydana getirdiği yapı, şehir ve edebiyat üzerindeki tesiri suretten manaya dönüşerek devam eder. Artık o, elife ve “bir noktaya sadece bir noktaya” dönüşür. Öyküye göre Yunus, artık be’nin altında her şeyin kendisinden doğduğu ve kendisinden elifler yapılan bir noktadır. Burada Yunus Emre’nin noktaya dönüşmesiyle, yaşadığı hayatı vurgulanır. Onun her şeyin kendisinden olan noktaya dönüşmesi onun *Kur’an-ı Kerim*’e uygun bir hayat yaşadığını ve artık birliğe ulaşarak bekabillah makamına yükseldiğini ve her şeye o makamda baktığını gösterir.

“Hiç” öyküsünde kullanılan ve tasavvufta da önemli bir yere sahip olan harf elif’tir. Elif harfi tevhit düşüncesini anlatan bir semboldür. Öyküde tüm harflerin ondan geldiği, bir olduğu ve diğer harflerin sese kavuşabilmesi için ona ihtiyacı olduğu vurgulanır. Elif harfi nokta ile birlikte kullanılır. Nokta tüm varlıkların özüdür. Tüm varlıkların ve elif dâhil tüm harflerin noktadan çıktığı öyküde şu cümlelerle dile getirilir:

“İnsan kutsal kitapta kutsal kitap fatihada fatiha besmelede besmele be harfinde be harfi ayırdedici bir noktadaydı ayırdedici nokta insandı. İnsan insanın hiçbir şeyi

değildi. İnsan vardı ve ondan önce harfler vardı. Harfler vardı ve ondan önce Elif vardı. Elif vardı ve ondan önce nokta vardı. Noktadan önce O vardı (...) Her şey noktadan çıktı. Nokta açıldı elif oldu elif açıldı insan oldu insan açılınca ne oluyordu?” (Yalsızuçanlar, 2013: 39).

Elif harfinin kullanılarak birlik düşüncesinin anlatıldığı diğer bir metin olan “Bakışı” öyküsü birliğe ulaşmış, çokluk içinde bir olanı idrak ederek yaşayan kadınla bu gerçeği idrak edememiş adamın konuşmalarından oluşur. Öykü, tek olanın çokluk içinden algılanabileceği ve kişinin çokluk içinde bir olanı idrak ederek yaşayabileceği üzerine kurulur. Öyküde kadın, zahir ehlinin evrendeki gölge varlıkların ötesindeki bir’i görmedikleri için, bu âlemi çoğul olarak gördüklerini söyler. Öyküdeki adamın da en büyük yanılgısı budur. Bâtın ehli olan kadın, “onlar” dediği çoğul âlemin, çok olduğunu ama tekil olarak bir araya geldiğinde çoğaldıklarını söyler. Kadın bu sözünü ispat etmek içinde üç tane elif’in yan yana geldiği yüz on bir örneğini verir:

“Adam, ‘üç tane bir’ diyor. ‘Hayır’ diyor kadın, ‘Daha dikkatli bak, onları bitişti.’ ‘Yüzonbir’ diyor adam. ‘Doğru’ diyor kadın, ‘peki bir mi elif mi bunlar?’ Adam duraksıyor, ‘Bir’ diyor. ‘Ama tek değil’ diyor kadın. Adam düşünüyor, ‘Doğru’ diyor, ‘tek değil bir.’ ‘Tek olsaydı’ diyor kadın ‘o zaman birleşmezdi. Kendine birleşeni yok ederdi. İşte onlarda da tek’in gölgesi var. Bu yüzden tekiler” (Yalsızuçanlar, 2013: 150.)

Yalsızuçanlar’ın “Bir” adlı öyküsünde İbn Arabi’nin *Harflerin İlmi* isimli eserinden faydalandığı; hatta İbn Arabi’nin elifi anlattığı bölümü hemen hemen değiştirmeden öyküsüne taşıdığı görülür. Öykünün başlığından itibaren elif’in, birliği temsil ettiğine işaret edilir. Harf ilmine göre elif bir harf değildir, ama “Sözcüğün hayat bulması için harf olarak görülmesinde bir sakınca yoktur (Yalsızuçanlar, 2014: 257). Tüm evrendeki canlıların hayat bulması için Allah’ın tecellisine muhtaç olması gibi, harfler de elifle birleşerek sese kavuşur ve hayat bulur. Öyküye göre elif’in bin bir ismi vardır. “İlk adı Allah. Elif’in sıfatları var. İlk sıfatı Kayyum” (Yalsızuçanlar, 2014: 257). Elif öyküye göre yedinci felekte görünür. İbn Arabi’ye göre ilk yedi felekte Hakk’ın harfleri vardır (İbn Arabi, 2011: 86). Elif, yaratılış dairesinin hem merkezi hem çemberidir. Tasavvuftaki sadece Allah’ın olması ve tüm evreni kuşatması gibi, elif hem harf hem sözcük, hem isim hem sıfattır. Kısaca her şey elif’tir.

Yazarın bazı öykülerinde yüz, deniz ve ağaç metaforlarıyla tevhit düşüncesini telkin etmeye çalıştığı görülür.

“Şathiye” isimli öykünün üçüncü bölümü üç satırdan oluşur. Bu bölümde aradığını bulan, iç huzura kavuşmuş kâmil insanın, tam bir birlik içerisinde mutlak

hakikate ulaştığı görülür. Artık harfi sözü bırakan öykü kahramanı için sadece Allah vardır ve bu düşünceyi öyküde, ” Artık harfi, sesi, sözü bırakıyorum. Burası sadece sensin.” (Yalsızuçanlar, 2012: 361) cümlesiyle dile getirir.

Yine aynı öyküde vahdeti anlatmak için “yüz” metaforu kullanılır. “Yürek meyhanesi”nde Allah, öykü kahramanına bir isim telkin eder gibi kadeh sunar. “Yüzüne bakıyorum. “ (Yalsızuçanlar, 2012: 346) cümlesinden bu telkin edilen ismin tevhit sözcüğü olduğu anlaşılır; çünkü sevgilinin yüzü Tekke edebiyatında birliği sembolize eder.

Yazar “Denizde Ölüm” de tevhit anlayışını deniz ve kıyı benzetmesiyle anlatır. Öykü kahramanı sevdiği kadını gördüğünde “kıyı”dadır. “Kıyı” görülen âlemdir ve akılla bilinebilir. “Deniz” ise ikiliğin ortadan kaldığı “birlik” âlemidir ve aşkla ulaşılabilir. Yazar, bunu “ Seni gördüğümde dairenin bir yerindeydin ve kıyı idin. Kıyı aşılabılır diye düşünüyordum ama aşamadım Bil ki Allah, âlemde denizi kıyıya bağlamıştır. Kıyı bilinir, deniz tadılır.” (Yalsızuçanlar, 2012: 275) cümleleriyle ifade eder. Öykü kahramanı artık bütün ağırlıklarını bırakarak “denize” girer.

Sadık Yalsızuçanlar’ın, “Uzakla Yakının Sınırında” isimli öyküsünde ise kahraman, baktığı her yerde Allah’ın birliğini gözlemler. Ona göre “Kangal iti” bile bu birlik düşüncesine sahiptir ve “Ben de sendeyim. Seninim ben de...” şeklinde “havlayarak” bu düşünceyi dile getirir.

Tevhit düşüncesinin öykünün ilerleyen kısımlarında tekrar ele alır. İhlas suresini hatırlatan şu cümlelerde birlik düşüncesi işlenir: “Her şeyin bir eşi, her şeyin bir benzeri var. Sen hiçbirine benzemiyorsun. Her şey sana benziyor. Sen farklısın” (Yalsızuçanlar, 2013: 85).

Birlik düşüncesi öyküde deniz ve dalga metaforuyla da anlatılır. Öykü kahramanı, Ali ve eşini izlediğinde onların dağdan çıkarak denize dökülen bir ırmakla birlikte denize ulaştığı görülür. Soru sormayı bırakıp “sadece denize dökülüyorlar” (Yalsızuçanlar, 2013: 85). Burada tevhit düşüncesine ulaşmak için gereken özelliklerde sezdirilir. Bu özellikler teslimiyet ve aşktır. Öykü kahramanı bu denizde, dalgalarda görür. Burada denizle Allah’ın isim ve sıfatları, dalga ile yaratılan varlıklar kastedilir. Bu dalgalar, ” denizden ayrı değillerdir” ve denizin özelliğini taşır ve ona işaret eder. Öykü de denizin dalgalanmasını görülmeden esen

bir şey sağlar. Bu da Allah'tır, dalgaları oluşturması gibi tüm evreni de o yaratır. Evrendeki varlıklar “birbirini izleyerek bitmeksizin, zamanın içinde” aynı dalgalar gibi belirir ve sonra kaybolur.

“Bahnhoftan Dönerken İçime Bıraktığın Tuhaf İşaretler” öyküsünde karısı tarafından terk edilen bir kocanın yalnızlığı ve acı çekişi anlatılır. Öyküde, karısına kocası şu şekilde tavsiye bulunur:

”Kederli bir akşam sana bir şarap içirdiler. Sarhoş oldun. Bu deniz dipsizdir, kıyısızdır. Aklını çıkar başından, belleğini sil, arın giysilerinden, soyun, kaldığın yerden terk et kendini... Kuyu sendedir, içindedir uçurum, çık oradan, onu çıkar içinden, çıkarırsan çıkarırsın, Sana bu sözü söyleyen sensin, aç kulağını, iki görme bire bak, ona bakınca kendini göreceksin, sen yok olmayınca o gelmez...Kelebek yanacağını biliyor, bu yüzden yanmıyor. Bedeni bir çırpıda küle dönüşse de ruhu kurtuluyor. O kuyudan yanarak çıkıyor” (Yalsızuçanlar, 2012: 224).

Bu cümlelerde kullanılan “Kıyısız deniz” ve “iki göremeyip bir bak” ifadeleri tasavvufdaki birlik inancıyla ilgidir. İbn Arabi, birlik inancını anlatırken “mutlak birlik denizi”ni kıyısız diye niteler (Yalsızuçanlar, 2015a: 30).

Tevhit düşüncesinin deniz metaforuyla verildiği başka bir metin “Portal” öyküsüdür. Adamla kadın sükût edip hal diliyle konuşmaya başlayınca, kalpteki “sükut denizi”nin dalgaları onları gizli bir sessizliğe doğru hareketlendirir, kalplerindeki büyütür. Kalplerindeki “birlik denizi”ni hareketlendiren şeyler “şefkat rüzgârı”, “çocuğu onların kalplerine dolaysız bakışı” ve yağmurun yağmasıdır. Çocukla kastedilen, onun ruhunun ve kalbinin temizliğidir. Yalsızuçanlar, insanın nefsinin korunduğu Levh-i Mahfuz’daki halinin “safiiyyun” özelliğiyle ilgili olduğunu, insanların bu ilksel haline evliyaların ebedi çocukluk dediğini belirtir; çünkü insan, henüz doğduğunda Allah’ın soluğunu ve kokusunu taşımaktadır. Bebeğin Allah’la biatı tazedir. Bu anlamda yağmuru da hatırlamak gerekir. Onun da yere nüzulü sırasında biatı yenidir (Yalsızuçanlar, 2005: 95). Dolayısıyla yazar, insanın Allah’a ayna olabilmesi için ruhunun korunmuş olması gerektiğini ifade eder.

Öyküde adamla kadın, zikirle kalplerini masivadan kurtarır ve artık birbirlerine Allah’ın tecellini gösteren birer ayna olurlar. “Adam [kadının] yüzündeki ismi okudu (...) Yüzün birlik denizi, orada yıkıyorum acılarımdan, dedi susarak” (Yalsızuçanlar, 2014: 28). Bu hal, Mevlana ile Şems’in yakınlaşmasını hatırlatır.

Adamla kadın birlik düşüncesini kendi dışında diğer varlıklarda da görür ve dış dünyadaki bu varlıkların zikrine katılırlar. Tevhidin en üst derecesi olan vücudu tevhide öykünün sonunda ulaşılır. Burada aşılması gereken kentin doğusundaki “portal”dır. Bu kapının üzerindeki çarkifeleği de yine “çocuğun dolaysız bakışı”yla ve “merhamet”le aşarlar. “Ağaç ile Sarkaç” öyküsünde ise tevhit düşüncesi öyküde ağaç metaforuyla anlatılır. “Toprağın böğrü”nden ağacın yükselmesi, insanın mahviyet haliyle yani acz ve fakr ile Allah’a ulaşmasını sembolize eder.

“Kalbi bir imge kristali.” (Yalsızuçanlar, 2014: 26) diye Hz. Peygamber’i tasvir ettiği “O Geldi” öyküsünde, onun gelişiyle evrende ve insanda meydana gelen değişimler anlatılır. Onun yüzünde insan gerçekliğinin görünümüleri seyredilir. Hz. Peygamber’in yüzünün gösterdiği diğer bir gerçek tevhit: “Yüzü çokluk denizi değildi, birlik ağacıydı” (Yalsızuçanlar, 2014: 26). İslam’ın ve tasavvufun temel konularından olan tevhit inancı, öyküde bu cümle ile dile getirilir. Yine bu düşünceyle ilgili Allah’ın zamandan münezzehe olduğu “Zamanın Sahibi’nin zamandan önce geldiğini O’ndan öğrendik.” (Yalsızuçanlar, 2014: 27) cümlesiyle vurgulanır.

Yazarın “Temizlikçi”, “Şehrin Kapıları”, “Beni Yaktığın Menzil”, “Sarı”, “Çoğul ve Karmaşık”, “Kasabada Yeni Bir Martı Çizgisi”, “Kime Karşı Ölümsün” ve “Silgi” isimli öykülerde kahramanların masivadan kurtulup vahdete ulaşması anlatılır.

“Temizlikçi” iki cümleden oluşan küçürek bir öyküdür. Öyküde bir dervişin çöple dolu iki çöp tenekesini kendi çöp tenekesine boşaltarak çekip gitmesini anlatır. Dervişin başkalarına ait çöple dolu iki çöp tenekesini kendi çöp tenekesine boşaltması, ikiliği ortadan kaldırıp, birliğe ulaşma anlamında da okunabilir. Dervişin ahlak anlayışının temel noktalarından biri de tevhit düşüncesidir. Yine iki çöp tenekesiyle tevhide engelleyen akıl ve nefis dünyası anlaşılabilir. Tevhidin en üst derecesi olan vücudî tevhide ulaşmak için aklın sınırlarından ve duyuların dünyasından kurtulmak gerekir. Derviş, insanlarda ikiliğe ve kötülüğe sebep olan akıl ve nefis çöpünü alarak onların yaşamından uzaklaştırır. O, bu yönüyle insanlığın iyiliğine çalışan bir rehberdir.

Tevhit düşüncesinin işlendiği diğer bir öykü “Şehrin Kapıları”dır. Meteforlarla yüklü olan bu öyküsünde yazar, kahramanın, mana alemindeki

ilerleyişini “kapı” benzetmesiyle verir. Öykü kahramanı, şeriat, tarikat ve marifet kapılarını geçince karşısına melek tasvirlerinin bulunduğu bir kapı çıkar. Kapının deliğinden ilk iki bakışında karmaşa gören öykü kahramanı, üçüncüsünde bir havuz ve ortasında bir fiskiye görür ve kapı hemen açılır. Burada ilk iki bakışında çoklukdaki birliği göremeyen öykü kahramanı, üçüncü bakışta bu birliğe ulaşır. Tasavvufun temel unsurlardan olan tevhit anlayışı ariflerin manevi yükselişlerini tamamladıktan sonra müşahede ettikleri bir makamdır. Bu makamda varlıkta Allah’tan başka hiçbir şey olmadığını görürler. Evrendeki varlıklar onun tecellisidir. Varlığın çokluğu bu yüzdendir. Mutasavvıflar, manevi yükselişlerini tamamlayıp gayp aleminin “kapı”larını araladıkça tevhit anlayışını daha iyi yaşarlar. Öyküde yazar, bu birlik anlayışını havuz ve fiskiye benzetmesiyle verir. Suyun fiskiyede veya havuzda olması onun aslını değiştirmez; çünkü aslı sudur. Öykü kahramanın bunu fark etmesiyle artık kesretten kurtulur ve vahdeniyet makamına erer.

“Beni Yaktığın Menzil” isimli öyküde ise insanın Allah’a yükselme serüveni üç katlı ev imgesiyle anlatılır. Öykü kahramanı evin üçüncü katına çıkar. Öyküde üçüncü kat olarak verilen bu menzil, tevhit makamıdır; burada her şey silinir, Allah’tan başka hiçbir şey görülmez. Öyküde bu durum resim ve elbise benzetmeleriyle şöyle anlatılır: ”Burada sadece tek resmin var. Hiç giysin yok. (...) Odada senin seslerini ve kokunu taşıyan bir rüzgâr sessizce esiyor” (Yalsızuçanlar, 2012: 391) Öykü kahramanı, evin üçüncü katındaki bir ceviz ağacından “denize açılan bir damar” olmak için “ateş” makamında yanmak gerektiğini öğrenir. Yazar, denizle tevhit düşüncesini, ateşle de aşkı kasteder.

Tasavvufi bir arayışın anlatıldığı “Sarı” isimli öykü, “Güvercin kör kapıdan uçuyor. Kanatlarının beyazı dağılmış. Elleriyle yüzünü kapamış.” (Yalsızuçanlar, 2012: 409) cümlesiyle başlar; sonra gözleri yüreğini örten, dizleri yırtık bluciniyle kendisini ikiye ayırmış, yüzü belirsiz bir kadının güvercine baktığı görülür. Kadının buradaki tarifi henüz tevhide eremeyen insanı hatırlatır. Görünen dünyada kaldığı için kalbini temizleyemeyen insan, ikilik içindedir ve birlik makamında değildir. Gözlerinin yüreğini örtmesi, kendisini ikiye ayırması ve yüzünün belirsiz olması bundandır. Yine öyküde kuşun beyaz olması ve etrafa beyazının dağılması taşıdığı hakikatle ilgilidir. ”Necmeddîn-i Kübrâ’ya göre beyaz, İslâm, iman ve tevhîdi sembolize etmektedir. Nakşibendiyye’de ise sır latîfesinin rengi beyazdır” (Aktr. Özköse, 2014: 29). Dolayısıyla öyküde güvercin, “kör kapı”dan çıkarak insanlara

tevhitle ilgili sırlar taşır. Öyküde yine genç kadının ağacın “bir” olduğunu görmesi tevhit düşüncesiyle ilgilidir. Ağacı dalları kesret âleminin gövde kısmı ise Allah’ın remzidir. Genç kadının ağaçtaki bir’i görmesi tabiattaki tüm varlıkların aslında bir’in çoğalmış hali olduğunu fark etmesidir. Yine dört simetrik adam metaforu, bir’in dört ayrı şekilde çoğalmasındır. “Mum ışığında içbükey aynadaki yazgı çizgilerine” bakmak da tevhit düşüncesiyle bağlantılıdır; çünkü içbükey aynaya yansıyan tüm ışıklar bir noktada kesişir. Tüm varlıkların yazgıları Allah’tan başlar, onda son bulur ve çokluklarıyla da onun farklı tecellileridir.

“Çoğul ve Karmaşık” tasavvuftaki vahdet ve kesret düşüncesini işleyen küçürek bir öyküdür. Öyküde anlatıcının çok ve karışık olduğu için sayması gereken, sayıncada istemese de biriken “şeyler”le, yani kesretle diyologu ve onları tekil ve düzenli hale getirmesi işlenir. Öykü kahramanı şeyleri yani kesret âlemini hiçleyince çokluğun arkasındaki asıl ve tek olan varlığa ulaşır. Varlıklar ona gizemlerini açar. Artık tevhit makamındadır. Bu makam, çoğul âlemde Hakk’ın birliğidir. Öyküde bu durum şöyle anlatılır: ”Saf değiller ama karmaşık da değiller. Onları ne tekil ne de çoğul gördüğüm an gizemlerini açıyorlar. Giriyorum içlerine, dışarıdan çoğul görünen tekil, tekil görünen çoğul oluyor” (Yalsızuçanlar, 2013: 148).

Masivanın karanlık, tevhidin ise deniz ve dağ kelimesiyle anlatıldığı “Kasabada Yeni Bir Martı Çizgisi” isimli öyküde, dünya sevgisine kapılan insanların tekrar birlik denizine ulaşması anlatılır. Öyküde insanların kalplerinin mühürlenmesinden bahsedilir ki sebebi Hz. Yunus’un duasındaki tevhit düşüncesini unutmalarıdır.

Yazar, “Kime Karşı Ölümsün” öyküsünde de benliğini yok eden tümüyle kesretten kurtulan kahramanın hikâyesini anlatır. Masal ve şiirin unsurlarından faydalanır. Özellikle masalsı bir anlatım tercih eden yazar, daha çok masallarda olan padişah ve prensesleri bu öyküde kahraman olarak seçer.

“Herkes sende var oluyordu.” (Yalsızuçanlar, 2013: 277) diyen öykü kahramanı benliğini yok ederek fena makamına ulaşır. Artık en büyük sevinci Allah’tır: ”Bin kez çökse de bu can içimde inlese de sesine koşuyordum(...) Arzularımın ritminden sana bakıyordum. Gözüm hep sendeydi. Dilimi sen bağlamıştın. Dönüp dönüp sana ölüyordum” (Yalsızuçanlar, 2013: 283). Bu makamda her şey Bir’in yansımasıyken; ama Bir’le aynı olmadığı düşüncesi öyküde

şu cümlelerle anlatılır: ”Bu yerkürede küçük, parça parça, rengarenk çeşitli cam parçaları gibi her biri başka tende rengini, büyüklüğünü, biçimini güneşten aldı. Bu düşsel ışıklanma ne güneşin aynısıydı ne de...” (Yalsızuçanlar, 2013: 283).

“Silgi” öyküsünde de zahiri ve benliği “silen” kahramanın birlik düşüncesine ulaşması anlatılır. Kahramanın öyküde iki şeyi terk ettiği görülür: Birincisi görünen evren, ikincisi ise kâmil insanın tam teslimiyetini engelleyecek benlik bilinci. Öyküde bu iki şeyi terk eden kahraman, tevhide ulaşır. ”Algıladığı her şeyi kucakladı ve silip attı algısını” (Yalsızuçanlar, 2014: 79) cümlesiyle hem ulaştığı birlik düşüncesi hem de fena hali anlatılır.

Sadık Yalsızuçanlar’ın “M’nin Ağzındaki Deniz”, “Yörük Semai”, “İsimlerin Aslı”, “Kinaye” ve “Rüya” isimli öykülerinde birlik düşüncesine yer verilir. Yazarın bu öykülerinde birlik düşüncesinin herhangi bir benzetmeye başvurulmadan verildiği görülür.

“M’nin Ağzındaki Deniz” öyküsünde, Firavun Hz. Musa’ya âlemlerin Rabbini sorunca anlatıcı, “Bunun cevabı kuşkusuz, ‘Sema denilen yüce alemde ve yeryüzünde bu âlemlerin suretleri kendisinde belirendir’ olacaktı.” (Yalsızuçanlar, 2012: 157) cevabını verir. Tasavvufta insan-ı kâmil, fena ve beka makamlarına ulaştığında, alemde karşısındaki varlıkların hiçbirisini göremez. Bütün varlıklarda Allah’ın tecellilerini görür. Bu hal ikiliğin ortadan kalktığı, her şeyin birlendiği tevhit halidir. Hz. Musa, Firavun’un sorusunu, Doğuluların ve Batılıların Rabbi diye cevaplar. Anlatıcı bu cevabın, “Varlık birdir, onu sen nasıl ayırırsın?” (Yalsızuçanlar, 2012: 157) anlamına geldiğini belirtir. Bu cevap, Hz Musa’nın tevhit düşüncesini vurguladığını gösterir.

“Yörük Semai” öyküsünde tevhit düşüncesi “Onlar tektir, bizim gibi değiller. Onlar tekildir, bu çoğul ekleri onları çoğaltmaz.” (Yalsızuçanlar, 2013: 139) cümlesiyle verilir.

Yazarın “İsimlerin Aslı” öyküsünde Allah’ın isimlerinden her birinin hakikatin tümünü yansıttığı anlatılır. Öyküde bir şeyde her şeyin gizli olması ve birliğin çokluğu içermesi anlatılır. Çokluk Tanrı’da sıfatlardan ve isimlerden, birlik ise bu isimlerin gösterdiği ve işaret ettiği zattan söz etmekten ibarettir. ”Birine bakarsan tümünü görürsün.” (Yalsızuçanlar, 2014: 106) cümlesiyle Allah’ın her bir isminin insanı onun birliğine götürdüğü ve evrenin sadece ondan ibaret olduğu

anlatılır. Allah'ın isimlerinin her biri diğeriyle ilişkilidir, dolayısıyla birine sahip olan insan Allah'ın birliğine ulaşır

“Kinaye” adlı öyküde ise öykü kahramanı, tüm varlıklarda ve mekânlarda Allah'ın tecellisini müşahede eder. Bu makam için, insanla Allah arasındaki gayp perdelerinin kalkması gerekir. Kâmil insan, gayp perdesi kalktığında “varlığın rüyeti[nin] Hakk'ın rüyeti” (Yalsızuçanlar, 2005: 88) olduğunu görür. Öyküde bu duruma işaret edilir; çünkü tüm isimler “O'nun isminden kinayedir, hangi evden söz ettiysem onun evine işaretler.” (Yalsızuçanlar, 2014: 138) cümleleri Allah'ın tüm varlıklarda görülmesini ifade eder.

“Ayır birleştir ayır birleştir ayır çünkü asıl birdir.” (Yalsızuçanlar, 2014: 254) cümlesinden oluşan “Rüya”da varlıklar ne kadar çoğalırsa çoğalsın bir'in farklı yansımaları olduğu vurgulanır. “Asıl birdir.” (Yalsızuçanlar, 2014: 254) cümlesiyle bu düşünce vurgulanır. Tüm varlıklar bir'in nurundan doğar ve bir'in isim ve sıfatlarını yansıtır. Aynı zamanda öykünün isminin rüya olması da dünyadaki tüm varlık ve oluşların gölge olmasıyla ilgilidir.

Sadık Yalsızuçanlar'ın kitaba ismini veren “Garip” isimli öyküsünde kahramanı sevgilisine şu sözlerle seslenir:

“Sana baktıkça, nesnelere yok olup ruhun belirdikçe, bedeninin kıvrımları dağılıp kırıldıkça perdeler açılıyor, ruhunun gizleri saçılıyor birer birer. Şimdi bir sırrına bakıyorum. Onu kokluyorum. Seni her an farklı bir gözle görüyorum. Her an yeni bir yüzüne bakıyorum. Kesintisiz bir tecelli var yüzünde” (Yalsızuçanlar, 2012: 249).

Bağlamından koparıldığında tasavvufî düşünceyle ilgili duran bu cümlelerin, öykünün içinde sevilen kadınla ilgili olduğu görülür. Bu ifadelerden önce kullanılan “Parmaklarımız birbirine dokunuyor usulca. Öpüşür gibi.” (Yalsızuçanlar, 2012: 249) cümleler, alegorik bir anlatımın kullanılmadığını ve buradaki ifadelerin beşeri bir sevgiliyle ilgili olduğunu gösterir. Öyküde tasavvuftaki tevhit inancını yansıtan ifadeler de kullanılır: “İki değiliz, biriz. Bir'leyiz, birbirimizi birliyoruz” (Yalsızuçanlar, 2012: 250).

Yalsızuçanlar öykülerinde tasavvufun temel kavramlarından tevhit düşüncesine sıkça yer verir. Yazar, bu kavramı öykülerde bazen kapalı bazen ise açıkça ifade eder.

2.2.3. Kesret-Vahdet

Tasavvufta göre başlangıçta sadece nur vardır ve her şey o nurdan yaratılır. “Mahlukat, yaratılmadan evvel vahdet yurdunda- nur dağında- İlahi zat ile yekvücuttur. [Mahlukat] Burada seyrederken birlikten zuhur [eder], imkân âlemine in[er]” (Tatcı, 1997: 305). Burası eşya ve varlıkların şekle kavuştuğu kesret alemidir.

Tasavvufta Allah’ın dışındaki tüm yaratılan varlık ve alem kesrettir. Kesret, çokluk anlamındadır; ama “çoklukta birlik gizlidir. Gözündeki perdeleri kaldıran kişi kesretin hüviyetinde Hakk’ın birliğini görecektir” (Tatcı, 1997: 305).

Kesret ve vahdet izleği ilk olarak “Boş” isimli öyküde görülür. Üç cümleden oluşan “Boş” isimli bu küçürek öykü, belli bir olaya dayanmaz ve öyküde, sembolik bir dil, kısa ve açık uçlu bir anlatım kullanılır. Öykü şöyledir: “Gaz lambası bitiyor orda / Burası biraz boş biraz / Loş bir kesret” (Yalsızuçanlar, 2012: 317). Öyküde insanın nur aleminden, gölge âlem olan bu dünyaya gelişi sezdirilir. Bu öyküde gaz lambası ışık vermesinden dolayıyla vahdet alemidir. Kesretle de ise bu dünya kastedilir; çünkü boş ve loş sıfatları bu dünyayla ilgili kullanılır. Fani dünya, yalan dünya gibi deyimler dünyanın boş olduğunu anlatır. Loş sözcüğü de gölge veya karanlıkla ilgilidir. Dolayısıyla öykü tasavvuftaki vahdet-i vücut anlayışını yansıtır. Allah’ın dışındaki her şey gölgedir. Allah yokluk perdesine düşen ışığı çektğinde, “loş” ve “boş” olan dünya hayatı kalmaz.

Kesret ve vahdet düşüncesinin birlikte verildiği diğer bir öykü “Ayan Beyan”dır. Bu öyküde yazar Allah’ı anlattığı, “O zamanları düşününce sadece senin ağzını hatırlıyorum; yanağını, benini, saçlarını bir de kirpiklerini.” (Yalsızuçanlar, 2012: 334) cümlesinde sıradan insana kapalı gelecek bir dil tercih eder. Gerçekte yaratanın bu şekilde uzuvları olamayacağından bu sözler bir tür sembolik anlatım içerir. Tasavvufta yüz, Allah’ın zatının imgesidir, mutlak birliktir. Saç kesrettir, tevhidi gölgeleyen, örten şeydir. Yazar, yine vahdet için deniz, kesret için kıyı; gönül için ayna, günah için aynayı kirleten leke gibi birçok metaforik kelime kullanır. Öyküde vahdeti kesretin örtüğü görülür. Her şeyin, bir’in çokluğu olduğunu görebilmek için kalbin temizlenmesi gerekir. Öyküde kalp ayna semboliyle verilir. Temiz kalbe marifet bilgisi gelince engeller aradan kalkar. Böylece masivadan kurtularak vahdaniyete ulaşılabilir. Bu birlik hali şöyle anlatılır: “Seni giysisiz, örtüsüz, perdesiz gördüm... Seni gördükten sonra aynam yeniden temizlendi. Ona bakınca kendimi görüyordum. Kendime bakınca seni görüyordum. Sana bakınca

seninle birlikte olmayan şeyleri görüyordum”(Yalsızuçanlar, 2012: 337). Öykü kahramanı, öykünün sonlarında yeniden bir’e dönüştüğünü artık çok olmadığını söyler.

Kesret “Şathiye” öyküsünün ikinci bölümünde şehir ve şehirdeki yaşantı olarak verilir. O şehirde yaşayan tüm insanların, bu “gölge”ye takılıp kaldığı görülür. Artık bu insanlar, Allah’ın yeryüzündeki halifesi değildir; hatta öyküde, insan kesrete o kadar takılırlar ki, öykü kahramanı onları ve verdikleri tepkileri hayvan benzetmeleriyle anlatır. Öyküde "Görünürdeki çokluk... Sosyal hayatı boğarcasına ele geçirmiş sistematik, kaotik bir çokluk ortaya koyarak, tüm şeylerin arkasındaki ‘birlik’in anlaşılmasının önüne geçer “ (Tartut, Kasım 2013: 9).

Tasavvufta kesrette vahdettendir. Çoklukta birlik gizlidir. Yazar, öyküde bu düşünceyi siyah renkle anlatır: ”Siyah neyin rengidir? Siyah bir renk değildir, renklerin toplamıdır. O halde beyazdır da” (Yalsızuçanlar, 2012: 347). “Siyahla çevreleyen ebruya” bakan yani kesretteki vahdeti gören öykü kahramanı, sevgilinin yüzü ve ağzını görür. Yüz, birlik düşüncesini; ağız, renginden dolayı şarabı, şarapta aşk sarhoşluğunu çağırır. Öykü kahramanı kesretten aşkla kurtulur. Bu durum öyküde ”Ağzın çekim kutbu mudur, beni sarhoşluğa mı çağırır? Senin yüzün bu, bana bir kez daha gösterdiğin.(...) Bana göründün, beni kör ettin. Şimdi senden başka hiçbir şey görmüyorum. (Yalsızuçanlar, 2012: 347) cümleleriyle dile getirilir.

“Akıl Dağı”nda öykü kahramanı büyüdükçe daha fazla kesret âleminde kalır. “Ben büyüdükçe senden uzaklaşıyorum.” (Yalsızuçanlar, 2012: 367) diyen öykü kahramanı, uzaklaştıkça da kendini daha gerçek sanır. Hâlbuki Allah’ın dışındaki her şey kesrettir ve gerçek değil, gölgedir. Öyküde Allah’ın birliği masivayla örtülü olduğu için öykü kahramanı bu birliği müşahade edemez. Öykü kahramanı bu halini “Ona baktım ama onların gölgesinden göremedim. Koyu bir gölge örtüyordu. Onlar görmek istediğim ne varsa siyah bir örtüyle örtüyordu.” (Yalsızuçanlar, 2012: 369) cümleleriyle dile getirir. Evinden ayrılıp yola çıkan kahramanın öyküde ilk yaptığı şey kendine ve kalbine ağırlık veren şeylerden kurtulmak olur. “Üzerimde kat kat giysi vardı. Yüküm ağırdı. Kendime doğru büküldüm. İçime baktım.Yüzlerce binlerce kelime gördüm. Ne çok şeyim vardı” (Yalsızuçanlar, 2012: 370). Öykü kahramanı bu “ek”lerinden uzaklaşınca baktığı şeyin içini görmeye başlar. Öykünün sonuna da tüm masivayı yani kesret alemini terk ederek öykü kahramanı vahdet alemine ulaşır.

“Şeyleri Senin İçin Seni de Kendim İçin” öyküsünde Allah güneşle, kesret âlemi ise gökyüzündeki gezegen ve yıldızlarla sembolize edilir. Gökyüzü ise yokluk aynasıdır. Kesret âlemindeki varlıkları gerçek sanmak, gezegenlerin ışığını kendinden olduğunu düşünmektir. Nasıl gündüz olduğunda diğer yıldızların ışığı sönüp onlar görünmez olursa, insanda insan-ı kâmil seviyesine ulaştığında gözündeki kesret perdesi kalkar ve kesret âleminin tüm varlıkları yok olur, sadece Allah kalır. Öyküde bu gerçek “ Akıp giden, bir kaybolup bir etrafı aydınlatan yıldızlara andolsun.” (Özek vd., 1993: 585) ayetine dayandırılır. Bu ayette verilen haberden şair, kesretin arkasındaki vahdete ulaştığını şöyle dile getirir: “Yüce bir anlam düzeyi gördüm. Gezen yıldızların gizlenmesi ve belirmesi bana görünenle aramdaki perdeyi ortadan kaldırarak bir hikmet levhası gösterdi” (Yalsızuçanlar, 2012: 378).

Kesret âlemi “Çokluktan Kinaye”de öyküsünde ise serim bölümünde dağın üzerindeki otlarla sembolize edilir. Burada İlahi gerçeği temsil eden dağın kesret âlemiyle örtüldüğü görülür. Masiva uzaktan sakın ve engin görünür; ama yakından çoğalır. Bu çokluk göz alabildiğine dağ, köy, oba, aşiret, çadır ve kitaplar gibi maddi şeylerden oluşur.

“İkiniz” isimli öyküde ise kesret (masiva) put ve küfür sözcükleriyle anlatılır. Küfür, “tefrika âleminin karanlığı veya kesretin vahdette gizlenmesi[dir]” (Cebecioğlu, 2009:387). Hakikat ehli için küfür kesrettir. Put, ise “aşığın gönlündeki dünyevî düşünce, arzu ve masivaya temayülden başka bir şey değildir” (Tatçı, 1997: 294). Öyküde kadın içindeki masiva tuzağına düşmüş ve kalbinde putları olan, gerçek hakikatten habersiz birisidir. Bu durum öyküde, kadının hile tuzağına “Seni seviyorum.” demesiyle anlatılır. Kadın hakikat arayışı içinde olduğundan hile tuzağı, bundan yani masivadan vazgeçeceğini söyler. Kadın, onun küfür olduğunu kalp aynasına baktığında anlar. Aynı kalp aynasında da hile tuzağı, kadını put gibi görür. Bu kalp daha tam temizlenmediğinden bir ikilik mevcuttur. Bu menzilde kadına yol gösterecek bir mürşit gerekir ki, öyküde bu rehber Mevlana’dır. Mevlana, “her küfürde bir iman gizli” olduğunu söyleyerek ikisinin de aslında “bir” olduğunu söyler. Tasavvuf ehline göre,

“Her şey zıttı ile bilinir anlayışı gereğince imanın olduğu yerde küfür, küfrün olduğu yerde de iman bulunacaktır. Hatta kâmil insan, imandan küfre, küfürden imana dönüp, vahdette kesreti kesrette vahdeti yaşama tecrübelerinde bulunur(...) Kesretin vahdetten zuhur ettiği gibi, küfür imanda, iman ise küfürde gizlidir” (Tatçı, 1997: 279).

Burada söylenen küfür kesrettir. Hakikat makamına eren kişi kesretinde aslında vahdet olduğunu bilir; zira masiva “bir”in farklı aynalardaki yansımasıdır. Öyküde bu birlik Mevlana tarafından söylenir, çünkü o sır bahçesine ulaşan, gaybın bilinmezlerini gören bir insan-ı kâmilidir. Öyküde tam birliğin sağlanması için gönülden benliğin yok edilmesi gerektiği sır bahçesindeki şu sözle anlatılır:” “Sen evinden çıkınca o gelir, sana yüzünü sensiz gösterir” (Yalsızuçanlar, 2012: 404). Bu aynı zamanda fenafillah makamıdır, artık orada ikilik yoktur, birlik vardır. Bu düşünce “yüzünü gösterir” ifadesiyle anlatılır; çünkü “yüz” vahdetin remzidir. Öykünün sonunda masivanın (kesret) insanın kalbinde olduğu vurgulanır. “Uzaklarda arama! O senin içinde” (Yalsızuçanlar, 2012: 404). Dolayısıyla burada insanı Allah’tan uzaklaştıran şey, yaşamak için kullandığı dünya nimetleri değil, insanın içinde bu dünya nimetlerine karşı duyduğu sevgisidir.

Evren bir’in yokluk aynasındaki birden çok görüntüsüdür. Bu düşünce “”Hiç’e Der Kenar “ isimli öykünün bazı yerlerinde vurgulanır: “Karanlık günışığı ise mutlakin çokluk alemindeki belirtilerini anlatır. Tek zerrede binlerce güneş parlamaktadır. Şayet parçalansa bir tek su damlasından yüzlerce okyanus fişkıracaktır” (Yalsızuçanlar, 2013: 50). Bu cümlelerde kesretinde aslında vahdeti barındırdığı ve tüm masivanın (kesret) bir’in yansımaları olduğu düşüncesi işlenir.

Yazar, sayılarda kesret ve vahdet halini görür. İlahi kaynaklı olan sayısal bir, hakikatin bir olduğunu vurgulamak için doğar ve “zıddını, yani ikiyi ortaya koyar” (Yalsızuçanlar, 2013: 62). Öyküye göre bu ikilik vahdetin karşısında kesret âlemini ifade etmek için üçü doğurur. Diğer sayılarda kesretin işaretleridir.

Kesret âlemindeki çokluk “Uzakla Yakının Sınırında” öyküsünde ise sebzelerle anlatılır. Öykü kahramanı bakkalın önünde domates, salatalık, biber ve patatesi gördüğünde, “Üç ayrı şey var, üçü birbirinden alınmış gibi birbirine benzeyen. Hem ayrılıyor hem de benziyor her şey.” (Yalsızuçanlar, 2013: 86) cümleleriyle kesretteki çokluğu anlatır. “Üçü birbirinden alınmış gibi birbirine benzemesi”, “bir”in farklı aynalardaki yansımasıdır. Dolayısıyla burada tüm görünenler varlıklar kesret âlemine aittir.

Öyküde özellikle kesret âlemi şehir yaşantısıyla verilir. “ Mahşeri” andıran kalabalığı, yüksek katlı binaları, çok kuralları ve ışıklarıyla olumsuz bir şekilde tasvir

edilen bu yaşantıda neredeyse iyi insan yok gibidir. Tamamen maddeden oluşan bu yaşantıdır.

Yalsızuçanlar “Çoğul ve Karmaşık”ta kesreti “şeyler” adıyla anlatır. Şeyler (kesret) çok ve karışıktır. Başlangıçta çoğul ve karmaşık olmadıkları, şeylerin bir âdemden çoğaldıkları söylemeleriyle ortaya çıkar. Dolayısıyla varlıklar başlangıçta akl-ı külden yaratılır. Öykü kahramanı şeyleri yani kesret âlemini hiçleyince çokluğun arkasındaki asıl ve tek olan varlığa ulaşır. Varlıklar ona gizemlerini açar. Artık tevhit makamındadır. Bu makam, çoğul âlemde Hakk'ın birliğidir. Öyküde bu durum şöyle anlatılır: ”Saf değiller ama karmaşık da değiller. Onları ne tekil ne de çoğul gördüğüm an gizemlerini açıyorlar. Giriyorum içlerine, dışarıdan çoğul görünen tekil, tekil görünen çoğul oluyor” (Yalsızuçanlar, 2013: 148).

“Bakışı Bakışı” öyküsünde onlar diye anlatılan dünyadaki varlıklar ve dünya hayatıdır. Öyküdeki kahramanlarda biri olan adam bu varlıklardan ve dünya hayatından uzak kalmak gerektiğini söyler; çünkü ona göre bunlara bakmak onları almak demektir. Ayrıca bu bakıştan rahatsızda olabilirler. Adam isimli kahraman dini hayatın insanlardan ve toplumsal hayattan uzak yaşanabileceğini savunan zahir ehlidir ve bu hayatın insanı etkileyebileceğini düşünür. “Gözlerinizle onları almış olursunuz.” (Yalsızuçanlar, 2013: 150) cümlesi bu anlayışı yansıtır. Kadın ise masivadaki vahdeti gören ehl-i hakikattir ve insanlardan ve yaşamdan uzakta, uzlette değil, onları içinde Hakk ile olmayı yani Halvet der Encümeni (kalabalık içinde yalnızlık) savunur. Kadın birliğe ulaştığında kesret içinde vahdeti idrak ederek yaşar.

2.2.4. Masiva

Masiva “Tasavvuf dilinde Tanrı'dan başka her şey... Bundan ötürü de Tanrı'yla birleşmek için tasavvuf tarikatlerinde terk-i masiva gerekir (...) Onu bırakmak (terk-i masiva) demek, bir anlamda, dünyayla ilişkiyi kesmek demektir.” (Hancerlioğlu, 1984: 299)

Terk-i masivayı ana izlek olarak alan yazarın “Terk” isimli öyküsü, kahramanın masivayı terk etme çabası üzerine kurulur. Öyküde masiva olan şeylerin genel adları “muska”, “bağ” ve “ek” gibi sözcüklerdir.

“Beni Yaktığın Menzil”de öykü kahramanın yaşlanıncaya kadar, uzun bir süre masivânın içinde yaşadığı görülür. Dünyayı çokluğu içinde ne kendi kalbine ne de Allah'a pek zaman ayırmayan öykü kahramanın kesret âlemi; anne, baba ve yakın

akrabalardan oluşur. Bu öyküde, diğer öykülerde işlenen dünya malı ve zenginliğinden oluşan bir masivâ yoktur. Öykü kahramanın gölge dünyadan kurtuluşu bunları kaybedince ortaya çıkar. Kimsesi kalmayınca kendi sesini duymaya ve kendini tanımaya başlar. Kendi sesinden korkan öykü kahramanının bu durumu, bir bakıma zorunlu bir yalnızlıktır.

“Kasabada Yeni Bir Martı Çizgisi”nde masiva karanlık sözcüğüyle verilir. Masivaya kapılan insanların dünya sevgisi onları birlikten uzaklaştırır ve karanlık bir âleme sokar: ”Bir karanlığa giriliyordu. Göz gözü görmez, ses sesi duymaz oluyordu” (Yalsızuçanlar, 2013: 241). Kasaba halkı masivaya ve onun gerçek olmayan gölge dünyasına o kadar alışır ki yolcunun anlattığından hem rahatsız olurlar hem de ondan kendini rahat bırakmalarını isterler. Bu durum öyküde şöyle ifade edilir: ”Karanlık değil ki’ dedi ihtiyar adam. ‘Karanlığa alıştınız!’ ‘Bizi rahat bırak!’ ‘Kendinizi rahat sanıyorsunuz!’ ‘Deniz gibi.’ ‘Ellerin, ellerin nerede?’ Adam baktı elleri yoktu” (Yalsızuçanlar, 2013: 245). Öyküde hem gelecek nesli hem de Allah’a ulaşmayı isteyen insanı temsil eden “seher çocukları, öykünün başlarında dünyayla (masiva) tam anlamıyla bağlarını koparamadıkları için yolcuyu anlayamazlar.

“[Yolcu] Sonra sizde yansıyanların dairelerdeki yerini özleyeceksiniz. ‘Çocuklar, ‘anlayamadık’ dediler. Yolcu, ‘oyuncaklarınızı kırmadınız ki’ dedi. Çocuklar oyuncaklarını kırarlarsa babalarının hışmına uğrayacaklarını söylediler” (Yalsızuçanlar, 2013: 245).

“Portal” isimli öyküde masiva hal ekleriyle anlatılır. “Sadece e, de ve den hallerini gören, onları bir türlü yalın halde göremeyen bir baykuş”, fena makamındaki kâmil insanın dilini ve yaşantısını anlamaz ve ona da inanmaz. Yazarın özellikle masivayı gramer terimleriyle anlattığı görülür.

“Ağacın Merkezi” isimli küçürek öykü, “Haç’ın dikey çizgisi ağacın gövdesini oluşturur, yatay çizgisi dallarını. Yeryüzü cennetinde sadece hayat ağacı mı vardı ki?” (Yalsızuçanlar, 2014: 76) cümlelerinden oluşur. Yazar, masivaya tutkunluğu haç metaforuyla anlatır. Öyküde maddi dünyanın, insan yaşamının tamamını kapladığı görülür. Bu durum eleştirilerek, yeryüzünde sadece bu hayat ağacının olmadığı belirtilir. Başka ağaçların varlığı hissettirilir ki, bu ağaç tevhitir. Yazarın önceki öykülerinde ağaçla birliğin kastedildiği görülür.

“Bileyazdı”da Hölderlin isimli Alman şairin ağzında büyük felsefecilerin bile, isteyerek “gölge”yi yani masivayı sevdiği belirtilir. “ Vasi” isimli öyküde ise

Allah varlıkla (masiva) örtünür. “Kim Kimdir” öyküsünde ise varlıkla örtünen Allah’a ”ancak ölünce ulaşacağım, biliyorum. Dünya, bu amacıma ulaşmamda önümdeki en büyük engeldir.” (Yalsızuçanlar, 2014: 110) cümlelerinde dile getirildiği gibi Allah’a ulaşmada en büyük engel dünyadır(masiva).

“Sen kimsin?” diye başlayan “Süt” isimli öyküde “sen” dediği kahramana, varlıkların aslını ve masivayı sorar. Bu küçürek öyküde, yazarın yine düşüncelerini soru yoluyla vermeye çalıştığı görülür. Öyküde kahramanın masiva olduğu vurgulanır ve “ Aslın nedir senin?” (Yalsızuçanlar, 2014: 115) diye sorulur.

“Kar” isimli küçürek öyküde, kâmil insanların evrenin batinını gördükleri ve arşın gölgesinde yer aldıkları anlatılır. Öyküde kar gerçek varlığı örten masivayı simgeler. Zahiri gözden kurtulan kâmil insan, bakışıyla bu karı eritir yani masivadan kurtulur ve öykü kahramanın karşısına, “gözün bakmadan görebildiği bir yer çıkar” (Yalsızuçanlar, 2014: 131). Burası birlik makamıdır.

Yazarı öyküsünden birisinin ismi de ”Masiva”dır. Öyküde öykünün kahramanı da dâhil her şey masivadır ve mutlak varlık karşısında geçicidir. Öyküde bu gerçek hatırlatılarak ölümlü bir yaşam ve dünyaya takılıp kalmamak gerektiği hissettirilir.

“ Şeylerin dünyaya en çok benzeyeni gölgedir. ŞEYLERİN dünyaya en çok benzeyeni kadındır.” (Yalsızuçanlar, 2014: 254) cümlelerinden oluşan “Şeyler” isimli ikinci öyküde, şeylerin ne olduğu verilmese yaratılan nesnelere, varlıklar olduğu söylenebilir Dolayısıyla modern dünyada şeyler (nesnelere), dünya ve kadın insanın masivasıdır.

2.2.5. Aşk

Aşk tasavvufun özüdür. Aşk, dervişi vecde hazırlar; derviş aşkla Allah’a ulaşır. Hatta tasavvufa göre sadece insan değil diğer bütün varlıklarda bu aşka sahiptir ve kendi hal diliyle bu aşklarını dile getirirler.

Sadık Yalsızuçanlar öykülerinde aşkı anlatmaya *Sırlı Tuğlalar*’ın baş kısmına aldığı İbn Arabi’nin “elif ile lam birleştiler / tıpkı iki sevgili gibi/ ve yıllar bir düş oldu” (Yalsızuçanlar, 2012: 9) şiiriyle başlar. İbn Arabi Lam ve elif’in yanyana durdukları zaman, birbirlerine bir eğilim duyduklarını söyler. Bu eğilim bir aşk hareketinden doğar. Lam harfi elif ’ten daha çok aşkıdır: onun himmeti daha

mükemmel bir varoluşa, daha tam bir fiile sahiptir. Elif daha az âşıktır. (İbn Arabi, 2000: 162-163).

“Yusuf’un Rüyası”nda ise aşk, öyküye alınan Yunus Emre’nin ilahisinde görülür. Öykü kahramanın dedesi yatsı namazından sonra Yunus Emre’den “*Aşkın odu ciğerimi,/Yaka geldi yaka gider./Garip başım bu sevdayı,/Çeke geldi, çeke gider.*” (Yalsızuçanlar, 2012: 14) dörtlüğüyle başlayan ilahisini okur. Bu ilahide temanın ilahi aşk olduğu görülür.

Tasavvufa göre evren Allah aşkıyla döner ve evrendeki tüm varlıklar onu zikreder. “Pınar Sineması” öyküsünde aşkla ilgili bu inanış Hasan ustanın ağzından şöyle anlatılır:

“Oğlum alemde cansız diye bir şey yoktur, bu kaskatı maddenin zerrelere de bizim gibi meczuptur, O’nun aşkıyla müstağraktır, onlar da seyran ederler alemi. Deli olur dönerler aşkıdan. Bağırır, feryat ederler. Taş O’nu zikrederken, bazılarımızın kalpleri daha mı katıdır ki gafil dolaşırız” (Yalsızuçanlar, 2012: 27).

Sufiler göre, Allah’ın evreni yaratmasının sebebi aşktır. Kutsi hadiste “ Ben gizli bir hazine idim. Tanınma ve bilinmemi istedim de mahlûkatı yarattım. Nimetlerimle onlara sevgimi gösterdim. Onlar da böylece beni tanıdılar.” (Aktr. Kırkkılıç, 1996: 97) buyurur. Allah’ın bilinmeyi istemesi aşktır. Aşk, varlığın özüdür. Aşkla kendini beğenen Allah yokluk aynasında tecelli ederek kendi güzelliğini temaşa eder. “A’nın Kanadı” isimli öyküde evrenin yaratılışı, aklın her tarafta Allah’ın tecellilerini görmesi ve bu görünürlüğü de sağlayanında aşk olması gerçeği şöyle dile getirilir:

“Göz baktığı her nesnede A’dan çoğaltılan bir nüsha görüyordu... Nereye baksa konuşan benlik(akıl), A’yı görüyordu... Aşk görünürlüğü ilk sözcüğü idi. Adem yokluğun adı iken var oldu. Yokluk varlığın boşluğuydu. Boşluk A ile doldu. Boş veya dolu yoktu yanında A’nın” (Yalsızuçanlar, 2012: 94).

“E’nin Cevalanı”nda ilahi aşktan ve onun sarhoşluğundan şöyle bahsedilir: “ Sevgilin sarhoşsa eğer varlığın kıyısında gezer. Ayıkça, ‘Beni göremeyeceksin’ der.” (Yalsızuçanlar, 2012: 101) Tasavvufta Allah’a aşkla ulaşılan derviş, Allah’ın esma ve sıfatının tecellisini seyrederken sevgi şarabıyla sarhoş olur. Mevlana bu sarhoşluğu anlatırken, “Üzüm sarhoşluğu değil benim sarhoşluğum/ Benim sarhoşluğumun sonu yok.” (Yalsızuçanlar, 2015b: 252) ifadelerini kullanır. Tasavvuftaki sarhoşluk “Kalu Bela”da insanların “Beli” dediği ve üzümün henüz yaratılmadığı zamandan beri gelen ezeli bir sarhoşluktur. İbn Farid, bu durumu “Biz yaratılmamış iken henüz üzüm yaratılmamış[tı]” (Yalsızuçanlar, 2015b: 252) sözleriyle dile getirir. Derviş, aşk sarhoşluğundan sonra sevgilisinde kendisini yok

eder, sadece o vardır ve her şey ondan ibarettir. Bütün gölge varlıklardan kurtulur ve asıl varlığa ulaşır. Öyküde sevgilinin, varlığın kıyısında gezmesi için aşktan sarhoş olması gerekliliği bundan dolayıdır. Aşk sarhoşu değilse sevgiliyi göremez, gölge dünyadan ve gölge varlıklardan kurtulamaz.

İki sevgilinin aşkı ve vuslat anındaki duyguları anlatıldığı “Denizde Ölüm” öyküsündeki bu duygu tasavvuftaki Mevlana’nın ve Şems’in aşkına benzer. Öykü kahramanı sevdiği kadına ulaşmak için neler yaptığını şu cümlelerle anlatır: “Neyim varsa yok ettim... Denize girdim. Sürekli dalgalarla karşılaştım. Orada kendimi terk etmiş bir halde durdum. Seni gördüm. Kucakladım, sarıldım sana “ (Yalsızuçanlar, 2012: 275). Bu ifadelerle yazar maddi dünya bırakıldığında ve belli bir çabanın sonunda aşka ulaşılabilirliğini ifade eder.

Yazar, beşeri aşktan ilahi aşka geçişi “Yar Kokusu”nda anlatır. Öyküde Betül’ün gidişi öykü kahramanın çok etkiler, ama artık o “yandıkça temizlenir, kirlerinden arınır, ağırlıklarından kurtulur. Beşeri aşkla başlayan macera, ilahi aşka yükselerek son bulur.

Öykü kahramanın, şafak vaktinde, dış dünyada her baktığı yerde sevdiğini görmesi ve ona olan aşkı “Şathiye” isimli öykünün birinci bölümünde anlatılır. Öyküde aşk sözcüğü kullanılmaz; sarhoşluktan bahsedilir. Öykü kahramanı, ”Senin kalbine bakarak söylüyorum bunları. Ona bakınca sarhoş oluyorum. Ona şarap diyorum. Şarap dedimse onun üzümden yapıldığını düşünme. Senin yüreğin meyhanem benim.” (Yalsızuçanlar, 2012: 346) diyerek bu sarhoşluğun üzüm sarhoşluğu olmadığı belirtilir. Öykünün sonunda da bu görüş dile getirilir: ” Benim sarhoşluğum üzüm sarhoşluğu değil... benim sarhoşluğumun sonu yok” (Yalsızuçanlar, 2012: 360). Dile getirilen aşk sarhoşluğuyla ilgili bu cümleler Mevlana’nın, ”Üzüm sarhoşluğu değil benim sarhoşluğum / Benim sarhoşluğumun sonu yok.” (Yalsızuçanlar, 2015b: 252) sözüyle benzerlik gösterir. Yine öykünün son kısımdaki, ”Sana geliyorum, kendime geliyorum... beni ayıltıyorsun(...) ben ayıldıkça sarhoşluğum artıyor.” (Yalsızuçanlar, 2012: 360) cümleleri, bu aşk sarhoşluğun diğer sarhoşluktan farklı olduğunu gösterir. Burada aylıma sözcüğüyle kastedilen, gayp perdelerinin açılmasıyla birlikte müşahede edilen hakikatlerdir.

Öyküde aşkın sarhoşluğunu anlatmak için Tekke edebiyatında görülen şarap ve ağız metaforu kullanılır, ama yüreğin meyhaneye benzetilmesi yenidir.

“Yürek meyhanesi”nde Allah, öykü kahramanına bir isim telkin eder gibi kadeh sunar. “Yüzüne bakıyorum. “ (Yalsızuçanlar, 2012: 346) cümlesinden bu telkin edilen ismin tevhit sözcüğü olduğu anlaşılır; çünkü sevgilinin yüzü Tekke edebiyatında birliği sembolize eder.

“Arayış”ta öykü kahramanı, hiçlik, gölge, ışık, akıl, sözcükler, şehir, şehir yaşantısı ve insanı gibi birçok konuyu sorgular. Asıl arayış ise çokluğun ardındaki ilahi gerçektir ve ona ulaşmaktır; ama öykü kahramanı hangi yollardan gideceğini de bilmez. ”Bu yol sana mı ulaşıyor? Bu yollar çıkmaz mıdır? Hangisinden yürüyeceğim? Sen neredesin? Ben senden miyim? Sana nasıl ulaşacağım? Ben aslımı arıyorum” (Yalsızuçanlar, 2012: 359). Tüm bu cümleler kahramanın iç dünyasında dinginliği ve huzuru yakalayamadığını gösterir. Öykü kahramanı, Allah’a nasıl ulaşacağını cevabını yine öykünün içinde verir. Sevdiğine onu ulaştıracak yol aşktır. Öykü kahramanı, aşk sözcüğünü doğrudan söylemez, sarhoşluğundan bahseder ve bu sarhoşluğun üzüm sarhoşluğu olmadığını belirterek, ilahi aşka ulaştığını hissettirir.

“Beni Yaktığın Menzil”de öykü kahramanı, bir ceviz ağacından aşk derdinin devasının terk-i can olduğunu öğrenir. Yine ceviz ağacından tevhide, aşka ulaşmak için “ateş” makamında yanmak gerektiğini öğrenir. Yanarak yeniden yapılan öykü kahramanı, aşk ateşiyle varlığını kurutur ve tohuma döner. Ateş iyice harlanır, öykü kahramanı kendisini ateşe bırakır ve “kabuksuz sadece bir ışık olarak yan[ar]” (Yalsızuçanlar, 2012:392). Artık aşkla tüm masivadan, hatta kendi benliğinden de kurtulur.

“Güzellik ve Aşk” öyküsünde “Aşk”ın “Güzellik”i bir Mevlevi sema ayininde sonra görüp âşık olması anlatılır ve modern dünyanın aşk anlayışı eleştirilir. Öyküde Aşk’ın Güzellik’e kavuşmak için çok acı çektiği görülür. Öyküde, Güzellik’in gözlerini ipek bir şala sarıp göndermesi, “Aşk”ın bu ipek şalı açıp göze bakması ve kırk gün kırk gece sonra hüznünden ölmesi hikaye edilir. Bu ölüm gerçekte, bedeninin ölümüdür ve kırk günlük çileyi çağrıştırır. Modern çağda insanların ne mekanlarda ne de hayatlarında aşka çok yer vermedikleri görülür. Öykü de bu gerçek Aşk’ın ve Güzellik’in mezar yerlerinin bulunduğu modern yapılarla verilir. Aşk’ın mezarı bugün, Maliye Bakanlığına bağlı Gelirler Müdürlüğünün bulunduğu neoklasik yapıya inen sokağın bir yerinde, Güzellik’in mezarı ise İş Bankasının Ulus şubesinin bulunduğu yerdedir. Yazar, bu tariflerle ister ilahi ister

beşeri aşkın olsun, artık eski samimi ve temiz halinin yaşanmadığını, sevenin de sevilenin de maddeye önem verdiği söylemek ister. Âşık, aşkın maddi getirisini hesapladığı gibi bu aşkı da Batı'dan öğrenir; mezarının bugünkü yeri Maliye Bakanlığına bağlı Gelirler İdaresinin neoklasik yapısının bulunduğu sokakta bulunması bunu gösterir. Aynı zamanda bugün insanı için sevgili de paradır, mezarının yerinde bugün bir bankanın olması bununla ilgilidir. Bu çağın âşığının kültürel kimlik ve zihniyet değiştirdiği gösterir.

Aşk kavramı üzerine kurulan “Hicaz Faslı” öyküsünde aşkın kaynağı olan kalpten ve ona ulaşmak için ulaşılmaması gereken hiçlik halinden bahsedilir. Öykü kahramanı hiçliğe yükselse de ilk başlarda aşka ulaşamaz; çünkü ona ulaşabilmesi için Allah'ın bunu dilemesi gerekir. Öyküde bu durum, “ O kendini bana sevdirmese sevmezdim.” (Yalsızuçanlar, 2013 141) cümlesiyle dile getirilir. Öykü kahramanın ona ulaşmak için geçmesi gereken engeller vardır. Öyküde sevgili ve âşık arasındaki ilişkiyi anlatırken yazarın Divan şiirinden faydalandığı görülür. Sevgili âşığına eziyet eder, onu tanımaz, suçlar ve uzun bir süre ona eşlik etmez. Öykü kahramanına sevgili kendisine nasıl ulaşacağını öğretene kadar bu durum devam eder. Âşık önce kendini sevmelidir; çünkü kendini sevmek onu sevmektir. Tasavvuf anlayışına göre sen ve ben ikiliği yoktur, sadece Allah vardır. Dolayısıyla âşığın onun bir tecellisi olan kendini sevmesi aslında onu sevmesidir. Öyküde bu gerçek, “Kendimi sevince seni seviyordum, bilemezdim.” (Yalsızuçanlar, 2013: 141) cümlesiyle anlatılır.

“Tahakküm”de öykü kahramanı Rengin, Allah'a ve onu Allah'a yükselten aşka rüyada ulaşır. Rüyada “yeşili bir aşka doğan” Rengin, bir saray görür. Öyküde saray diye anılan bu mekân, aşka sahip olan gönüldür. Her tarafta ölümlerin olduğu bu sarayda (gönül) Rengin tüm geçmişini bırakıp yeni bir hayata “duvağı”yla girer. Duvağıyla girmesi ise vuslatın gerçekleştiğini gösterir.

Yalsızuçanlar'ın “Aşk” isimli öykünün tamamı aşkı anlamak için sorulan sorulardan oluşur. Sorular, “aşk sınırlar mı, yoksa tüm bağları yok ederek kendi bağlarını mı kurar?” (Yalsızuçanlar, 2014: 107) sorusuyla başlar. Aşkın imkânsızlığı, gerçek aşk, âşık ve sevgilinin kim olduğu, nesnelere nasıl yaratıldığı, aşkın rahmet olup olmadığı, aşka seyr ü sülukun başında mı yoksa sonunda mı ulaşıldığı, halvetle aşk ilişkisi, şefkatin aşktan daha keskin oluşunun nedeni gibi birçok soru sorulur. Bu soruların bazıları sözde soruyken, bazıları cevap bekleyen gerçek sorulardır.

İlahi aşk öykülerin ana izleklerindedir. Öykü kahramanları çoğu zaman hakikate ilahi aşkla ulaşır. Kahramanlar dünyanın süsünden, zevkinden ve akıl engelinden aşkla geçerler. Bazı öykülerde de beşeri aşkla başlayan yolculuğun ilahi aşka dönüştüğü görülür.

2.2.6. Halvet

Halvet, Arapça, yalnız kalıp, تنها bir köşeye çekilmek demektir. Tasavvufta ise bazı özel zikirlerle riyazetleri gerçekleştirmek üzere şeyhin müridini, karanlık, dış dünyadan soyutlanmış bir yere belirli bir süre için koyması, kalbi yanlış inançlardan ve kötü huylardan temizlemesidir. Halvetin “ana esprisi”; düşünceyi Allah'tan gayri her şeyden uzak tutmaktır (Cebecioğlu, 2009: 150). Lakin bunun, sadece halvet odasında yaşanan bir deneyim olarak anlaşılması gerekir. Dervişin halk arasında, gündelik yaşamını başkaları gibi sürdürürken de kalbinin kesintisiz biçimde Hak bilinciyle olması gerekir. Halk içinde halktan ayrı, Hak'la birlikte olma haline, “halvet der encümen” denir (Yalsızuçanlar, 2015a: 156). Bu Nakşibendi tarikatına ait bir düsturdur. Tasavvufta kâmil insan, her zaman Allah ile birlikte olduğu için yalnız değildir. Ondan ayrıldığında yalnızlığa ve yokluğa düşer.

Tasavvufun önem verdiği halvet yaşantısı Sadık Yalsızuçanlar'ın birçok öyküsünde işlenir hatta bazı öykülerin bu düşünce üzerine kurgulandığı görülür. “Halvet Der Encümen” öyküsü bu düşünceyi ana izlek alan öykülerdendir. Öykü halvette uzun süre kalan kâmil insanla, bir dostu arasındaki diyalogdan oluşur. Öykü kahramanın daha önce de halvete girdiği, insanlardan uzak ve yalnız yaşadığı görülür. Öykü kahramanı, maddi dünyanın kötülüklerinden korunmak için bu yaşamı seçer. Bazı tasavvufi kaynakların, halktan uzak kalmayı tavsiye ettiği görülür. Ancak öykünün başlığındaki mesaj, kahramanın yaşadığı veya kötülüğe karşı aldığı tedbirden farklıdır. Başlık, yalnızken başardığını insanların içindeyken başarmak, halk içindeyken de Allah'la birlikte olmak anlamındadır. Öykü kahramanın dostu da bunu savunur ve örtülü bir şekilde de olsa arkadaşının insanlardan uzak durmasını, “Ne zamandır uzlettesiniz, insan nefsin biçimi değil midir, ancak onunla ölçülmez mi? Niçin insanlardan kendinizi yoksun bırakıyorsunuz” (Yalsızuçanlar, 2012: 207) cümleleriyle sorgular. Özellikle kendisini niçin insanlardan yoksun bıraktığıyla ilgili cümle, kâmil insan sosyal hayatta da diğer insanlara karşı görevinin olduğunu gösterir.

Tasavvufta derviş, eş ve dosttan ayrı kaldığında yalnız değildir. O ister halvette ister halk içinde hep Allah'la birliktedir; İbn Arabi'de olduğu gibi ondan ayrıldığında yalnızlığa düşer. “İbn Arabi, bir gün halvetteyken, bir dostu aniden hücreye girer. [Arabi] Dalgınlıktan sıyrılır. ‘Efendim bağışlayın, sizi rahatsız ettim’ der. Şeyh-i Ekber, bunun üzerine, ‘sen gelesiye sevgilimleydim, sen gelince yalnızlığa düştüm’ buyurur “ (Aktr.Çopur, Kasım 2016). Yazarın “Ayan Beyan” öyküsünde, yalnızlığı tarif ederken “Yalnızlığın senden ayrı kalmak olduğunu bilmiyordum.” (Yalsızuçanlar, 2012: 333) cümlesi bu anlayışı yansıtır.

Birçok öyküde kahramanların şehrin karmaşasından, kaostan ve masivadan kaçarak evine, tekkeye veya doğaya sığındığı görülür. “Şeyleri Senin İçin Seni de Kendim İçin”, “Hiç”, “Uzakla Yakının Sınırında”, “Şathiye”, “Güneşin Işınlı Kalkanı”, vb birçok öyküde insandan ve onları dünyaya bağlayan şeylerden kaçış konu edilir.

Dünya ve insanlardan kaçış ilk “Şeyleri Senin İçin Seni de Kendim İçin” öyküsünde anlatılır. Öykü kahramanı şair Çamdağı’nda ikamet etmek zorundadır ve insanlardan kaçarak dağın doruğuna yakın yerde, bir ağacın tepesindeki menzilde yaşar. Tasavvufta uzletin amacı ibadet ve tefekkürdür. Öyküde de şairin inziva hayatını tefekkürle geçirdiği görülür.

“Hiç” isimli öyküde ise öykü kahramanı hattat, her şeyden ilgisini keser; adeta evinde halvet hayatı yaşar. İnsanlarla günün aynı zamanını dahi yaşamaz; onlar uyurken hattat uyanıktır ve sanatıyla uğraşır, şehir uyanınca da o uyur.

“Uzakla Yakının Sınırında” öyküsünde şehirdeki kaostan öykü kahramanı doğaya kaçarak kurtulur. Doğada, insanlardan uzakta (halvette) gerçeği görür.

Sembolik bir anlatım kullanıldığı “Güneşin Işınlı Kalkanı” isimli öykü halvet yaşantısının üstünlüğü üzerine kurulur. Öyküde “Gri” hükümdarı, “Beyaz” (Siyah’ın kardeşi) elçiyi, “Siyah” renk ise insan-ı kâmilî temsil eder. Öyküde, anlatılan olay *Kutadgu Bilig*’i anımsatır. Öykü, kâmil bir yaşamın insanlardan uzak halvet içinde olabileceği tezini savunur. Öykü Siyah’ın, kardeşi Beyaz’ı uğurlamasıyla başlar. Siyah, insanlardan uzakta bir dağda yaşar. Ülkenin hükümdarı Gri, onu şehrine davet eder. Ondan şehirdeki insanların içinde, onlara yol göstermesini ister ve doğru yaşamında bu olduğunu söyler. Bu mesajı ülkenin hükümdarı Gri, Beyaz’la Siyah’a iki defa gönderir. Siyah, ikisinde de bu dünyanın

geçici olduğunu, herhangi bir çabaya değmeyeceğini, hatta insanı kulluktan uzaklaştırdığını, kendisinin gönlünü insanlardan kurtararak Allah'a ulaştığını söyler. Bu durum kâmil insanı temsil eden Siyah tarafından şöyle anlatılır:

"Bu dünyada sonsuz kalamayacağımıza göre, bu kadar zahmete girmek, mal toplamak, insanların işine karışmak neye yarar? İnsan dünyadanın ardından koşarsa kulluğu bırakır. Kente inersen sürekli insanlarla uğraşacağım, erdemli bir yaşam için gerekli zaman ayıramayacağım. Oysa dünyaya yüz çevirip olanla yetinmeliyim (...) Dünyayı yenen Iskender, denizi yarıp aşan Musa, ölüleri diriltten İsa nerede? Ben gönlümü insanlardan kurtararak Tanrı'ya ulaştırdım" (Yalsızuçanlar, 2013: 133).

Hükümdarın tüm ısrarına rağmen Siyah şehirde yaşamayı redder. Öykünün sonunda farklı düşünen Gri'nin Siyah'ın dağdaki yalnız yaşantısının doğruluğunu kabul eder. Dolayısıyla yazar, doğru yaşantının insanlardan uzak halvet yaşantısı olduğunu söyler.

"Kim Kimdir" öyküsünde öykü kahramanı insanlardan kaçır, tenhalığı sever, "sessiz ve ürkektir." Kalabalıklar içinde de onunla birlikte.

"...İnsanlar arasında O'nunla yürür, O'nunla ayakta kalırım (...) Gizlenmişim. Varlıkların tümü, insanlar, hayvanlar, bitkiler, melekler ve cinler arasına gizlenmişim. Her gün onlarla sokakta dolaşır, evde oturur, konuşur, yer içerim onlardan biri gibiyim ama gizimi kimse bilmez benim" (Yalsızuçanlar, 2014: 113).

Hiçbir şeyin öykü kahramanını Allah'la birlikte olmaktan ayıramadığı, "Kendi yurdumda O'nunlayım (...) Sessizlik içindeyim, sekinet halindeyim, o sabit noktada durgunum, evren çökse dönüp bakmam, O'nun huzurundayken utanırım bundan." (Yalsızuçanlar, 2014: 112) cümleleriyle dile getirilir.

"Nur", ve "Şathiye" isimli öykülerde öykü kahramanı insanlar içinde yaşarlar. "Nur" da anlatıcı Allah'tan kendisine ışık vermesini, ışıkla örmesini ve insanlar içinde onunla olmayı ister. Bu isteğini "Bana ışık ver, onunla insanların içinde yürüyeyim." (Yalsızuçanlar, 2014: 105) cümlesiyle dile getirir. Allah'tan aldığı ışıkla yine insanları aydınlatmayı istediğini "onunla insanları yürüyeyim." (Yalsızuçanlar, 2014: 105) cümlesiyle dile getirir. "Şathiye" isimli öykünün ikinci bölümünde ise öykü kahramanı hakikati bulduktan sonra insanlar arasına karışır, ama onlarla bağı kalmadığı için halk içinde halveti yaşar.

Yazarın başka öyküsüne de başlık olan "Halvet Der Encümen" öyküsünde, "yalnızlığın uğultusu"nu içinde duyan kadının bu yalnızlıktan kurtulma arzusunu anlatılır.

Öykü kadınla adamın diyaloglarıyla başlar. Öyküde içi huzura ermiş, insanlara karışmadan yalnız yaşamaya çalışan bir adamla henüz nefisini yenememiş

bir kadın vardır. Öyküde kadın, kendini ve adamı ilahi sevgiliden uzaklaştırmaya çalışır. Kadın nefsanî olarak büyüdükçe çok konuşur ve içindeki uğultusu artar. Kadının evliliği, akraba ve arkadaşları çok olsa da yalnızdır. Öyküde sokaktaki yaşantı da yalnızlığı yoğunlaştırır. Diğer insanlar da kadın gibi yalnızdır, çünkü onlar da masivaya bağlıdırlar. Öykünün son kısmında yalnızlık onu bırakmaması için kadına yalvarır. Öykünün bu bölümündeki ifadelerden yalnızlığın Allah'tan uzaklaşmak ve masivaya yaklaşmak olduğu anlaşılır; çünkü yalnızlıkla beraber evliliği, arkadaşları, akrabaları ve komşuları da yalvarır. Onlardan uzaklaşmayı göze alamayan kadın yalnızlığı bırakmaz, yani masivayı terk edip asıl sevgiliye ulaşamaz.

Öykülerde kahramanların çoğu insanlardan, dünyanın zevk ve eğlencesinden uzak yaşamayı tercih eder. Yazarın öykülerindeki kahramanların büyük bir kısmı bu görüşü savunsa da bazı öykülerde ise insanın toplum içinde halveti yaşaması gerektiğini ileri sürülür. İkinci görüşü savunanlar insan-ı kâmilin sosyal hayatta insanları iyiye ve doğruya sevk etmek gibi görevi olduğuna inanırlar.

2.2.7. Fenafillah ve Bekabillah

Fenafillah çoğu zaman bekabillah terimiyle birlikte kullanılır. Fena, bütün kötü huyların yok olması halidir. Hatta gelip geçici tüm arzu ve isteklerin bitirilerek, insanın dünyasını Allah'la doldurması, Allah'ta yok olması halidir. Allah'ın vasıflarıyla süslenmesi ise beka makamıdır. “Nefsinde fani olan Hak ile baki olduğu gibi Allah'ta fani olan da Allah ile baki olur” (Uludağ, 1995: 91).

Âşıkın Hak'ta yok olduğu fenafillah makamını, “Vebal”de Salih Baba izah eder. Dervişin üç kere nefes alıp verecek kadar bile, gönlünde Allah'tan başka bir şeye yer vermesi, onun “feyiz yolu”nu kapatır, kalbindeki ruhaniyeti giderir. Bu makamda gönülden Hak'tan başkası çıkarılır, “Bütün ilgi ve alakadan, halkın zikrinden, dostluğundan ve düşmanlığından bir nesne kal[maz]. Eğer kalırsa Hakk ile arana ayrılık düşer” (Yalsızuçanlar, 2012: 263).

“K'nınTozu” fena halini hatırlatan bir cümle ile başlar: ”Kendimi unutmadan seni hatırlamanın imkansızlığını düşünerek karanın bittiği yere , Taşucu fenerine gittim” (Yalsızuçanlar, 2012: 99). Kendini unutmak, insanın dünyayla ilgili bağlarını koparmasıdır. Tasavvufta insan bedenle ilgili isteklerden kurtulursa, ruh aslına yani Allah'a yönelir. Dünyayı terk edemeyen insanda fena ve beka hali olmaz. Öykü bu gerçeğe işaret eder. “Karanın bittiği yer” ifadesi, hem anlatıcının dünya

istek ve arzularını terk ederek fena'ya ulaşması hem de fena halinin gerçekleşmesiyle Allah'la kul arasında olduğu düşünülen gayp perdelerinin yırtılması anlamında okunabilir. Gayp perdesi açılınca Allah'ın esma ve sıfatının tecellisi görülür. Öyküde bu gerçek “ Bize gölge olan ona ayandır.” (Yalsızuçanlar, 2012: 100) cümlesiyle dile getirilir.

İntihara meyilli genç kadın, “İşler Vakitlere Rehinlidir” öyküsünde kendini dünya ve dünya kuruntularından kurtarır. Ona (Allah'a) her gün düzenli olarak yazar. Kalbinin “incilerini dizer gibi ” kelimeleri sıralar. Onların “en nadide” anları olduğunu görür. Bu anlarda acıları silinir. Artık öykü kahramanı tasavvuftaki Allah'ta yok olma makamındadır. Bu hali ”Beni benden ayırıyor, beni dilsizleştiriyor, beni kendisiyle birleştiriyor, onu onunla görüyorum.” (Yalsızuçanlar, 2012: 272) cümleleriyle dile getirilir.

Genç kadının yaraları temizlenip iyileştikçe bir üst makam olan bekabillah makamına yükseldiği ve yaşama ordan baktığı görülür. Bu makamda kul Allah'ın varlığında sonsuz yaşama ulaşır ve evrene onun gözüyle bakar. Genç kadının söylediği “Benim gözüm oluyor, onunla görüyorum... Tecelli etti onun gözüyle gördüm... O benim gözüm ben onun gözüyüm. O benim varlığım ben onun varlığı” (Yalsızuçanlar, 2012: 272) cümleleri beka makamıyla ilgilidir. Bu makamlardaki tecelliler ve halleri günlük dil ifade edemez. Öyküde “beni dilsizleştiriyor” derken bu ifade edilir. “Mutasavvıfların muamma gibi konuşmalarının sebebi budur... Bu gerçekte Yunus Emre'nin ifadesiyle ‘dilsiz kulaksız söz’dür” (Yalsızuçanlar, 2015a: 11).

“Denizde Ölüm”de, insanı Allah'tan uzaklaştıran şeyler giysi, ağırlık ve ek gibi sembolik sözcüklerle anlatılır. Öyküde sevdiğini gören öykü kahramanı “giysilerini” soyunur, “ağırlıklarını” ve “eklerini” bırakır. “Neyim varsa yok ettim. Kendime ait hiçbir şey bırakmadım. Kendimde herhangi bir tanrılık vehmi bırakmadım.” (Yalsızuçanlar, 2012: 275) diyen öykü kahramanı, birlik “deniz”inde kendini terk ederek sevdiğiyle birlikte “dalgaların sürüklediği sarhoşluk” içinde “sonsuz ölümle” ölür.

Gönlünü ”kir”lerden arındıran anlatıcı, “Şathiye” öyküsünün sonunda Allah'a ulaşır. “Ben sana nasıl gelirim?” (Yalsızuçanlar, 2012: 360) diyen anlatıcı, Allah'a aşkla ulaşır ve bu halini de şöyle anlatır: “Ben ben olmayacağım... sen

olamam ama bana beni ancak sen gösterebilirsin... ben yitirdim kendimi... kendimi kaybettim bulamıyorum... şimdi burada hiçbir şey kalmadı..." (Yalsızuçanlar, 2012: 360). Bu makamda ulaştığı varlık sonsuzdur ve onda yok olan öykü kahramanının da artık sonu yoktur.

Öykünün üçüncü bölümünde öykü kahramanı her şeyini yok eder, düşüncesini, onu ifade eden sesi, sözü ve harfi bir kenara bırakır; artık sadece kendisinde sevgilisi vardır. Evrene artık onun gözüyle bakar: " Bende kim ben olduysa onu bende gözet... Burası sadece sensin" (Yalsızuçanlar, 2012: 361).

"Uzakla Yakının Sınırında" isimli öyküde kahraman dikkatlice bakınca kendinde Allah'ın tecellisini ve kendini görür. Bir kez daha uzun bir süre, dikkatle bakınca, sadece onu görür. "Ben benim diyorum. Senden başkası değilim. Benim ben. Sendenim. Ben benim ama sen ben değilsin (...) Neye baksam seni görüyorum" (Yalsızuçanlar, 2013: 90). O, fena makamındadır, artık her şeyiyle Allah'a aittir. "Rengini" ondan alır.

Öykü kahramanı fena makamından beka makamına geçer, artık sadece Allah vardır ve onun gözünden dünya bakar. Öyküdeki "Sen görensiz. Görünensiz sen (...) Canda ten de sensin. Ayna da cam da. Uzak da yakın da. Sen olunca aradan çıkıyor her şey." (Yalsızuçanlar, 2013: 91) cümleleri beka makamındaki hali yansıtan cümlelerdir. Öykünün sonunda yine aynı düşünceler dile getirilir. Öykü kahramanı, içindeki sesin Allah'ın sesi olduğunu ve bu sesin ancak yine onunla duyulacağını belirtir. Yaşadığı bu hali ve Allah'ı anlatmak için mevcut sözcükler yetmez.

Anlatıcı "Senfonik İlahi"de sık sık varlığından ve dünyadan geçici şeylerinden kurtulmayı ister. Allah'a "azalt beni", "sadeleştir beni", "beni yalınlaştır" ve "arıt beni" diye dua eden anlatıcı, yükselmek için ondan bazen hüznün duygusu bazen "yersiz yurtsuz" bir göçebe olmayı ister. Her seferinde yinelenip ona dönmek ister. Onun ışığıyla "göğünü aydınlatan" anlatıcı şöyle dua eder:

"Yalnız seni göreceğim, bana gözlerimi ver. O uçuruma fırlat beni, orada seninle kalayım(...) Sadece seninle olayım, arıt beni(...) Yönlerimi yitireyim, bana göz ver. Beni bakışa dönüştür, o denizi göster, orada ayaklarım ıslanmadan yürüyeyim" (Yalsızuçanlar, 2013: 136).

Arzularından ve benliğinden kurtulmak isteyen anlatıcı sadece onu ister ve gönlüne birleşme arzu vermesi için Allah'tan yardım ister.

Dünya tutukevinde eziyete uğrayan anlatıcı “Hüzzam Peşrev”de nefsinin terbiye ettiğinden dolayı İlahi yardım almaya başlar. ”Ben senin bulutunda serinliyorum. Canım yanmıyor gibi oluyor yağmurun canıma yağınca” (Yalsızuçanlar, 2013: 137) cümlelerindeki yağmur, ilahi yardımı simgeler. Nefsi terbiye eden anlatıcı Allah’ın yardımıyla Allah’a ulaşır. “Ben sözcüğünü bırakıyorum burada.” (Yalsızuçanlar, 2013: 137) cümlesiyle benliği de terk eden anlatıcıda artık sadece Allah vardır. ”Seninleyken ben olur mu? Ben sen değil miyim?” soruları bu makama işaret eder. Anlatıcı öykünün sonunda ”Ben yokum artık, ben sendeyim; sen dediğimde beni değil, seni anlatıyorum.” (Yalsızuçanlar, 2013: 138) cümleleriyle beka makamından kesret alemine Vücut-ı Mutlak’ın gözünden baktığını gösterir. “Beni kendi suretine çağır.” (Yalsızuçanlar, 2013: 160) cümlesiyle başlayan “Suret” öyküsü, kahramanın suretin olmadığı bezm-i eleste dönme isteği ile beka makamına ulaşmak için yapılan duadan oluşur. Öyküdeki “Beni suretine çağır (...) Suretine bürüneyim (...) Kendi renginle renklendir beni, dilini öğret.” (Yalsızuçanlar, 2013: 160) cümleleri, öykü kahramanın kendi varlığını yok ederek, Allah’ta var olmak ve onunla evrene bakmak isteğini gösterir. Öyküde bu suretlerden kurtulma ” Kır bu aynaları, söndür bu ışıkları, beni suretin olmadığı dağa çağır. Oraya çağır beni, suretimden kurtulayım.” (Yalsızuçanlar, 2013: 160) cümleleriyle ifade edilir. Yine öyküde, öykü kahramanın Allah’la akşamleyin tek bir yüzdeki gibi gözlerini kapamaları, bekabillah makamındaki yaşayışla ilgilidir.

“Kime Karşı Ölümsün”de “Herkes sende var oluyordu.” (Yalsızuçanlar, 2013: 277) diyen öykü kahramanı benliğini yok ederek fena makamına ulaşır. Artık en büyük sevinci Allah’tır: ”Bin kez çökse de bu can içimde inlese de sesine koşuyordum(...) Arzularımın ritminden sana bakıyordum. Gözüm hep sendeydi. Dilimi sen bağlamıştın. Dönüp dönüp sana ölüyordum” (Yalsızuçanlar, 2013: 283).

Beka makamı “Oluş” öyküsünde kahramanın “Rabbimin gözüyle kalbime baktım.” (Yalsızuçanlar, 2014: 57) cümlesiyle verilir. Öykü kahramanı, kalbinde gördüğü kişiye kim olduğunu sorar. O “Ben, benim.” (Yalsızuçanlar, 2014: 57) diye cevap verir.

Dua özelliği gösteren “Nur” anlatıcı iradesini Allah’a teslim ederek onunla birlikte olmak ister. “Benim adımlarımı at, benimle yürümek istiyorum. Sensiz yürüyemem, bana ayak ver (...) beni ört onunla yürüyeyim (...) Bana benimle

yürümeyi öğret” (Yalsızuçanlar, 2014: 105). cümleleri anlatıcını fena makamına ulaşmayı istediğini gösterir.

Öykülerde fena ve beka makamlarının hemen hemen aynı ifadelerle anlatıldığı görülür. Gönlündeki arzu ve isteği atan öykü kahramanlarının önce fenafillaha daha sonra da bekaillaha ulaştığı görülür.

2.2.8. Veli, Kutup ve Ricalullah

Veli Allah'a yakınlık sağlayan kişilerdir. Sürekli ibadet eder, isyandan uzak durur ve şehvetlerden kaçınırlar. Veli kelimesinin çoğulu evliyadır.(Cebecioğlu, 2009: 697)

Sadık Yalsızuçanlar veli tipi “Yakışı” isimli öyküsünde işler. Bu öyküde deli ve veli benzerlikleriyle, veli insanların bazı davranış ve sözlerini toplumdan gizlemek mecburiyetinde kaldıkları düşüncesine yer verir. Öykü anne ile çocuğu arasında geçen konuşmalardan oluşur. Öykünün ismi hem tasavvuftaki kâmil insan olmak anlamındaki “yanmak” sözcüğünü, hem de sufinin vecd halinde söylediği sözleri hatırlatır.

Cemalnur Sargut, insanın yaratılış gereği birlik ve ikilik alem üzere yaratıldığını söyler. Yalnızca iki grup insanda ikilik yoktur yalnız birlik vardır: Abdallar ve deliler. Her zaman huzurda olan abdallarla deliler, içlerinde zıtlıklar barındırmadıklarından birlik içindedir ve mesul tutulmazlar (Yalsızuçanlar, 2015b: 217). Öyküde de bu iki grup, veli insanla ve deli insan birbirine benzetilir. Deli olanın özellikleri verilse de aslında tasavvuf düşüncesindeki evliya tipi tanıtılır. Öyküde deli insan tipinden hareketle diğer insanların, veli insana akıl erdiremediği ve bundan dolayı toplumun bu insanların düşüncelerini açıkça söyletmediği ifade edilir: ”İkisinin de söylemine izin vermeyiz” (Yalsızuçanlar, 2013: 152). Öyküde geçen bu cümle, sürülen ve öldürülen mutasavvıfları hatırlatır ki bir dönem bu insanların söyleceklerini sembollerle gizleyerek anlattıkları görülür.

Yazar “Araf” isimli öyküsünde İbn Arabi'nin *Füsusu'l-Hikem*’inde dile getirilen “veli nebiden üstündür” (Aktr.Türer, 1995: 224) şeklindeki düşüncesini işler.Bu düşünce “İbn’ür-Rüşd anladı ki Adem’e Tanrı şeylerin adlarını öğretmişti, İbnül Arabi’ye ise düzenini. İkisi de iyi biliyor ki, dünya şeylerin değil olguların toplamıdır.” (Yalsızuçanlar, 2014: 59) cümleleriyle dile getirilir

“Sen” isimli öyküde de aynı temaya atıf yapılır. Evliyaların son halkası olarak kabul edilen İbn Arabi, zikir esnasında Hz. Peygamber’in hem zahiri hem de bîatını olduğunu görür. Tasavvufta peygamberlerin nebi, resul ve veli olmak üzere üç yönü vardır. İlk ikisi Allah tarafından verilirken velilik çalışıp alınır. Bundan dolayı peygamberlerin velilik tarafı nebilikten üstün tutulur. Öyküde İbn Arabi, Hz. Peygamber’in veli yönünün varisidir.

“Kim Kimdir” öykünün son bölümünde öykü kahramanı, gavs veya kutup ismiyle anılan kâmil insanın özelliklerine ulaşır. Kavs veya kutup tasavvufta ricalullah denilen evliya hiyerarşinin en üstünde bulunur. Ricalullah tasavvufta âlemin yönetilmesinde belli görevleri bulunduğuna inanılan velileri ifade eder. Bunlar, “ Rabbânî bir ağırbaşlılık ve huşu ile temayüz etmiş, Rahmânî tecelliler altında yenik düşmüş oldukları için, yüksek sesle konuşmazlar. Hakk'ın gayri, bunları; bunlar da Hakk'ın gayrisini bilmezler” (Cebecioğlu, 2009: 518). Hak bu şahıslar vasıtasıyla âlemde fiillerini icra eder. “Ricalullahta en üst hiyerarşi şu şekildedir: Bir kutup ya da gavs (kalem âlemi), iki imam (kutubla birlikte üçler adını alır), kuzeyde-güneyde, doğuda- batıda bulunan dört evtad (arş), her biri bir bölgede görev yapan yedi abdal (...)” (Uludağ, 2008: 80).

Tasavvufa göre, “Her şey kutbun çevresinde ve onun sayesinde hareket eder. Yani her şeyi o idare eder” (Uludağ, 1995: 326). Kahramanın “Kim Kimdir” öyküsünde bu özellikleri gösterdiği görülür. Dilediğinde onların haberi olmadan yürekleri kendine çevirir. Yine onların haberi olmadan dilediğinde de “kalpleri uzaklara savurur”. Suçundan ötürü kimseyi kınamaz, suçunu alır ve onu suçsuz bırakır “işlerin anahtarı” elindedir. Öyküde yine birçok cümlede kutbun gücü ve görevi şöyle anlatılır:

“Dilediğim kadarını indirir, dilediğim kadarını çıkarırım. Açar kaparım dilediğimce. Benim açmamla kapanır, kapamamla açılırsın (...) Aramızdaki oluş işlevini bir yol gösterici gibi yönetirim (...) Ayak bastığım yer canlanır benimle, dirilir (...)Kim eşiğime sığınursa yanılmaz” (Yalsızuçanlar, 2014: 114).

“Qutb” isimli öyküde sözle değil de mana dilinde konuşan iki arkadaşın kutupla ilgili içsel diyalogu aktarılır. Burada kutbun sese ve harfe ihtiyaç duymadan konuşma özelliği verilir. Konuşanlardan biri, iki dervişe rastlar. Hangisinin kutup olduğunu düşünür. İlk kalkan dervişe harfsiz ve sesleri kullanmadan gönlün diliyle soru sorar ve hemen cevabını alınca kutbun o olduğunu anlar.

Sadık Yalsızuçanlar “Sarı” isimli öyküsünde ricalullah hiyerarşisindeki dört evtaddan bahseder. Tasavvufa göre manevi âlemi taşıyan dört sütundur. Allah’ın dışında bir şey bilmeyen ve asl’ına dönen bu veliler, öyküde Allah’ın isim ve sıfatlarını yansıtır. Allah’ı gözleyen bu dört simetrik adamın başında sevgilinin yaktığı “üçgen kıvılcım” ise Allah, Rahman ve Rahim isimleridir. Öyküde dört simetrik adam, ikiye yerde daha görülür: Birincisinde, genç kadına yüzüne eğilerek ağacın bir olduğunu gösterirler. Burada ona manevi yardımda bulunarak onun tevhit düşüncesine ulaşmasını sağlarlar. İkincisinde ise genç kadın manevi eğitimini tamamlayıp “ kör kapının kanatları” açıldığında, gayp âleminin kapısının açılmasının bu şahıslarla ilgili olduğu görülür.

2.2.9. İnsan-ı Kâmil

İnsan-ı Kâmil, tasavvufta ideal insan tipidir. Manevi seyrini (seyr-i süluk) tamamlayan, bâtinî zenginliklere ulaşmış insandır. ”İnsan-ı kâmil, kainatın minyatür halidir. Onda ilahi isimlerin tümü tecelli eder. Bir başka kavle göre, insan-ı kâmil, *Kur’an*’dır, *Kur’an*’ın kardeşidir. Kâmil insan, Allah’ın yeryüzündeki halifesidir” (Yalsızuçanlar, 2015b: 293). Hz.Peygamberin ahlakıyla ahlaklanan kâmil insan, kalbini dünya kirlerinden arındırarak Allah’ın tecelli edeceği yer haline getirir. Allah’ın kendi ile varlık arasına koyduğu zulmani ve nurani perdeyi aşkla gözlerinden indiren sufiler, gerçek hakikat olan Allah’a ulaşırlar.

Öykülerde insan-ı kâmil tipi ilk olarak “A’nın Kanadı”nda görülür ve “kalbi beyaz insanlar” metaforuyla verilir. Öyküde A ile ilk önce L harfini yan yana getirir. “LA” yani yokluk düşüncesine ulaşılır. Yokluk düşüncesi her harfi, başlangıçta devinim olduğunu fark ettirerek tekrar asli durumuna, yokluğa ulaştırır. Anlatıcıya bu durum, A ile giyinen “kalbi beyaz insanları” (Yalsızuçanlar, 2012: 92) yani insan-ı kâmilî hatırlatır. Öyküde “ kalbi beyaz insanlar”la ilgili “Kalp onunla bir sandığa benzer. Açılırsa her şeye karar verilmiş olduğu görülecektir.” (Yalsızuçanlar, 2012: 92) diyerek onların gayp alemlerinin sırrını bildiğini söyler.

“K’nın Tozu” öyküsünde kâmil insanın Allah’tan aldığını insanlara vermesine atıf vardır. Tasavvufta “Kâmil insan, Allah’ın yeryüzündeki halifesidir, onun mahlukatına merhamet ve şefkatle muamele eder; Allah’tan alır, varlıklara merhamet verir, yeryüzünü korur” (Yalsızuçanlar, 2005: 86). Mevlevilikteki sema yapan dervişin Allah’tan aldığını halk vermeyi sembolize eden duruşu da aynı düşünceyi ifade eder. Kâmil insanın bu özelliği öyküde “Dünya değirmendir, bu

yüzden insan bir taraftan alıp bir taraftan vermeli diye düşündüm.” (Yalsızuçanlar, 2012: 99) cümleleriyle dile getirilir.

Tasavvufta harflerinde insanlar gibi bir dünyası olduğu düşünülür. “Elif’in Sükunu” öyküsünde harflerin bu dünyası anlatılır.

İbn Arabi’nin, elif harfler aleminde Allah’ın halifesidir, tıpkı insanın bu alemde Allah’ın halifesi oluşu gibi.” (İbn Arabi, 2000: 109) cümlesi öyküde, “Elif, harfler aleminde Allah’ın halifesidir.” (Yalsızuçanlar, 2012: 189) şeklinde yer alır. Dolayısıyla elif, harfler aleminin insan-ı kâmilidir; çünkü canlılar aleminde “insandan amaç halifedir, bu ise, insan-ı kâmilidir” (Yalsızuçanlar, 2015a: 12). Öykünün son kısmında elif’e benzemeye çalışan diğer harflerin eklerini bırakma, hareketlerden kurtulma çabaları anlatılır. Bu cümlelerde hem kâmil insanın özellikleri hem de kâmil insan olmak için çabalayan, ama ömrünü beyhude geçiren insanların üzüntüsü verilir. Kâmil insan Allah’ın dışında bütün “ek”lerden ve “ses”lerden kurtulur. O, “Kuran’dır, Kuran’ın kardeşidir” (Yalsızuçanlar, 2015a: 12).

Yazarın çocukluğundaki anılarından esinlenerek yazdığı öykülerden olan “Akıl Dağı”nda, insan-ı kâmil olarak anlatılan insan öykü kahramanın dedesidir. Tek odalı, kerpiç bir evde yalnız yaşar. Abdulkadir-i Geylani’ye âşıktır ve Yunus Emre ilahileri söyler. Dünya nimetlerine kıymet vermez; bir parça ekmek ve pekmezle sulandırılmış suyla yetinir. Öyküde insanın olgunlaşması, tevhit düşüncesi ve devir nazariyesi kahramanın dedesi tarafında anlatılır. Kahramanın dedesi buluğa ermiş yani kâmil insan olmuş, tüm dünyevi bağlarını koparak özgürleşmiş bir mürşittir.

“Sarhoş” isimli öyküde kâmil insan, sarhoş ismiyle temsil edilir. Öykü kahramanı Sarhoş, menzil ilgili gerçeği bilir ve içindeki kararsız insanları başlarına gelecek felakete karşı uyarır. Tasavvufa göre, “Dünya bir teferrüc yeri, bir imtihan sahnesidir. Buraya gelmekten gaye, aslımızı tanımaktır” (Tatçı, 1997: 487). Öyküde yolcular bu gerçekten habersiz, gaflet içindedir, belli bir amaçları olmadığı gibi sınırlarını aşmak için herhangi bir araştırma da yapmaz ve kendilerini uyarıları bile dinlemezler. Hakikati bilen Sarhoş (insan-ı kâmil) geçici olan bu dünyaya bağlı olmadığı gibi buradan uzakta halvette yaşar. İnsanların yaşadığı dünyaya sadece görüntü olarak bağlıdır. Öyküde bu husus insanların yaşadığı menzile birkaç resmini bırakmasıyla ifade edilir. Bu resmin dışında asıl hakikate ulaştığı görülür. Artık Allah’a aşkla bağlıdır ve bu aşkla sarhoş olur. Akıl dahil tüm benliğinden uzaklaşır.

Platon'un mağara metaforunda olduğu gibi hakikati bulan kâmil insan, menzildeki gölgelere takılan insanları uyarmak için onların yanına gelir, onları uyarır; ama inandıramaz.

Belirli bir olaya dayanmayan ve öykü kahramanlarının mesajlaşmalarından oluşan "Hiç'e Der Kenar" öyküsünde ise insan-ı kâmilin "berzah" olduğu ve Peygamberlerin varisi olduğu vurgulanır. "Berzah Peygamber olarak tabir edilir. Ve varis-i Peygamber olarak anlaşılan İnsan-ı kâmil de berzah olarak tabir edilir" (Yalsızuçanlar, 2013: 66). İnsan-ı kâmil, Tanrı'yla insan arasındadır.

Renklerin sembolik olarak kullanıldığı "Güneşin Işınlı Kalkanı" öyküsünde "Siyah" renk insan-ı kâmili temsil eder. Öykü, kâmil bir yaşamın insanlardan uzak halvet içinde olabileceği üzerine kurulur.

"Riyad" öyküsünde Kâmil Baba arkadaşları kâmil (veli) insan tipine uygun kişilerdir. Kâmil Baba'nın ismindeki "kâmil" sözcüğü ve öyküde anlatılan kurtlarla sessizce anlaşması, kurtların ona yol vermesi onun kerametleri olan bir veli olduğunu gösterir. Arkadaşları gibi o da uzun saçlı, heybetli ve sessiz görünümünün altında yoksuldur ve "dünyanın en aranılan zenginliğini" taşır. Arkadaşlarıyla buluşup sabaha kadar zikir çeken Kâmil Baba, gençliğinin büyük bir bölümünü savaşlarda geçirir ve evlenmeden dağda münzevi bir hayat yaşar. Dünyayla bağlantısı yok denecek kadar azdır. Gelinine "kalbin yönelimlerinden" bahseden kayınpederin önemli bir özelliği de bahçede çiçeklerle ilgilenmesidir: "Kesilmemeli, devam etmeli bu'. Çiçeklere sadakatimizi kaybettiğimiz an kesilecek. Çiçekte işleyen insanda işlemekte" (Yalsızuçanlar, 2013: 199). Bu cümlelerde anlatılan çiçek, doğallığı ve sevgiyi sembolize ettiği gibi aynı zaman da tasavvufî eğitimde önemli bir yere sahip olan Allah'ı müşahede ve tefekkür içinde önemli bir unsurdur. Öyküde Kâmil Baba geleceği şekillendirir, bu husus öyküde torununa onun isim vermesiyle anlatılır.

"Kim Kimdir" öyküsü, kendi benliğini yok etmiş, beka makamındaki insan-i kâmilin halini, hayat içindeki durumunu ve ahlakını anlatır. Öykü, "Kim olduğu soruldu dokuz yüz on miladi yılda. Adım Bağdatlı Cüneyd veya Bistamlı Beyazıd olmuş ne çıkar, dedi." (Yalsızuçanlar, 2014: 110) cümlesiyle başlar. Öykünün bundan sonraki kısmı ismi açıkça verilmese de kâmil insanın özellikleridir. Kâmil insan, "suyun renginin kabın rengini alması" gibi Allah'ın ahlakıyla ahlaklanır, bu yüzden "ben O'yum, O da bendedir" (Yalsızuçanlar, 2014: 110) seviyesinde ikiliği

ortadan kaldırarak tevhidi yaşar. Onu anmak için benliğini kaybeder, ondan başkasını görmez. “O’nunla yatar onunla kalkarım. Onunla yaşarım” (Yalsızuçanlar, 2014: 110). Onunla ayrılma ve kavuşma olmaksızın, hatta “göz açıp kapayınca” kadar da olsa ondan ayrılmaksızın birliktedir. O ne cennet sevgisi ne de cehennem korkusu duyar, sadece “dehşet” ve “hayret” içindedir. İnsanlar arasında bile “O’nunla yürür, O’nunla ayakta kalır.” (Yalsızuçanlar, 2014: 112). Hayata ve evrene onun gözüyle bakar. Başlangıç ve sonu aynı anda gören kâmil insan yaratılış dairesinin birleştiği yerdir. Gönlü rahat, içi huzurludur. Kalbi “her yolcu için izlenecek geniş bir yol”dur.

İnsan-ı kâmile yer verilen başka bir öykü “Fettah”tır. Öyküye göre Allah Hz. Âdem’e varlıkların adını, “O” diye geçen kahramana ise varlıkların özünü öğretir. Öyküde Allah’ın Fettah ismine uygun olarak bir kapı açtığı belirtilir. Bu kapı sırların açıldığı bir kapıdır. Öyküde “O” ismi verilen kahramanla kâmil insan veya insanın velilik tarafı kastedilir. Yazarın bu öyküde olduğu gibi “Araf” isimli öyküsünde de bir karşılaştırma yaptığı görülür. Araf’ta Allah’ın Hz. Âdem’e varlıkların ismini, İbn Arabi’ye düzenini öğrettiğini belirtir. (Yalsızuçanlar, 2014: 59) “Fettah” isimli bu öyküde de böyle bir karşılaştırma görülür. “Âdem’e isimleri öğretti. O’na ise sözlerin özünü verdi” (Yalsızuçanlar, 2014: 100). Bu cümlede geçen “O” kâmil insandır. Öykünün devamında tasavvuftaki kâmil insanlara ait bir dünyadan bahsedilir ki öyküde kapı metaforuyla verilir.

Yazar kâmil insanı “Vedud” isimli öyküsünde var olanların gözbebeği olarak nitelendirilir. Vedud ismi, “Esmâ-i hüsnâdan biri olarak ‘sâlih kullarını çok seven ve onlar tarafından çok sevilen’ mânasına gelir” (Topaloğlu, 2012: 598). Öyküde Allah’ın sevdiği kâmil insanlar, tüm evrenin küçük bir örneğidir. Allah’ın tüm isimleri onda tecelli eder. Aynı zamanda evrenin yaratılmasını anlamlı kılan varlıktır; çünkü tasavvufa göre Allah bilinmeyi istediği için evreni yaratır. Evrendeki yaratılan varlıklar arasında da Allah’ı bilme yeteneği sadece insana verildiği için yaratılış onunla tamamlanır. Tüm sebeplerden dolayı kâmil insan, varolanların göz bebeğidir, “Allah’ın gözü (Aynullah), âleminin nurudur” (Uludağ, 1995: 270). Öyküdeki cümleler aynı zamanda Şeyh Galib’in; kendine iyi bak, çünkü sen âlemin özü ve varlıkların gözbebeği olan insanoğlusun anlamına gelen "Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen / Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen " (Şeyh Galip, 2001:10) beyitini de hatırlatır.

“Süt” isimli öyküde ise kahramanı (insan-ı kâmil) cam kandildeki ışığa ve süte benzetilir. Cam kandil insan-ı kâmilin vücudu, ışık ise gönle düşen İlahi nurdur. Dolayısıyla vücudun kendisini ve çevresini aydınlatması için nura (ışık) ihtiyacı vardır. Süt benzetmesinde de sütün rengi olan beyazın tasavvuftaki anlam ve çağrışımından faydalanılır. Beyaz, iman ve tevhidi sembolize eder. Dolayısıyla ışıkla insan-ı kâmilin kalbindeki marifet bilgisi, sütle de ulaştığı birlik düşüncesi verilmeye çalışılır.

Tasavvufun ana hedeflerinden olan kâmil insan izleğinin birçok öyküde işlendiği görülür. Öykülerde kâmil insanın amacının Allah’a ulaşmak olduğu görülür. Bu amaç için öykülerde farklı ahlakı metotlar kullanıldığı görülür. Kahramanları bazıları olgunlaşma sürecinde aşkla yükselirken bazıları zilletle (acz ve fakr) bu süreci tamamlar.

2.2.10. Mürşit

Sadık Yalsızuçanlar, *Anadolu Erenleri* isimli kitabında Allah’a ulaşmada, mürşit rehberliğindeki eğitimin önemini şu cümleleriyle vurgular:

“İnsanın, beşerden ‘Hazret-i İnsan’lığa değin süren ve Hakk’ın sonsuz ve mutlak varlığında gaybubetle zahiren nihayetlenen, gerçekte sırların sırrına ulaşan ve O’nda, O’nunla seyreden sonsuz yolculuğunda, dünyada, kâmil mürşidin eşiğindeki [ve eşiğindeki] eğitimi anahtar işlevi görür” (Yalsızuçanlar, 2015a: 49).

Arapça, doğru yolu gösteren, uyarıcı, irşat eden demektir. Gerçek mürşit Hz. Muhammed'dir. Diğer mürşitler, onun manevî mirasını elde etmeyi başarmış kişilerdir. Tasavvufî terim olarak, tarikat lideri anlamına da gelen mürşidin, en azından fena makamına ulaşması şarttır. Her mürşit, kâmil olmayabilir. Bu yüzden her mürşit kâmidir demek mümkün değildir. Mürşidin en makbulü, hem "kâmil" (kendi olgun), hem de mükemmil (başkasını olgunlaştıran) olanıdır.(Cebecioğlu, 2009: 455)

Öykülerde kahramanlara mürşitlik yapan kişilerin farklı kişiler olduğu görülür. Öykülerde tekkedeki şeyhlerin yanın da, tanınmış büyük mutasavvıflar ve kahramanın akrabası gibi kişilerin mürşitlik yaptığı görülür.

“Vebal” isimli öyküde mürşit tipi dergâhın şeyhi Salih Baba’dır. “Baba” daha ziyade Yesevilik düşüncesinden gelen bir isimdir. Öykünün kahramanı Harun öyküde şeyhi için, “Efendi” tabiri kullanır ve fiziki tasvirini hiç yapmaz, daha çok konuşmalarını aktarır. Harun, gönül darlığından ve gafletten onun sohbetiyle “arınıp”

hakikate ulaşır. Yine şeyhin, “istikamet ve iyilik sahibi, dürüst” (Cebecioğlu, 2009: 541) anlamında gelen Salih ismi, öyküdeki rolüne uygun düşer. Öyküde, Harun’u irşat eden diğer bir tasavvufî şahsiyet ise rüyasında gördüğü ve 17.yy’da yaşamış olan Halveti Şeyhi Niyazi Mısri’dir. Mısri öykü kahramanını vuslat yönünden irşat eder.

“Şehrin Kapıları” öyküsünde şehrine merkezine yolculuk yapan öykü kahramanına sadece ona görünen meçhul bir adam, geçeceği kapının anahtarını verir Öyküde kahramanın karşısına çıkan bu meçhul adam, mürşit; adamın sadece öykü kahramanına görünmesi, rabıta-ı mürşit anlayışı; anahtar ise mürşit gözetimindeki seyr ü süluk eğitimidir.

Sadık Yalsızuçanlar “Beni Yaktığın Menzil” öyküsünde, aşkla ilgili kahramanı yönlendiren şey bir ceviz ağacıdır. Dolayısıyla bu ceviz ağacı öyküde, insan-ı kâmil makamına yükselen ve öykü kahramanına aşkla yanmayı ve Allah’ta yok olmayı öğreten bir mürşittir.

Gönlünü dünyanın arzu ve isteğine kaptıran insanın hakikati arayışının anlatıldığı “İkiniz” isimli öyküde mürşidin Mevlana olduğu görülür. Mevlana kadına yol gösterir ve öyküde “hile tuzağı” ismiyle verilen kesretin tuzağından kurtarır..

Mürşit “Sarı” isimli öyküde ise güvercin metaforuyla verilir. Öyküde şeytan tarafından kandırıldığını bilmeyen insanlar, eşikten (cennetten) kovulmalarının nedenlerini sorgularlar. Güvercin bu insanlara akıl erdiremeyecekleri bir düş gösterir. Bu cümleyle yazar, mürşidin insanlara ilahi hakikatleri gösterdiğini dile getirir. Artık farklı düş gören iki adamdan biri elindeki haçı fırlatıp “bir” olurken, diğeri bir’lenir.

“Güzellik ve Aşk”ta asıl mürşit, “haberci”dir. Âşık’la Güzellik’i mektuplarını götürüp getirir. Gerçekte ise dervişin rehberidir, Allah’a ulaşmada ona yol gösterir.

Sembolik bir anlatım kullanan “Nikriz”de öykü kahramanın mürşit rehberliğinde nefis mertebelerinden nefis-i mülhime, nefis-i mutmainne ve en sonda nefis-i râziyyeye yükselmesi anlatılır. Mürşit öyküde “varlığın içinden çıkan el” söz grubuyla sembolleştirilir. Öykü kahramanı mürşidin yol göstermesiyle kalbini masivadan temizler. Yine öykü kahramanı, mürşidin yönlendirmesiyle ilahi aşka ulaşır. Öyküde bu durum bir elin kalbini tutması ve öykü kahramanın kendinden geçmesi haliyle anlatılır.

İçsel (kalbe) bir yolculuğun öyküsü olan “Kapanma” isimli öyküde dünyayı saçma bulan ve gerçeklere ulaşamayıp kapalı kalmaktan korktuğu görülen öykü kahramanına anlatıcı mürşitlik yapar, açılmanın zamanın olduğunu belirtir. Özellikle anlatıcının öykü kahramanını teslimiyeti ifade eden sözlerle yatıştırdığı görülür.

Öykülerde öykü kahramanların ruhi eğitimlerinde onlara rehberlik eden mürşitlerin sadece tekke şeyhi olmadığı görülür. Yalsızıçanlar’ın öykü kahramanları farklı özellik gösterdiği gibi onları irşat edenlerde çeşitlilik gösterir.

2.2.11. Derviş

Derviş, Farsça bir kelimedir. Fakir, dilenci, dünyadan yüz çeviren, kendini Allah'a veren kişi anlamına gelir (Cebecioğlu, 2009: 159). Tasavvufta bir tarikat şeyhine intisap eden kişiye denir.

Öykülerde derviş tipi ilk olarak “Pınar Sineması” adlı öykü görülür. Öyküde başkahramanlardan Abdurrahman Güzeller’in taş işçiliğini öğrendiği büyük amcası Hasan Usta Nakşibendi tarikatına bağlı bir derviştir. Öyküde taşa hayat vermenin inceliklerini bilen, onlarla insan gibi konuşan Hasan amca, ” (...) saç sakalı bembeyazdı (...) Çehresi gibi huyu da güzeldi. Nakşibendi kolunun müntesiplerinden olduğu söylenirdi. ’Tarikatli’ derlerdi. Şeyh Ali Rıza Efendiye intisaplıydı.” (Yalsızıçanlar, 2012: 26) cümleleriyle anlatılır.

Kısa, yoğun ve sembolik bir anlatımın kullanıldığı “Temizlikçi” öyküsünde derviş ve onun ahlaki anlatır. Tasavvufta güzel ahlakın temeli yaratılanları sevmektir; yine kaynağı sevgiye dayalı diğer özellikleri ise “hayatın temel kuralları ve tevhit anlayışıyla uyum içinde, sosyal bünye için faydalı” (Yalsızıçanlar, 2015b: 144) olmaktır. Öyküde, dervişin çöple dolu iki çöp tenekesini, kendi çöp tenekesine döküp gitmesi tasavvufun sosyal faydayı esas alan yönüyle ilgilidir; çünkü kâmil insan sadece kendi iç dünyası olgunluğu ve zenginliği için değil, yaşadığı dünyanın da güzelliği için çaba sarf eder. Dünyada adalet ve merhameti koruma isteği onda kemali bulur. ” O, arzı tutan dağlara benzer. Bu anlamda, bilgeler [kâmil insan], dünyayı ve içinde yaşayanların hukukunu korumakla yükümlüdür. Yeryüzünün her karışında adalet gerçekleşmedikçe [iyilik hakim olmadıkça] onların ödevi bitmez” (Yalsızıçanlar, 2015a: 169).

“Vebal” öyküsünün kahramanı “Harun” öyküde dervişlerin klasik eğitimini almaz. O karısından ayrıldıktan sonra yalnızca gönlünü yatıştırmak için gittiği dergah

ona sığınak olur. Başlangıçta seyrek olan bu gidişler daha sonra sıklaşır. Dergâhta ihvanla (derviş) pek konuşmaz; hatta onlara tuhaf geldiğini düşünür. Dergâhta genellikle kapıya yakın yerde oturak şeyhinin sohbetini dinler. Özellikle bu sohbetler onun manevi yönünün olgunlaşmasını sağlayan en önemli unsur olur.

Sadık Yalsızuçanlar “Taammüden” adlı öyküsünde alim ve dervişi karşılaştırır. Öyküde tasavvuf ehlinin temsilcisi derviş, Müracaatçı; medrese alimi ise Simsar’la temsil edilir. Mederese eskiden beri dinin resmi temsilcidir. Öyküde bu durum, Simsar’ın “resmi hayat olaylarının kaydedildiği deftere” bakmakla görevli olmasıyla vurgulanır. Simsar, bıkkın ve usanç içerisindedir, masasını silmektedir ve masası güneşin vurduğu her nesne gibi gözkamaştırır; ama defterinde olduğu masanın çekmecesini küf içerisindedir. Burada sembolik bir anlatım kullanan yazar, dinin resmi ve şeriat tarafını temsil eden mederese alimlerine, tasavvuf ehli gibi eleştirel bakar. O, Allah’a sufi gibi aşkla değil, akılla bağlıdır ve bundan dolayı usanç içerisindedir. Allah’la ilgili her şey önemlidir ve ondan ışık aldığı için onun masası yani bilgisi de “gözkamaştırıcı”dır. Alimde Allah’la ilgili bilgilere sahiptir, o da bu bilgilerle hayatını düzenler; ancak onun bilgisi dışarıdan bakıldığında parlak duran, içine yani çekmesine bakıldığında küflü olan bir bilgidir. Aynı zamanda kaynağı kendinden ve yeni değildir, daha önceleri söylenen eski ve tekrarlanan bir bilgidir. İnsanın nüvesine yani aslına ulaştıracak bilgiye de sahip değildir. Arayış içinde olan Müracaatçı’ya ümit vermediği gibi, “Çoktan toprak olmuşsun.” (Yalsızuçanlar, 2012: 411) diyerek onun karamsarlığa itmeye çalışır. Öyküde işlenen bu konu, tasavvuf ehli ile medrese alimleri arasında eskiden beri varolan bir çatışmadır. Bu anlaşmazlığın temel sebebi, sufiler kendilerinin dinin özünü yaşadıklarını düşünürken, alimlerin dinin şekli tarafında kalmasıyla ilgilidir.

İsmi Şeyh Galip’in *Hüsn ü Aşk*’ını anımsatan “Güzellik ve Aşk” öyküsünde kavramların kişileştirildiği alegorik bir anlatım kullanır. Aşk, seven (erkek); Güzellik ise sevgilinin remzi olarak kullanılır. Âşık’ın bir Mevlevi sema zikrinden sonra görüp âşık olması bu aşkın tasavvuf ile ilgili olduğunu gösterir. Dervişin Allah’a ulaşmak için tamamlaması gereken bir seyr ü süluku vardır. Her tarikatın farklı bir yöntemi olsa da bu eğitim zordur. Öyküde bu husus, Âşık’ın sevgilisinin evinin karşısında sabahlaması, ilk önce göz yaşıyla, sonra ise yüreğinden damalayan kanla mektup yazmasıyla anlatılır. Her dervişin bu seyr ü sülüğü tamamlamadığı görülür.

Öyküde, Allah'ın remzi olan Güzellik'in gözlerini ipek bir şala sarıp göndermesi, vahdeti kesretle gizlemesi; âşığın bu ipek şalı açıp göze bakması ise artık gayp perdeleri açılan dervişin ondan başka bir şey görmemesidir. Dervişin bundan sonra yapacağı şey kendi benliğini öldürmektir. Öyküde bu Âşık'ın kırk gün kırk gece hüzünden ölmesiyle anlatılır. Bu ölüm gerçekte, beden ölümüdür ve kırk günlük çileyi çağrıştırır. Kırk gün çilenin sonunda dervişin hakikate erdiği görülür.

Öykülerde abdallara da yer verilir. Abdal, daha ziyade Bektaşî derviş veya evliyalarına denir. Sayıları yedi veya yetmiş olarak gösterilen evliya topluluğudur. Aba ise dervişlerin giydiği yünden elbisedir. "Kıymetsiz bir çuhadan yapılan yoksul ve züğürtlerin giydiği bir elbise olduğundan fakr alameti ve zühd nişanesi olmak üzere sufiler bu elbiseyi giymeyi tercih etmişlerdir" (Uludağ,1995:11). "A'nın Kanadı" isimli öyküde de aba yoksul giyeceği olarak verilir ve abdalların dünya mallarına karşı kayıtsızlıklarıyla yoksul bir hayat sürmeleri hatırlatılır. Ayrıca abdalların tekrar Allah ile kavuşmalarına değinilir:

"A ile kendinden sonra ve gayr olan B yeniden A'yı birleştiren bir giysi olarak aba, yoksul giyeceği oldu. Yoksulların harflerle başı dertteydi. A'nın B ve D ile yan yana görünümü abdal idi. Abdallar aba giyer, ankebut gibi örmerlerdi evlerini" (Yalsızuçanlar, 2012: 93).

Abdalların evlerini ankebut (örümcek) gibi örmeleri dünya malına önem vermemeleriyle ilgilidir. Yazar öyküde onların evleriyle ilgili söylediklerini *Kuran-ı Kerim* 'le destekler. *Kur'an*'daki, "Evlerin en dayanıksızı ise şüphesiz örümcek evidir" (Özek vd., 1993: 400) ayetine atıf yapar.

Öykülerde manevi olgunlaşmasını tamamlamaya çalışan birçok insana yer verilir. Öykülerdeki bu nefsin terbiyesi genellikle sembollerle okuyucuya sezdirilmeye çalışılır. Modern bir derviş diyeceğimiz bu insanların öykülerde yolcu, sarhoş, âşık, müracaatçı, genç kadın, adam vb isimlerle verildiği görülür.

2.2.12. Seyr ü Süluk

Seyr ü Süluk, tasavvufta salikin Allah'a ulaşmak için aldığı ruhi ve ahlaki eğitimidir. Bu eğitim bir mürşidin rehberliğinde olur. Öykülerde seyr ü süluk eğitiminin kapı, yolculuk, dağ gibi sembollerle anlatıldığı görülür. Yine bu öykülerin bazılarında yol gösteren bir rehber yer verilirken bazı öyküler de öykü kahramanı bu yolculukta tek başınadır.

“Ayan Beyan” isimli öyküde, insanın Allah’ı arayışı, ona erme çabası, bu yolda çektiği acıları ve sonunda ilahi hakikate kavuşması anlatılır. Sufinin Allah’a yükselmesi ve rıza makamına doğru yol almasında acz ve fakr hali en etkili yollardandır. Sadık Yalsızuçanlar göre, Hakk’a vasıl olma hali olan mahviyyete, “Hz. Musa’ya Tur dağındaki emriyle ancak O’nun sonsuz ve mutlak varlığı karşısında ‘zillet’le ulaşılabilir.” (Yalsızuçanlar, 2015a: 134) İbn Arabi de Allah’a zillet ve muhtaçlıkla ulaşılabilceğini söyler: “Dedim ki, Ya Rab! Ne ile sana yaklaşıyım? / Dedi ki, Bende olmayanla./ Dedim ki, Sende olmayan nedir? / Dedi ki, Zillet ve muhtaçlık!” (Aktr. Tartut, Kasım 2013: 8) Arabi’nin bu sözleri öyküde, ”Bana o sabah ‘yaklaş’ diye seslendin./ Eğildim. ‘daha çok yaklaş’ dedin. / Daha çok eğildim. ‘Bana, bende olmayan bir şeyle yaklaş’ dedin./ Sende olmayan bir şey var mıydı?” (Yalsızuçanlar, 2012: 338) şeklinde yer bulur. İbn Arabi de Allah’ın kula kendisine ulaşması için gösterdiği zillet hali, öyküde de kahramana Allah tarafından rüyasında gösterilir:

”Yükseldikçe, göğe değil, toprağa yakınlaştığımı farkettim. Toprak sana daha yakındı... Baktıkça, toprağın zerrecilerinin kapıları açılıyordu. Oradan girince beni altı harf karşıladı. Z t l l e i... Defalarca harflerin yerini değiştirdikten sonra z i l l e t biçimine getirdim. Ona sürekli baktım. Baktıkça toprağa dönüştü” (Yalsızuçanlar, 2012: 339).

Aslında öykü zillet ve müzil kelimeleri üzerine kurulur. Bu, öykünün temasıdır. Öykü kahramanına göre Allah’a ulaşmanın yolu zilleti yaşamaktır. Fakr, zillet ve mahviyyet, sufinin Allah’a ulaşma sırasında büründüğü hallerdendir. Bu sözcüğün anlamı ve çağrışımı öyküde, “Altta bir şey. Aşağıda. Aşağılara doğru. Bir iniş. İnilince varılan bir şey. Alçalan... Alçalma haline doğru. Aşağılanarak... Aşağılanma durumuna ilişkin.” (Yalsızuçanlar, 2012: 339) cümleleriyle ifade edilir. Zilleti yaşayan öykü kahramanı, artık toprağa, ondan da bir avuç balçığa döner ki bu durum, insanın ruha kavuşmadan önceki ilk halini hatırlatır. Öykü kahramanı zilletle, kötülüğün sebebi bedeni, nefsanî yönden öldürür ve seyr ü sülüğünü tamamlayarak Allah’a ulaşır.

“Şathiye” biri uzun, üç bölümden oluşur. Öyküde kahramanın halk içindeki seyr ü sülüğü ve fena makamına ulaşması anlatılır. Burada şeyhin eşliğinde yapılan geleneksel bir seyr ü süluk eğitimi verilmez. “Yolumu kendim bulmalıyım.” (Yalsızuçanlar, 2012: 357) diyen öykü kahramanı, kendi başına insan-ı kâmil mertebesine yükselir. Şehrin kaotik yaşantısından kurtulan öykü kahramanı, dağa çıkarak inzivaya çekilir. Burada her şeyi hatta mülklerin en tehlikesi olan dili ve sözcükleri unuttur. Tüm gölgelerden aşk sarhoşluğuyla kurtulan öykü kahramanı,

sevgilisinin dışında her şeyi unutarak fena makamına ulaşır. Öyküdeki bu seyre, modern bir seyr ü süluk denilebilir.

Öykü kahramanın seyr ü süluk serüveni anlatıldığı diğer bir öykü “Akıl Dağı”dır. Öyküde tasavvuf eğitimin temel amacı olan kâmil insana ulaşmak “büluğ”a ermek sözcüğüyle karşılanır. Dede sık sık “Alemde her şeyin bir sonu, bir de büluğu vardır.” (Yalsızuçanlar, 2012: 368) sözünü tekrarlar. Öykü kahramanı “Her şeyden kastın var olan, ama gerçekte tek olanın olduğunu”; büluğun özgürleşmek, özgürleşmenin de olgunlaşmak olduğunu yani başlangıcına dönmek olduğunu öğrenir.

“Kesret perdesi” dedesi tarafından aralanan öykü kahramanı kendi büluğunu tamamlamak için evden ayrılır. Yol sözcüğüyle anlattığı seyr ü sülüğuna başlar. Bu manevi yolculuğunu ve yoldaki engeller *Mesnevi*, *Hüsn ü Aşk*, *Mantıkut Tayr*, vb eserlerde olduğu gibi bazı sembollerle anlatır. Öykü kahramanı bir sürü olan “ek”lerin, kat kat yüklerin, hece ve kelimelerinin arasından kendi içine bakmayı başarır. Artık baktığı şeyin içini görebilmektedir.

Öykü kahramanın yolundaki ilk engel “duvar”la sembolize ettiği, kesret âlemidir. Bu âlemin içinden uzaklaşıp bakınca bu duvar küçülür ve öykü kahramanın bu engeli geçmesi mümkün olur. İkinci engel “çöl” metaforuyla anlattığı nefistir. Bu engeli da açlık ve susuzlukla geçer. Artık acz ve fakr içerisindedir. Bu makamdan sonra öykü kahramanına manevi yardım gelmeye başlar. Yolunun üzerindeki diğer engel kadındır. Yazar, kadınlı dünyanın güzelliklerinin kastedir. “Terk durağı” olarak nitelediği bu engeli de geçen öykü kahramanı artık “ateş vadisi”nde yanarak akıl dağına gelir. Akıl dağının son durak olduğunu söyleyen meczuba inanmayan öykü kahramanı, okuduğu Yusufcuk öyküsündeki kahramanın aşk için kendisinde olmayan bir şeyi bulup getirmesinden etkilenir. Akıl dağının son olmadığını; ama bu dağı aşmak için akli terk etmek gerektiğini anlar. Dağın doruğunda nurdan bir çiçek onu çağırır. Ona yaklaştıkça artık farklı bir âleme girer. Öykü kahramanı seyr ü sülüğünü tamamlar ve artık söz ve suretten kurtulur, baştan ayağa anlam olur.

Sadık Yalsızuçanlar’ın “Terk” isimli öyküsünde seyr ü süluk, tren yolculuğu şeklinde anlatılır. Öykü kahramanı, dünyayla ilgili tüm maddi bağlarını kopararak soyunma hırkasını giyer ve dervişin tekkeye gelmesi gibi tren garına gelir. Yolcuğu

başlayan kahraman nereye gideceğini bilmez. Tıpkı tasavvufta seyr ü süluk sırasında dervişin bir mürşide tamamen teslim olması gibi, o da kendisini taşıyan şeye bırakır.

Tasavvufta gidilecek yer başlangıçta uzak gibi düşünülür. Aynı *Mantıkut Tayr* mesnevisindeki otuz kuşun Simurg'u bulmak için Kaf dağına gitmesi gibi, öykü kahramanı uzak bir kente bilet alır ve özgürleşeceği, bülüğa ereceği yani insanın ruha kavuşmadan önceki haline döneceği yolcuğu başlar.

“Beni Yaktığın Menzil” isimli öyküde insanın Allah'a yükselme serüveni ev imgesi etrafında anlatılır. Öykü kahramanı, kimi kimsesi kalmamış kalmamış; annesini, babasını, kardeşlerini ve tüm yakınlarını kaybetmiş yaşlı ve yalnız birisidir. Kimsesi kalmayan öykü kahramanın ıssızlığı çoğalınca kendisiyle karşılaşma ve kendi sesini duyma günleri başlar, artık bir “yangının” orta yerindedir. O, yalnızlıkla yandıkça arınır ve hafifler.

Maddi dünyayı terk eden kahraman, ikinci kata çıkar. Bu kat tecelli makamıdır; çünkü burada her varlıkta sevdiğini görür.

“Bu odada senin giysilerinin bulunduğu dolap var. Açıyorum, ne kadar çok giysin var. Bana her an başka bir giysiyle görünmüşsün. Zaman su gibi akıp gidiyor. Her köşede senden bir iz görüyorum. Bir giysine, bir takına, bir aksesuarına rastlıyorum. Hangi odaya girsem senden bir işaret görünüyor” (Yalsızuçanlar, 2012: 390).

Birinci kattaki kesret halinden kurtulan öykü kahramanı, artık dünyadan uzaklaşıp onlara uzakta baktığında tüm varlıktaki birliği fark eder.

Öykü kahramanı evin üçüncü katına çıkar. Burası, tevhit makamıdır, burada Allah'tan başka hiçbir şey görülmez. Bu katta yanarak yeniden yapılan öykü kahramanı, aşk ateşine bırakır ve “kabuksuz sadece bir ışık olarak yan[ar]” (Yalsızuçanlar. 2012:392).

Yunus Emre'nin manevi yükselişi “Çokluktan Kinaye” öyküsünde anlatılır. Öyküde “ozan” dağların arasından belirir. Ozan geçmişteki sarı otların arasından taptaze ve yeşil olarak yeryüzüne iner. Otlar sarı olması geçmişte kalması ve sonlu olmalarından dolayıdır. Yeryüzünde bir obadan diğerine gezinir. Bir çadırda epey bir zaman konaklar ve sonra seyr ü sülukuna başlar. Bu yol sözcüğüyle ifade edilir. Bundan sonraki yükseliş şöyle ifade edilir: ”Çıkıyor, yola düşüyor, yola değil gönle düşüyor, gönle değil akla vuruyor, akla değil mülke uğruyor, mülke değil melekûta yöneliyor, melekûta değil öze eğiliyor, öze değil ona yükselir, ona değil yüzüne bakıyor” (Yalsızuçanlar, 2012: 394). Yüz Tekke edebiyatında vahdetin sembolüdür.

Onun yüzüne bakan ozan, onun yüzüne tutulur ve özgürleşir. Özgürleşmesi dünya masivasından ve bağlarından kurtulmasıdır. Özgürleşen ozan çokluktan bir'e doğru azalır ve "ışır." Işıkça görünür; ama bu görünme bedenen bir görünme değildir. Artık fena makamında azalan ozan, beka makamında iyi huylarla ahlaklanır ve Allah ile beraberdir. Tüm zıtlıkları ortadan kaldıran ozan yücelir. Öyküde bu makama yükselen ozan, tekrar halkı irşat etmek için kesret âlemine döner. Ozan Hak'tan halka dönerek hem Moğolların insanlardaki tahribatını iyileştirir hem de Osmanlı devletinin kuruluşunda sevgi, hoşgörü ve irfani bilgisiyle katkı sağlar. Öykünün sonunda maddeden kurtulan ozan zaman içerisinde manaya dönüşür.

Mevlana'nın *Mesnevi*'sindeki ilk on sekiz beyitte anlatılan "ney" in hikâyesine benzeyen "Hüzzam Peşrev" öyküsünde hapisanede tutulan birinin sevdiğine olan duyguları ve başından geçenler anlatılır. Burada anlatıcıyı asi olarak görürler ve her gün ona işkence ederek sevdiğini unutturacak "ezgiler" dinletir, sözler öğretirler. Canını yakıp kanını da akıtsalar anlatıcı sevdiğinden vazgeçmez; hatta onda sevdiğinden başka bir şey kalmaz. Sembolik bir anlatımın kullanıldığı bu öyküde bedene girip dünyaya gönderilen insanın faniliğinden kendini kurtararak Allah'a ulaşması anlatılır. Öyküde anlatıcının bulunduğu tutukevi dünyadır. Anlatıcı buraya ne zaman getirildiğini ve ne kadar kalacağını bilmez; fakat bu dünyanın faniliğine kapılmadığı, düzenine uymadığı için asidir. Anlatıcı dünya hapisanesinde bedeniyle tutulur, ancak "can"ı sevdiğinin (Allah'ın) sarayındadır. Öyküde sarayla da kâmil insanın kalbi kastedilir. Anlatıcıya bu dünyada sevdiğini unutturan ezgiler dinletir ve sözler öğretirler. Bu ezgi ve sözle de masiva vurgulanır. Anlatıcı dünya tutukevinde uğradığı işkenceye rağmen gözlerini onu "gördükten sonra bir an için onlara geri dönmeyi aklı[n]dan geçir[mez]" (Yalsızuçanlar, 2013: 137). Öykünün sonunda anlatıcı ikiliği ortadan kaldırarak Allah'a vasıl olduğu görülür.

Öykülerde seyr ü süluk yolculuğu genellikle tarikat çevresindeki ritüellerden farklı olarak anlatılır. "Vebal"de olduğu gibi bazı öykülerde öykü kahramanı şeyhinin sohbetleriyle ve irşadıyla Allah'a ulaşırken bazılarında ise Allah'a ulaşma yolculuğu tarikat çevresinin dışında olur ve çeşitli metaforlarla anlatılır.

"Tahakküm" ve "İşler Vakitlere Rehinlidir" öykülerinde kadın kahramanların seyr ü sülüğün içsel bir yolculuk olarak tamamladığı görülür.

“Tahakküm”de, felsefe öğretmeni Rengin içsel yolcuğu bir kıyı kasabasında İlahiyatçı bir okul müdürü vesilesiyle olurken “İşler Vakitlere Rehinlidir” öyküsünde öykü kahramanı kadın bu yolculuğunu kendisi tamamlar.

Bazı öykülerde az da olsa kahramanlar seyr ü süluk yolculuğunu tamamlayamazlar.

2.2.13. Zikir

Anmak ve hatırlamak anlamına gelen zikir, tarikatlarda en önemli fiili unsurdur. Gönülde Hakk’ı hatırlamak suretiyle ruhu gafletten kurtarmak ve İlahi tecelliler için ruhu saflaştırmak için yapılır. Zikirde ya esma-yı hüsnadan (ism-i azam) birisi ya da “La ilahe illallah” cümlesi belli sayıda, belli zamanlarda her gün tekrarlanır.

Sadık Yalsızuçanlar’ın öykülerinde hem insanların hem de doğanın kendi diliyle zikir çektiği görülür. Öykülerde bazen kahramanların sadece zikir çektiği söylenirken bazen zikir sözcükleri de belirtilir.

Yazarın çocukluk anılarından esinlenerek yazdığı “Yusuf’un Rüyası”, “Evimiz” ve “Uzakla Yakının Sınırında” isimli öykülerde dedesinin yaşantısını anlatırken onun dinî ve tasavvufî yönünü gösteren kavramlardan ve sufiyane yaşantısından bahseder. Tarikat ehlinin belli sayıda, belli vakitlerde veya ayinlerde tekrarladığı sözcüklerden oluşan zikri, dedesinin düzenli olarak çektiği görülür.

“Yusuf’un Rüyası”da dede ve babaanne, “ namazdan sonra ism-i azam okur, uzun uzun ve ağlayarak dua eder, (...)” (Yalsızuçanlar, 2012: 14). İki yaşlı insan zikri büyük bir coşku ve samiyetle çeker. Zikir sırasında Yunus Emre’nin ilahisini söyleyen dedeye, babaanne Allah’ın isimlerinden olan “ Hay” ismi söyleyerek katılır.

Öykü kahramanı ailesiyle Malatya’da yaşadığı üç evden ve bu evlerdeki aile fertlerinden bahsettiği “Evimiz” öyküsünde, ilk yaşadıkları evin büyük odasını ” (...) burada oturuyor, yiyilip içiliyor, namaz ve zikir yapılıyor.” (Yalsızuçanlar, 2012: 63) diye betimlenir. Öykü kahramanı bu evdeki sabah ezanı ile başlayan günlük yaşamı anlatırken de dedesinin rabıta ve tesbihat yaptığını ve bazende torunlarını çevresine alarak, “Ya Rahman Ya Rahim Ya Hakim Ya Kerim Ya Hannan Ya Mennan Ta Deyyan Ya Süphan Ya Eman” (Yalsızuçanlar, 2012: 64) deyip esma-yı hüsnayı onlara tekrarlattığını söyler. Öyküde önemli bir figür olan dede, damı “loğladı”

sırada düşüp yarı baygın yatarken bile esma-yı hüsnadan olan “ Ya Şafi” ismini sayıklar.

“Uzakla Yakının Sınırında” öyküsünde ise öykü kahramanın bu kez dedesiyle babaannesi yatsı namazında sonra zikir çeker. Babaannesi bu zikir sırasında kendinden geçerek kafasını duvara vurur ve boncuklu yazması kanlanır. “Hay” diye zikir çeken babaanne bir süre sonra yorulur, ağzından ses çıkmaz ve artık sadece kalbi zikir çeker.

Tasavvufun önem verdiği ve insanın her şeyi terk ederek ulaştığı hiçlik Sadık Yalsızuçanlar’ın “Hiç” isimli öyküsünde işlenir. Öykünün kahramanı olan hattat sabah namazından sonra “Yacemiluyaallah, Yakebiruyaallah Yağaniyyuyaallah” diyerek ism-i azamı tesbih eder. Hattat bu isimleri belli bir ritimle beş altı kez tekrarlayınca farklı bir aleme girdiğini hissederek.

Yazarın “hu”nun birçok anlamını verdiği “Hu” isimli öyküsünde “O, dervişlerin zikir sözcüklerinden[dir]” (Yalsızuçanlar, 2014: 243-244) diyerek bu sözcüğün zikirle bağlantısına değinir.

Yalsızuçanlar “B’nin Güz Sancısı” ve ” Portal” adlı öykülerinde doğanda kendi diliyle Allah’ı zikrettiği görülür.

Hayatlarında hüznün ve acının önemli bir yer tuttuğu insanların hikâyesinin anlatıldığı “B’nin Güz Sancısı“ öyküsünde zikir iki yerde geçer. Birincisi zikri çeken, tabiattaki canlılardır. Öyküde toprağın altında ve üstündeki canlıların zikrinin duyulduğu ifade edilir. İkincisinde ise sabah ezanından sonra tabiattaki ağustos böceklerinin zikri bitince, köye mescit yaptıran Kenan amcanın başlayan zikridir.

“Portal”da denizin dalgalarının başlattığı zikre daha sonra tüm tabiat katılır. Öyküde Allah’ın kahır ve gazabına delâlet eden Celal ismine yer verilir. Dalgalar bu ismi söyler: ”Ya Celal, diye inledi adam. Ya Celal, diye yankıladı kadın” (Yalsızuçanlar, 2014: 28). Adamla kadının kalbi de zikre başlar ki, Celal isminden Cemal isminin içinde yer alan Vedûd ismine yükselir ve bu zikri çekerler. Tasavvufa göre Allah farklı kullarında değişik isimlerle tecelli eder. Bu isimlerden biri de “çok seven” anlamına gelen Vedud ismidir. Bu makamdaki sufi Allah’tan kendisine inen sevgiyle etrafa bakar ve ondan bu ismin tecellileri etrafa yayılır. Öykünün devamında, “Taşların, damlaların, yıldızların, midyelerin, cinlerin ve bedenleri uyuyan, yürekleri uyanıkların zikrine katıldılar.” (Yalsızuçanlar, 2014: 29)

cümleleriyle tüm evrenin zikir çektiği belirtilir ki öykü kahramanları da onlara katılır.

”Uyan ey kalbim vakt-i seherde” (Yalsızuçanlar, 2013: 307) dizesini sık sık tekrarlandığı “Mercan Gören Ses” isimli öyküde sabah vaktinde yapılan tövbe ve ibadetin önemi vurgulanır. ”Uyan ey kalbim vakt-i seherde” dizesi *Risale-i Nur*’dan alınmadır ve dizenin yer aldığı şiirde; “tecelli rüzgârı”nın seherlerde estiği, İlahi dergâhtan nimetlerin bu vakitte istenmesi gerektiği; hem sabah namazı vaktinin günahkârların tövbe ve arınma zamanı hem de bu vaktin aynı zamanda Allah’ın gufran ve affının bol tecelli ettiği bir zaman dilimi olduğu vurgulanır (Said Nursi, 2005: 176). Burada sabah namazının (zikir) önemi kadar, seher vaktindeki tövbenin önemi de vurgulanır. Öykü kahramanı seherde zikir ve tövbe için kalbini uyandırınca, onun içinde “nazenin ve taze bir bahara yer hazırlan[ır]” (Yalsızuçanlar, 2013: 307)

2.2.14. Vecd Hali

Sâlikin zorlaması, istemesi olmadan kalbe gelen hâle, Hakk’ın sırrına ulaştığı zaman, ruhun ulaştığı huşuya vecd denir. Zikrin tatlılığı hissedildiğinde, ruh şevkin galebesine tahammülden âciz kalır. (Cebecioğlu, 2009: 694)

Bir çeşit istiğrak, cezbe ve kendinden geçme hali olan vecd, öykülerde zikir esnasında görülür. Özellikle yazarın çocukluk anılarından faydalandığı öykülerde bu coşkunluğu yaşayan kişilere yer verilir.

Vecd halin anlatıldığı ilk öykü “Yusuf’un Rüyası”dır. Öyküde dede ve babaanne tasavvufi taraflarıyla ön plan çıkar. Namazlardan sonraki zikir ve vecd halleri ayrıntılı bir şekilde anlatılır. Öyküde zikir sırasında babaanne kendinden geçer: ”Babaannem ‘Hay! Hay!’ diyerek, artan bir ahenkle sağa sola sallanır, kendini kaybeder, başını duvara çarpar, alnından kan sızar lakin fark etmezdi. Boncuk oyalı yazması başından sızan kanla kızıla boyanırdı” (Yalsızuçanlar, 2012: 15). Babaannenin bu vecd hali, dedenin söylediği Yunus Emre’nin ilahisinin son dörtlüğe gelince iyice artar: “(...)babaannemin bizi korkutacak denli taşkınlaşınca, dedemin mahşeri döven parmaklarıyla, esirmiş gözleri ve kalbinin vuruşları aynı ölçüde buluşur” (Yalsızuçanlar, 2012: 16).

“Halamin Çiçekleri” öyküsünde vecd halini anlatıcının halası yaşar. Çiçek sevgisiyle ve verdiği yaşam mücadelesiyle ön plana çıkan hala Hz. Peygamberin her

ismi geçtiğinde “Anam babam sana feda olsun” (Yalsızuçanlar, 2012, 323) diyerek cezbe düşer.

“Yakışı” öyküsünde öykünün ismi hem tasavvuftaki kâmil insan olmak anlamındaki “yanmak” sözcüğünü, hem de sufînin vecd halinde söylediği sözleri hatırlatır.

“Mürekkap” isimli öyküde, kahraman kalbini tamamen temizleyip Allah’ın evrendeki ışığını tam olarak göremez. Ondan sadece bir parıltı görür. Bu parıltı bile onu kendinden geçirmeye yeter. Öykü kahramanı o parıltıyı gördükten sonra “artık bir kez olsun kendi[n]i göreme[z]” (Yalsızuçanlar, 2014: 138).

“Aşk” ve dolaylı olarak “İlke” öykülerinde de bu hale yer verildiği görülür.

Tekke edebiyatın vecd şiiirleri olan şathiyeler, çoğu zaman şeriata aykırı gibi görünür ve bu şiiirlerde olaylar kesintili olarak, parça parça verilir. “Şathiyeye”Öyküye bu ismin verilmesi, öykü kahramanın şehrin kaotik ortamını verirken ruh hali ve kullandığı düzensiz ve tamamlanmamış cümlelerle ilgidir.

“...burada herkes bir telaşla koşuşup duruyor... oradan oraya... bir şeyi kaçırıyor gibi... birşeyden kaçıyor gibi... burada çok ses var... kimse kimsenin ne dediğini anlamıyor gibi... kimse dinlemiyor sadece konuşuyor sanki... burada çok fazla gürültü yükseliyor... oksijen çok az burada... niçin bu denli kalabalık burası... burası neresi? Orası bir insan mı? Burası bir bina mı? Bir insan binası mı?” (Yalsızuçanlar, 2012: 352).

2.2.15. Kalp (Gönül)

Tasavvufta gönül Allah’ın tecelli ettiği yerdir, Allah’ın evidir. Hadis-i kutside Allah, ”Ben yerlere ve göklere sığmam, fakat inanan kulunun kalbine sığarım.” (Aktr.Kırkkılıç, 1996: 103) der. Dervişin kalbine Allah’ın tecelli etmesi ve onun da bu hali bulabilmesi için uzun bir tasavvufî eğitimden geçmesi gerekir. İnsan nefsiyle mücadele ederse, Allah’ı müşahade edebilir. Dervişin kalpteki sevgiliye ulaşmak için yapılan mücadele başta *Mesnevi*, *Mantıkut Tayr* ve *Hüsn ü Aşk* olmak üzere birçok eserde sembolik bir şekilde anlatılır. “Şehrin Kapıları” öyküsünde de eğitilmemiş benliğin saf ve kâmil bir gönle dönüşmesi yolculuğu çeşitli meteforlarla anlatılır. Öyküde “şehir gönül haline gelmiş, yani bilgelikle donanmış nefistir” (Yalsızuçanlar, 2012: 65). Şehrin merkezine gitmek isteyen yolcu yürüdüğü caddeyi tekin bulmaz ve bastığı toprakta ona yabancı gelir; çünkü bu daha önce geldiği ve bildiği bir şehir değildir. Öykünün sonunda mürşit rehberliğinde öykü kahramanı aşkla kendi kalbine ve kalbinde tecelli eden Allah’a ulaşır.

“İşler Vakitlere Rehinlidir” öyküsünde “İbrahim Edhem’in bulutundan yağ[an]” yağmurla genç kadın, annesinden ve annesinin temsil ettiği geçmişinin tüm günah, acı ve “kirler”inden arınmaya çalışır: ”Bu günahlar beni siyaha boyuyor, kalbime bıraktığın siyah noktalar o kadar çoğalmış ki onları suya atmaktan başka çarem yok onları suya atacağım sonra çıkaracağım” (Yalsızuçanlar, 2012: 271). Tasavvufa göre gönül, “Hakk’ın nazargahı, batinî idrak merkezidir” (Tatcı, 1997: 319). Oradan siyah noktalar yok olmadan Allah, kalbe tecelli etmez. Öykü kahramanı bu temizliği yapar, artık “bir [tecelli] aynası” ve bu aynaya yansıyan “sırrı” vardır.

Yazar, öyküde su ve kalp birlikteliğini öykünün akışında tekrar ele alır ve sembolik bir dil kullanır. Öykü kahramanı genç kadın, sabahları abdest aldığı anda suya değen uzuvları “süt beyaza kesil[ir]” yani nurlanır. Genç kadın suya yöneldiğinde yeni bir insan binası kurar, bu binaya girince ondan kalbini isterler: ”Geri kalan neyim varsa bana bırakıyor, kalbimi verince bir şeyim kalmıyor ki... kalbimi alıp temizliyor, onu huzurla süslüyor” (Yalsızuçanlar, 2012: 271). Kalp, tasavvufî hayatın merkezini oluşturan kavramlardandır. Bütün batinî faaliyetler günahlardan arındırılmış gönülde meydana gelir, Allah buraya tecelli eder. Aşkın, sırların, hikmet ve bilginin kaynağı burasıdır. Tasavvufun temel konusu kalp ve kalp temizliğidir. Öyküde genç kadından kalbin istenmesi, temizlenmesi ve onun her şey olduğunun söylenmesiyle bu gerçek hatırlatılır.

“Yar Kokusu” isimli öyküde de kahramandan kalbini Allah için boşaltılması istenir. Öyküde bu durum hadisle şöyle vurgulanır:” Davud'a verilen emrin içindedir. Evini benim için boşalt ki orası benim olsun diyor gözlerin. Evden murad kalbindir, boşaltmaktan kasıt gayrdan arınmasıdır” (Yalsızuçanlar, 2012: 308).

Şehrin kirlerinden “Şathiye”de öykü kahramanı dağa kaçarak kurtulur. Burada ağacın “arşına” yükseldiğinde gökyüzünden öykü kahramanına, dünyaya temiz olarak gönderildiği ve dünyada kirlendiği söylenir. Burada insanın gönül olduğu et ve kemik olmadığı belirtilir. Gökyüzünden gelen ses, öykü kahramanına kirlendikçe kalbindeki siyah noktanın büyüdüğünü ve kalbini bitirdiğini söyler. Kirlettiği için kalbi yok olan öykü kahramanı boş bir bedene sahiptir. Öyküde insanın bedenine bakılmadığı, kalbe bakıldığı ve kalp olmazsa insanında olmayacağı belirtilir. Bu öyküde, kalple ilgili görüşlerin tamamının tasavvufî düşünceyi yansıttığı görülür. Tasavvuf düşüncesinde insanı üstün kılan özelliklerden biri, Allah’a

ulaşacak şuurlu bir kalptir. Öyküde bu gerçek kalp olmayınca insanın bakılacak bir şeyi kalmayacağı cümlesiyle anlatılır.

Günahla kirlenen ve katılaştan kalbin kesretten kurtarılması “Terk” öyküsünde işlenir. Öyküde, kahramanın kalbinin katılığı, kayanın üzerinden çıkan ağaç örneğiyle verilir. Ağaç nasıl kökleriyle taşı yarıp toprağa dönüştürmüş ise, öykü kahramanı da masivanın “taştan daha katı” hale getirdiği göğsünü, onun gibi parçalamak ve ışığa açmak ister. Öyküde bu istek şu ifadelerle anlatılır: ”Taştan daha katı olan göğsümü yarmalıyım. Göğsümü yarıp içimdeki ırmağı özgür bırakmalıyım. İçimi açıyorum ışığa. Yarılıyorum. İçim kalmıyor.” (Yalsızuçanlar, 2012: 386)Öykü kahramanın dünyayla olan bağları çok fazla olduğundan, kalbinin temizlenmesine ve yükselmesine zaman ayırmaz. Kalbinin katılığı, onu masivadan saflaştırıp içindeki tevhit “ırmağı”nı serbest bıraktığında yumuşar. Öykü kahramanı dünya bağlarına olan sevgisini, Allah’a yönelttiğinde “eridiğini” ve özgürleştiğini görür.

“Çokluktan Kinaye” öyküsünde kalp şehir anlamına gelen şar sözcüğüyle verilir. “Yüceliyor ulu bir şara varıyor” (Yalsızuçanlar, 2012: 394). Yalsızuçanlar’a göre ulu şara varmak, bir gönle girmektir (Yalsızuçanlar, 2015a: 28). Öyküde ozanın yıkılan kalpleri, kendisinden çıkan duru bir dille tekrar onardığı görülür. Yunus Emre, 13.yy’da Anadolu insanın kalbine şiirleriyle sevgiyi, hoşgörüyü ve umudu yerleştirir. Öykü bunu kapalı bir şekilde anlatmaya çalışır.

*”Ulu bir şara varıyor. Burası taşrası. Taşrasından bakıyor şehri yıkılır yapılı görüyor. Burası içi şimdi. İçinden taşrasına bakıyor. Orası yıkılırken içi yapılıyor görüyor (...)
İçinden çıkan dilin içine giriyor. O dilin içinden o şara bir daha bakıyor. O şarı bu kez sadece yapılıırken görüyor” (Yalsızuçanlar, 2012: 394).*

İlahi aşkın anlatıldığı “Hicaz Faslı” isimli öyküde, kahramanın “kıyısız bucaksız” diye tasvir ettiği kalbini sevgiliden alıp geri ona verdiği görülür. Öyküde kalpte iki şeyin olamayacağı, kalbin ikiye ayrılamacağı gerçeği şu cümlelerle vurgulanır: ”Kalbim ikiye ayrılmıyor, parçalanıyor ama bölünmüyor. Kalbim kanıyor” (Yalsızuçanlar, 2013: 141).

“Benimle kalbimin arasına kim girebilir?”(Yalsızuçanlar, 159: 2013) cümlesiyle başlayan “Ara” isimli öyküde birçok ayete yer verilir. Bu ayetlerden birisi de Nur suresinin otuz beşinci ayetidir. Bu ayet hem sureye adını verir hem de öyküde en fazla yeri tutar. Otuz beşinci ayet şöyledir:

”Allah, göklerin ve yerin nûrudur. O'nun nûrunun temsili, içinde lamba bulunan bir kandillik gibidir. O lamba kristal bir fanus içindedir; o fanus da sanki inciye benzer bir yıldız gibidir ki, doğuya da, batıya da nisbet edilemeyen mübarek bir ağaçtan, yani

zeytinden (çıkan yağdan) tutuşturulur. Onun yağı, neredeyse, kendisine ateş değmese dahi ışık verir. (Bu,) nûr üstüne nûrdur. Allah dilediği kimseyi nûruna eriştirir. Allah insanlara (işte böyle) temsiller getirir. Allah her şeyi bilir” (Özek vd., 1993: 353).

Sultan Veled Maarif isimli eserinde bu ayeti yorumlarken, Allah’ın nurunun veli kulunun gönlünde parlarladığını söyler. Onun nuru yeri ve gökleri aydınlatır, onları diri, parlak ve ışıkla dolu halde tutar. Sultan Veled, lambanın “veli insan”; zeytinyağının da onun kalbindeki iman olduğunu belirtir. Lamba zeytinyağı olmadan, yer gökte Allah’ın nuru olmadan aydınlanmaz (Sultan Veled, 1985: 345). Dolayısıyla veli insanın lamba oluşu kalbindeki nurun gözüne yansımalarıyla ilgilidir. Allah’ın tecellilerini gözün görebilmesi için, kalbin nurunun göze yansımaları gerekir.

İnsan kalbinin dünya sevgisinden başka sevgiye açık olduğu “Kalbimin Köşeleri” ve “Kanmanın Sınırları” öykülerinde anlatılır. “Kalbimin Köşeleri” öyküsünde anlatıcı, “Eğer, varlığın tümü kalbimin köşelerinden bir köşede bulunsaydı, onu duymazdım.” (Yalsızuçanlar, 2014: 84) ifadesiyle maddi dünyadan vazgeçtiğini ifade eder.

“Kanmanın Sınırları”nda ise kalbin tüm varlığı kuşattığı, fakat bu kuşatmayla kanmadığı belirtilir. Dolayısıyla kalbin başka bir şey istediği ve görevi olduğu hissettirilir ki, öykü de bu düşünce “Varlıklar onu durdurabilseydi kanardı.” (Yalsızuçanlar, 2014: 85) cümlesiyle ifade edilir.

Tasavvuf, kalbin gelişmesini, saflaşmasını ve yücelmesini esas alan, kalp temelli bir yaşayıştır. Öykülerde bu anlayış ekseninde kalp temizliği, Allah’ın kalbe tecelli etmesi izlekleri yoğun olarak işlenir.

2.2.16. Akıl

“Mutasavvıflar, nefse tabi olan nazari aklı, ilahi gerçekleri kavrayamadığına inandıklarından aklı önemsemezler. Onlar, marifet anlayışlarına uygun, gönlün emrinde ve ona yardımcı olan akl-ı küll anlayışını benimserler. Mutasavvıflara göre akılla, aşk belli bir noktaya kadar birlikte gider, ama o noktadan sonra ilahi gerçeklere aşkla ulaşılır. Öykülerde bu gerçeğe yer verilir. Ayrıca bazı öykülerde aşk ile aklın çatışmasına da yer verilir.

Şeyh Galip’in *Hüsn ü Aşk*’taki sembolik mücadeleyi hatırlatan “Akıl Dağı” öyküsünde aşktan öncede aşılması gereken son engelde akıldır. Öyküde “Ateş vadisi”ne girip oradan ateşten giysilerle çıkan öykü kahramanı artık “asl”ından önceki son sınava sıra gelir. Ona burada bir meczup yol göstererek “asl”ının

karşısında görünen akıl dağında olduğunu söyler. Aradığının dağıdan öte bir şey olduğunu anlayan öykü kahramanı, dağıda gördüğü eski bir mabede girer ve burada bulduğu kitapta Yusufçuk öyküsünü okur. Bu öykü, keçisini kaybeden kıza yardım eden ve ona âşık olan delikanlının öyküsünü anlatır. Aradığı cevabı bulan öykü kahramanın hemen mabetten çıkar ve dağın doruğundaki çiçeği görür ve ona doğru yol alır. Ona doğru koştukça hem çiçek büyür hem de öykü kahramanı başka bir dilin konuşulduğu ve suretlerin kaybolduğu bir âleme girer. Öykü kahramanı artık beden değil baştan aşağı anlam olur

Hiç'e Der Kenar”da Batı dünyasının varlık ve yokluğu(hiç) algılamakta akli birinci unsur gördüğü vurgulanır. Mistik bir bakıştan daha ziyade ilmi ve felsefi bir bakış vardır. Yok(hiç)u var'ın olumsuzlanması olarak görürler. ”Hiç sadece yok, yani olumsuzlama var olduğu için mi var?” (Yalsızuçanlar, 2013: 54) diye soran yazar öyküde aklın bu alanda yetersiz olduğunu söyler. Yazar, yine öyküde Heidegger'in varoluş felsefesini anlatırken, bu filozofun “Düşünme ancak yüzyıllardır kutsanan aklın, düşünmenin en büyük düşmanı olduğunu kavradığımız noktada başlar.” (Yalsızuçanlar, 2013: 74) sözünü aktarak, aklın varlığı ve yokluğu kavramaktan uzak olduğunu vurgular.

“K'nın Tozu” öyküsünde anlatıcı akıl ve aklın kavradığı bu dünyadan kurtulmak ister. Bundan dolayı kabaran denize, bu birlik denizidir, ” patla artık patla da ne var ne yoksa al götür, kopar bizi karadan kopar dünyadan; akıl ışığıyla şenlenmiş canlarımızı kendine kat diye bağıryorum.” (Yalsızuçanlar, 2012: 99) diye seslenir.

“Ayan Beyan”da akıl, sevgiliyi bulmak için yitilmesi gereken bir şey olarak görülür ve olumsuz şekilde tasvir edilir. Öykü kahramanı Allah'ı rüyada görüp de gerçekte göremeyince çok üzülür. Aklına, sevgilisini bir daha hiç göremeyeceği gelir. Böylesi zamanlarda onu “zehirledikleri” için akli akrep ve yılan gibi hisseder. Öyküde akıldan yaratılışı anlattığı kısımda da bahseder. Burada insanın Allah'la birlikte olduğu, bedene girmediği zamanlarda aklın var olup olmadığını sorgular.

“Tahakküm”de ise aklın rehberliğindeki mutsuz hayattan ilahi aşkla kurtulan Rengin'in hikayesi anlatılır. Öyküde Rengin, kalbin varlığını ve önemini okul müdürüyle yaptığı konuşma sonrasında anlar. Felsefe tahsili yapan Rengin'in

bundan önceki hayatında akla önem verdiği, bunda da aldığı eğitimin ve yaşadığı kentli -Batılı- hayatın etkili olduğu görülür. Rengin'in bu yaşantısı boğucu, karanlık ve kederle örülmüştür. Rengin'in hayatını okul müdürüyle yaptığı konuşma değiştirir. Okul müdürü ilahiyatçıdır, dini temsil eder, öyküde bir anlamda kâmil insandır.

Öyküde Rengin'in kalbindeki değişim gördüğü iki rüyada verilir. Birinci rüyada kalp, karanlıklı, boğucu, kahredici bir bulutun kapladığı çöle benzeyen bir hayatın içindedir. Gelecek umudu da olmayan bu dönemde hayatın maverası da yoktur. İkinci rüyada kalp yine aynı şekilde karanlıklı, boğucu, kahredici bulutun her yeri kapladığı, denizin kayalarla çevrili olduğu bir hayatın içindedir; ama kalp varlıkların arkasındaki gerçek varlığı görmeye başlayınca bir “pencere” açılır ve “dayanılmaz bir ışık demeti” karanlığı yok eder. İkinci rüyada saray benzetmesi de kalple ilgilidir. Bu saraya aşkla ve dünyayla ilgili isteklerin, arzuların, hatta aklın ve onun temsil ettiği düşüncenin yok edilerek girilebileceği vurgulanır. Öyküde bu durum şu cümlelerle anlatılır:

“Bir aşka doğuyorum. Deniz yeşili bir aşka. Kentin zavallılığına rastlıyorum. Aşkımı doğduğu noktanın arkasına gizlenmiş, uğru bir şey. Çocuklar, çocukları anlıyorum. Her tarafta cenazeler bulunuyor. Saray. Çekip alıyorlar ruhumu. Kendimi, mütevekkil ve asil bırakıyorum. Saray. Aşkımın doğduğu saraydan kalbime uzanan ince ve keskin bir yolda, seyyahlar görüyorum. ‘Sonra bizi barındıran kasabanın şehre taşıdığı felsefe ölümlerini defnedeceğiz!’ (Yalsızuçanlar, 2013: 190).

Rengin sarayın sunduğu hayatı seçer ve vuslata erer, onun ” duvağıyla kaybolması” bu kavuşmayı anlatır.

Akılla aşkın, medreseyle tekkenin mücadelesi tasavvuf düşüncesinin ilk yıllarında başlar; hatta bu mücadele Hallac-ı Mansur gibi birçok sufünün öldürülmesine veya sürgün hayatı yaşamasına neden olur. “Araf” isimli öyküde İbn Arabi ile İbn Rüşd arasındaki görüşmede felsefi bilgi ile tasavvufi bilgi karşılaştırılır. O sıralarda felsefe sahasında otorite kabul edilen ve gerçek bilginin akıl yoluyla elde edileceğini iddia eden İbn Rüşd’e karşı, İbn Arabi gerçek bilginin sadece aklımızla değil, bilhassa keşif yoluyla elde edilebileceğini dile getirir (Özköse, 2009: 224).

Öyküde İbn Rüşd’ün İbn Arabi’yle aralarındaki sessizliği bozan ilk “evet” hitabı, onun İbn Arabi’yi ve onun gittiği yolunu onaylaması anlamındadır. Birinci evet sözünden sonra İbn Arabi tarafından söylenen “evet” cevabına İbn Rüşd’ün sevinmesi ise onun kendisini ve düşündüklerini kabul ettiğini sanmasındandır. İbn Rüşd’ün sevincini fark eden İbn Arabi, hemen “hayır” der; çünkü İbn Rüşd’ün aklı

temel alan felsefesinin tamamını kabul etmez ve yeterli görmez. Aklın tüm hakikatleri kavrama da yeterli olmayacağı düşüncesini İbn Arabi; İbn Rüşd'ün esin ve aydınlamayla neyi öğrendin diye sorması üzerine söylediği, “tüm öğrendiğim evet ve hayır” (Yalsızuçanlar, 2014: 58) cümlesiyle ifade eder. İbn Arabi sahip olduğu bilginin büyüklüğü de “bu iki sözcükle ruhlar maddelerinden uçar, başlar boyunlarından kopar.” (Yalsızuçanlar, 2014: 58) cümlesiyle dile getirir.

Öyküde, Allah'a akli temel alan zahiri bilgiyle değil de keşfi, sezgiyi temel alan tasavvufi bilgiyle ulaşabileceği düşüncesi savunulur. Tasavvufi bilginin öz ve asıl; akli bilginin ise nazari bilgi olduğu, “İbn'ül Arabi ben idi, İbnür-Rüşd öteki.” cümlesiyle anlatılır.

“Kalbin, aklın anlayamadığı akılları vardır.” (Yalsızuçanlar, 2014: 75) cümlesinden oluşan “Us” isimli küçürek öyküde gönülle elde edilen bilginin aklın anlayamayacağı kadar sınırsız ve farklı olduğu vurgulanır. Aklın bilgisi sınırlıdır, halbuki aşkın, sırların ve hikmetin merkezi olan gönlün, keşif ve sezgiyle elde edeceği bilgi daha geniş ve farklıdır. Öykü bu tasavvuftaki bu anlayışı dile getirilir.

“Genyaka”, ”Ey akıl, yüreğim sıkıntılı benim. Sen git kâhyalığı geniş, boş yerde yap.” (Yalsızuçanlar, 2014: 278) cümlelerinden oluşan küçürek bir öyküdür. Öyküde, tasavvuf düşüncesindeki gibi aklın yetersizliği ve faydasızlığı vurgulanır. Yüreği sıkıntılı olan öykü kahramanı onu bir “bey” veya “sultan” olarak görmez. O bir “kâhya”dır ve yürek sıkıntısına da çare olamaz.

Öykülerde nefsin emrine giren ve zahiri ilmin kaynağı olan aklın eksikliği vurgulanır. O geçilmesi gereken bir engel olarak görülür. Aklın geçtiği hemen her öyküde gönül ve aşka kavramları da geçer. Kahramanların çoğu akılla yapılan mücadeleyi kazanarak aşka ve gerçek hakikate ulaştıkları görülür.

2.2.17. Dört Kapı, Kırk Makam (Şeriat, Tarikat, Marifet ve Hakikat)

Tasavvufta şeriat, tarikat, marifet ve hakikat olmak üzere dört kapı vardır. Şeriat, dinin zahiri yönüne ait kaideler veya dinin hukuk kuralları manasında kullanılır. Tarikat, salıkların Allah'a vasıl olmak için makamat üzere gerekli menzilleri kat etmesidir. Marifet, keşif ve ilhamla hâsıl olan; hakikat ise kalbin daimi surette Allah'ın huzurunda bulunması, ilahi âlemde müşahede edilen fakat ifade edilemeyen manevi gerçekler veya şeriatın örtüsüyle gizlenmiş batını mana anlamına

gelir. Kul, Cenab-ı Allah'a ancak bu mertebeleri geçerek vasıl olur (Köksal, 1999: 96-97).

Yazar, “Şehrin Kapıları” öyküsünde, makamları kapı metaforuyla verir. Öykü kahramanı kalp şehrine ayak bastığında bir ürperti duyar. Hiç de tekin olmayan şehrin dış caddesinden merkeze gitmek istediğinde ilk önce onu üç kapı karşılar. Bu üç kapı şeriat, tarikat ve marifettir. Hangisinden gideceğini bilemez. İşte o zaman mürşidi temsil eden ve sadece onun görebildiği adam ona kapıların anahtarını verir ki bu şeriat, tarikat ve marifet mertebelerini geçmesi için mürşide ihtiyaç olduğunu gösterir. Mürşidi olmayanın kalp şehrine girip, oradaki hakikate ulaşması mümkün değildir. Bu kapıları sırasıyla geçer, öyküde bu özellikle belirtilir; çünkü ilk kapı olan şeriat olmadan diğerleri olmaz. Hacı Bektaş-ı Veli *Makalat*'ında bu durumu, “Şeriata bağlılığı mükemmel olmayan kimseye tarikat, marifet ve hakikat mertebeleri de kapanık olur.” (Aktr. Köksal, 1999: 97) cümlesiyle dile getirir. Hakikat kapısına ulaşsa dahi şeriat kapısından vazgeçemez. İlk iki kapıdan, yani şeriat ve tarikat kapısından, geçen öykü kahramanı, tasavvufi eğitime göre marifet kapısına gelir. Artık ona keşif ve ilhamla bazı marifet bilgileri verilir. Öyküde kapının deliğinden ilk iki bakışta karmaşayı, üçüncü bakışta havuzu ve fiskiyeyi görmesi bunu işaret eder. Bu mertebede artık kalpte bazı tecelliler meydana gelir. Havuzdaki suyun içine bakan öykü kahramanı orada da kapılar görür, çünkü tasavvufta her mertebede on makam vardır. Yazar, bu on makamı, suyun içinde gördüğü kapılarla anlatır. Bu kapıları geçen kahramanın geçmesi gereken son büyük bir kapı vardır. “Ruhun olmadığı, sadece taştan, betondan ve demirden çatılmış” bu yerdeki “çelik kapı”yı açmak için meçhul adamın verdiği anahtarı kullanır. Çelik kapı, hakikat mertebesi; anahtar mürşidin manevi yardımındır. Derviş, artık gerçek hakikat olan Allah’a ulaşır ve fenafillah makamındadır.

“Beni Yaktığın Menzil” öyküsünde makamlar üç katlı ev metaforuyla anlatılır. Birincisi kesret âlemidir. Öykü kahramanın kalbi burada ailesi ve akrabalarının sevgisiyle meşguldür; ama onları kaybedince yalnızlığını ve varoluşunun hikmetini kavramaya başlar. Birinci kat şeriat makamı, ikincisi tarikat makamıdır. İkinci kat öykü kahramanın kalbinin masivadan temizlendiği ve marifet bilgisine ulaştığı yerdir. Burada öykü kahramanı Allah’a yaklaşır, Allah da ona lütuflarıyla daha fazla yaklaşır. Üçüncü kat hakikat makamıdır. Öykü kahramanı önce tüm masivadan bir mürşit rehberliğinde kurtularak sadece İlahi hakikati görür.

2.2.18. Menzil

Tasavvuf düşüncesinde dört kapı ve her kapıda onda tane olmak üzere kırk makam vardır.(Tatçı, 417: 1997) Yunus Emre'ye göre de bu kırk makam içinde yüz altmış menzil vardır: "Dört kapıdır kırk makam yüz altmış menzili var." (Yunus Emre, 445: 1997) İbn Arabi'ye göre ise menzil, "Rabbin kuluna doğru indiği, kulun Rabbine doğru gittiği yerdir. Bu gidişlerde bir yarı yol karşılaşması gerçekleşir ki, buna menzil denir (Aktr. Yalsızuçanlar, 2005: 94). Menzilde sadece kul, Allah'a doğru yükselmez, aynı zamanda, kul zikrettiğinde Allah, onu kalbine tecelli eder anlamı da gizlidir.

Menzil sözcüğü, "Ayan Beyan" isim olarak verilmez; ama öyküde geçen aşağıdaki şu cümleler İbn Arabi'nin tanımına uygundur:

"Sana doğru inmeye başladım. İndikçe bu yolun ne kadar uzun olsa da adımlarımın büyüyebildiğini gördüm. Böylece herhangi bir uzaklık birimiyle ölçülemeyen yolun kendimle aramda sonsuzca uzayıp kısalabildiğini fark ettim. Ben sana doğru indikçe sen de bana iniyordum. Seninle bir yarıyol karşılaşmasında buluşacağım umuduyla sürekli yürüdüm" (Yalsızuçanlar, 2012: 336).

"Sarhoş" isimli öyküde, Sarhoş ismiyle verilen öykü kahramanı konuklar için yapılan bir menzile bakar. Bu menzil yıkılıp yeniden yapılan, belirgin bir biçimi olmayan, yolcuların kararsız ve sınırda durduğu bir yerdir. Burada kimse de kendi sınırlarını aşmak için soru sormaz. Sarhoş, menzilin içine girerek burayı terk etmelerini ister. Kimse sarhoşu duymaz ve menzil içindekilerin başına yıkılır.

Öyküde menzille dünya ve dünya hayatı, konuklarla ise insanlar kastedilir. Tasavvufta dünya gelip geçici bir mekandır. Çoğu zaman bir konak yeri, bir misafirhane ve geçici bir menzil olarak düşünülür. Öyküde bu menzilin yıkılıp yeni yapıldığı görülür ki her insanın doğmuyla onu için yeni bir dünya yapılır, öldüğünde de bu dünya yıkılır. Önemli olan bu menzilin yıkılacağını bilmek ve altında kalmamaktır.

Öyküden daha ziyade nutuk türünün dil ve üslubuna yakın olan "Menzil" isimli öyküde menzil ve makam kavramları açıklanır. Öykü, meçhul birisine hedef gösteren bir cümle ile başlar: "Öyleyse çık oradan, toprağını ara, yerleşme bir yere, vatanın onu bulduğun yerdir" (Yalsızuçanlar, 2014: 90). Öyküde göre insanın menzillere ulaşmak için, hem bulunduğu yerden hem de içinde bulunduğu yaşamdan çıkıp arayışa başlaması gerekir. "Kimsin sen ona bak önce, kimsin sen, necisin, nereden geliyor, nereye gidemiyorsun, bunları düşün." (Yalsızuçanlar, 2014: 90)

ifadeleri bu arayışın insanın iç dünyasına doğru bir yolculuk olduğunu gösterir. Öyküye göre gitmek, yeni bir menzile (makam) ermektir ve girilen yeni menzil bir “yer” olmadığından oraya yerleşilmez. Bu menzilleri geçtikçe ilim ile tasavvuf bilgisi olan hikmetin farkları da görülür. Öykü bu menzillerden birinin geçiş şartı olarak insanın kendisini terk etmesi gösterilir. Böyle birçok menzil geçileceği “Yeni menziller seni bekliyor.” (Yalsızuçanlar, 2014: 90) cümlesiyle ifade edilir.

“Yitik”te, öykü kahramanın tasavvufi yolculuk sırasındaki manevi durumu anlatılır. Anlatıcı öykü kahramanını en son yeni bir menzile girerken görür. O zamandan sonra kahramanın seyr ü sülukundan habersiz kalır. Tekrar gördüğünde onun yeni bir makama yükseldiğini görür. Bu yüksek makamda yalnızdır, bundan dolayı şikâyetçidir. Yine ölen eski bir arkadaşını da bu makamda görür, artık öldüğü için daha fazla yükselemez. Öyküdeki bu cümlelerden öykü kahramanın daha da yükseleceği anlaşılır.

2.2.19. Tecelli

Mutasavvıflara göre, sır âleminde gizli olan Allah’ın zatı bilinemez, yokluk aynası olan evrene ve evrendeki varlıklara yansıyan tecellileri bilinebilir. Tasavvuftaki bu düşünce birçok öyküde yer bulur. Yazar bu düşünceyi bazen varlıklar dünyasıyla bazen harflerle bazen de ayna, güneş ve çay gibi metaforlarla anlatır.

Tecelli düşüncesi “Garip” isimli öyküde iki sevgilinin duyguları anlatılırken verilir. Öykü kahramanı Allah’ın tecellisini sevgilisinin yüzünde görür. “ Sende Kuddüs isminin tecellisi görünüyor. Tecelli cilvedir biliyorsun, cilve gerdek gecesi gelinin duvağını açmasıdır” (Yalsızuçanlar, 2012: 249).

“İşler Vakitlere Rehinlidir” öyküsünde genç kadının yaraları temizlenip iyileştikçe bir üst makam olan bekabillah makamına yükseldiği ve yaşama ordan baktığı görülür. Genç kadının söylediği “Benim gözüm oluyor, onunla görüyorum... Tecelli etti onun gözüyle gördüm...” (Yalsızuçanlar, 2012: 272) cümleleri beka makamındaki tecelliyle ilgilidir. Bu makamlardaki tecelliler ve halleri günlük dil ifade edemez. Öyküde “beni dilsizleştiriyor” derken bu ifade edilir. “Mutasavvıfların muamma gibi konuşmalarının sebebi budur... Bu gerçekte Yunus Emre’nin ifadesiyle, ‘dilsiz kulaksız söz’dür” (Yalsızuçanlar, 2015a: 11).

Sadık Yalsızuçanlar, tecelli kavramını “Ayan Beyan”, “Uzakla Yakının Sınırında”, “Kuğu Büyüsü” ve “Ağaç ile Sarkaç” öykülerinde ayna metaforuyla anlatılır.

“Ayan Beyan”da ”Bırakınca alınma senden ışık vuruyor. Vurunca aynadaki görüntüye bakar gibi sana bakabiliyorum. Sana bakıyor ama seni göremiyorum“ (Yalsızuçanlar, 2012: 334) cümlesinde tecelli ıstılahının ayna benzetmesiyle verildiği görülür. Allah’ın isim ve sıfatlarının yansıması olan evrende, onun görülmesini engelleyen yetmiş bin nurani ve zulmani perde vardır. Öyküde bu perdelerden “Seninle aramdaki perdelerin ışıktan mı yoksa gölgeden mi olduğunu da bilmiyordum.” (Yalsızuçanlar, 2012: 336) cümleleriyle bahsedilir. Öykü kahramanı, gönül aynasını temizleyince gerçekleri örten bu perdeyi aralar, sevdiğini görür; bu sefer de kendi benliği perde olur.

“Seni gördükten sonra aynam yeniden temizlendi. Ona bakınca kendimi görüyordum. Kendime bakınca seni görüyordum. Sana bakınca seninle birlikte olmayan şeyleri görüyordum. Sen kendini gizliyordun. Kendini, gözlerime örtüler sererek saklıyordun. Gözümdeki perdelerin kalkmasıyla seni gördüm. Seni görünce bu kez ben sana perde oldum. Bu kez kendini benimle örtmüştün” (Yalsızuçanlar, 2012: 337).

“Uzakla Yakının Sınırında” tecelli düşüncesinin ayna metaforuyla anlatıldığı ikinci öyküdür. “Kelimelerimi senden ödünç alıyorum. Alıyorum, onlarla seni anlatacağım”. (Yalsızuçanlar, 2013: 82) cümleleriyle başlayan öyküde, yokluk aynasına yansıyan Allah’ın tabiattaki ve insanlardaki izleri araştırılır.

Öyküde bu âleme yansıyan Allah’ın isim ve sıfatları görülmeye çalışılır. “Yerin göğün içinde ve dışındasın.” (Yalsızuçanlar, 2013: 83) diyen öykü kahramanı her yerde Allah’ı görür. “Sana dokunamıyorum. Sen şimdi buradasın biliyorum. Bu çiçeğin taç yaprağında, bu kekiğin kokusunda, reyhanın rengindesin. Şimdi bu çocukla yürüyorsun biliyorum. Sen annedesin şimdi. Onun çocuğu için çarpan yüreğinin avucunda seni görüyorum. Seni görür gibi oluyorum” (Yalsızuçanlar, 2013: 84). Öyküde kesret âlemi aynayla verilir. Kesret âlemi Allah’ın tecellileriyle vardır ve bu tecellileri yansıtır. “Aynadasın.”(Yalsızuçanlar, 2013: 82) cümlesiyle başlayan bu anlayışı öykünün tamamına hâkimdir.

Tecelli düşüncesinin ayna metaforuyla anlatıldığı diğer bir öykü “Kuğu Büyüsü”dür. Öyküde kahraman “kuğu büyüsü”ne yatıp benliğini yok etmek ve bekaya ulaşmak ister. Kuğu büyüsüne yattığı gece ilerleyen bir vakitte aynası onu çağırır. O, aynasını güneşe tuttuğunda güneşin tek renk olan ışığının, yedi ayrı renge

dönüştüğünü görür. Buradaki güneş Allah'ın sembolüdür. Onun ışığının aynada yedi renge dönüşmesi ise varlık âlemine tecelli etmesidir. Varlık âlemindeki binlerce varlık aslında, Bir'in farklı yansımalarıdır.

Tecelli düşüncesi “Ağaç ile Sarkaç” öyküsünde “Güneşin kalaylı bir tepsiye [ayna]” düşmesi metaforuyla anlatılır. Tepsi yokluk aynasını, güneşin tepsiye düşmesi ise isim ve sıfatlarının varlıklarda tecelli etmesini sembolize eder. Allah'ın nuru olmadan varlıkların belirsizlikten kurtulup “kalaylı bir tepsi”de görünemez. Çocuğun elini de güneş vurur ki, bu durum çocuğunda Allah'ın tecellisini yansıttığını gösterir.

Öykü Kahramanı Allah'ın tecellilerini “Beni Yaktığın Menzil”de evin ikinci katında çıkınca görür. Hayatla bağlantılarını azaltan, dünyayı terk eden öykü kahramanı, dünyaya bu kattan baktığında dünyadaki çokluğun aslında bir'in farklı tecellisi olduğunu görür. Öyküde yazar, tecelli düşüncesini ”İkinci kata çıkıyorum. Bu odada senin giysilerinin bulunduğu dolap var. Açıyorum, ne kadar çok giysin var. Bana her gün başka bir giysinle görünmüşsün” (Yalsızuçanlar, 2012: 390) cümlelerinde dolap ve farklı elbise metaforuyla verir. Kalbinden dünyayı çıkaran öykü kahramanı, artık çokluktaki birliği fark eder ve her köşede Allah'tan bir ize, bir “giysi”ye, bir “aksesuar”a rastlar. Öyküde “dolap kapağı” benzetmesiyle anlatılan gayp perdeleri açılınca, kahraman baktığı her yerde onun tecellilerini görür.

“Hiç”te tecelli düşüncesi harf, mürekkep ikilisiyle verilir. Her varlığın Allah'ın tecellisi olduğu öyküde şu cümlelerle verilir: “Harfler belirdi. Mürekkebin işaretleriydiler. Hangi harf mürekkeple boyanmıyordu ki. Harflerin boyası bir hayaldi. Özleri mürekkebin gizeminde gizliydi. Onun belirtisi diye fısıldadı, onun işaretleri” (Yalsızuçanlar, 2013: 38-39).

“Hiç’e Der Kenar” öyküsünün başlarında tecelli düşüncesine yer verildiği görülür. Öykü kişisi, mesajla Naim Öztürk’e, Bakara suresinin yüz on beşinci ayetini yazar. “Nereye dönerseniz dönün Allah'ın veçhi oradadır” (Yalsızuçanlar, 2013: 48). Bu ayetle Allah'ın isim ve sıfatlarının tüm evrene tecelli ettiği düşüncesi anlatılır.

“Varlık sana sığmaz, sen varlığa sığarsın.” (Yalsızuçanlar, 2013: 136) cümlesiyle başlayan “Senfonik İlahi” isimli öyküde anlatıcı, Allah'ın tüm varlıklarda tecelli ettiği düşüncesine yer verir ve baktığı her şeyde onu görür. Fani, uçucu,

saydam ve geçici olan şeylere yansıyan, Vücut-ı mutlaka anlatıcı, “onlarda görünmeyi bırak, seni çıplak göreyim.” (Yalsızuçanlar, 2013: 136) diye dua eder.

Kendilerine yansıyan kemali ve cemali göremedikleri için denizin hışmına uğrayan kasaba halkının hikâyesi “Kasabada Yeni Bir Martı Çizgisi” öyküsünde anlatılır. Tasavvufa göre insan evrenin küçük bir minyatürü olduğundan Allah’ın isim ve sıfatları tümü insanda tecelli eder (Yalsızuçanlar, 2005: 86). Öyküdeki kasabalılar kendilerindeki bu tecelliye fark edememiş insanlardır. Öykünün ilerleyen kısmında yine tecelliye yer verilir. Yolcu, seher çocuklarına “oyuncaklarını kırdıkları” zaman , “Sonra sizde yansıyan dairelerdeki yerini özleyeceksiniz” (Yalsızuçanlar, 2013: 245) der. Burada Allah’ın tecellisini görmek için insanın dünyadaki sevdiği ve meşgul olduğu şeylerden vazgeçmek gerektiği belirtilir.

Allah’ın isim ve sıfatlarının tüm evrene yansımaları “Varlık” öyküsünde ise çay ve şeker metaforuyla anlatılır. Öyküde özellikle şekerin çayda erimesinin üzerinde durulur. Burada şekerle Allah’ın isim ve sıfatları, çayla ise evrendeki varlıklar kastedilir; çünkü şeker çayda eridikten sonra görülme de tadı hissedilir, yaratılmışlar evreninde de Allah’ın evrende zatı görülmez, varlıklarda isim ve sıfatları gözlemlenebilir.

Allah yoktan var ettiği her varlığa tecelli eder; ama bu varlıkların tümü veya varlıklar Yaradan’la aynı değildir. “Kime Karşı Ölümsün”, “O/O” ve “Muid” öykülerinin bu düşünce üzerine kurulduğu görülür.

“Kime Karşı Ölümsün” öyküsünde fenafillahta her şey Bir’in yansımasyken; ama Bir’le aynı olmadığı düşüncesi öyküde şu cümlelerle anlatılır: ”Bu yerkürede küçük, parça parça, rengarenk çeşitli cam parçaları gibi her biri başka tende rengini, büyüklüğünü, biçimini güneşten aldı. Bu düşsel ışıklanma ne güneşin aynısıydı ne de...” (Yalsızuçanlar, 2013: 283).

“O/O” isimli öyküde varlıktan değil var olandan bahsedilir. “Var olan O’dur, ne ki O, var olan değildir.” (Yalsızuçanlar, 2014: 80) cümlesinden oluşan öykünün birinci kısmında dile getirilen “Var olan O’dur.” (Yalsızuçanlar, 2014: 80) cümlesiyle evrendeki, hatta evren de dahil onun isim ve sıfatlarının tecellisi olduğu kastedilir. Cümledeki ikinci kısımdaki “O, var olan değildir.” (Yalsızuçanlar, 2014: 80) ifadesiyle ise varlıkların Allah’la aynı türden olmadığı düşüncesi dile getirilir. “Muid”de ise bu düşünce şu cümlelerle anlatılır:”Yarattıklarının sen, ne ki

yaratılmışların tümü sen değilsin (...) İade ettiklerinsin sen, ne ki iade edilenlerin tümü sen değilsin” (Yalsızuçanlar, 2014: 103).

“Nur” isimli öykünde ise Allah yokluk âlemine nuruyla tecelli ifade edilir. Her varlıkta isim ve sıfatlarının nuru yansır. Öyküde bu düşünce, “ Sen ışıksın, ışıkla gizlendin, kendini ışıkla örttün (...) ” (Yalsızuçanlar, 2014: 105) cümlesiyle anlatılır.

“Kapanma” isimli öyküde dünyayı saçma bulan öykü kahramanının, gerçeklere ulaşamayıp kapalı kalmaktan korktuğu görülür. Anlatıcı rehberliğinde, açılmanın zamanın geldiğini anlar. Öykünün sonunda da anlatıcı “Kapan kendine. İyice dön içine, dön dön kendine. Kapan iyice. Açılmaksızın, kapan içine. Kapandıkça açılır sana. Açıldıkça da kapatır seni.” (Yalsızuçanlar, 2014: 118) cümleleriyle dünyadan çok uzaklaştıkça tecellinin artacağı, tecelli artıkça da görünen dünyayla bağın azalacağı ifade edilir.

Öykülerde daha çok tecelli düşüncesinin fenafillah ve tevhit düşüncesiyle birlikte verildiği görülür. Kalbindeki istek ve arzuları yok edip fena makamına çıkanların âlemde Allah’ın tecellilerine ulaşır. Evrendeki tüm varlıklarda Allah’ı görmekte kâmil insanı birlik makamına yükseltir.

2.2.20. Harflerin İlmi (İlm-i Huruf)

İlm-i Huruf, harflerden bir takım sır ve hakikatler çıkarmaya çalışan inanıştır. İsmail Kara ilm-i hurufu şöyle tanımlar:

“Harfleri ayrı bir varlık olarak ele almak, gelecekle ilgili bazı olayları onlarla çözmek, hakikati bulmak faaliyeti eski medeniyetlerin çoğunda mevcut olan bir anlayıştır. Kabalizm, Tevrat’taki sırları bu yolla öğrenmeyi ve öğretmeyi gaye edinen bir mezheptir” (Kara, 1985: 249).

İslam dünyasında Fazlullah Hurufî ve onun takipçileri *Kur’an*’ı anlamının dışında, harfleri ve harflerin sayı değerleri üzerinden bir takım hesaplar yaparak değerlendirmeye çalışırlar. Tasavvuf düşüncesi de ilm-i hurufun gelişmesine yardım eder. “ Özellikle İbn Arabî’den sonra bu anlayış sufiler arasında daha çok yaygınlık kazanmıştır” (Kara, 1985: 249). Mutasavvıflara göre harf ilminin kurucusu olarak Hz. Ali’dir. İbn Arabi ve Hakim Tirmizi bu ilme “veliler ilmi” adını verir.

Sadık Yalsızuçanlar’ın İbn Arabi’nin tasavvuf düşüncesinden ve hurufilik anlayışından etkilenir. “A’nın Kanadı”, “K’nın Tozu”, “Ne Işık Ne İnsan: L”, “T’nin

Gizleri” gibi birçok öyküde harfin tasavvufî anlam, çağrışım ve şekil özelliklerinden faydalanır.

Yazar, “A’nın Kanadı”nda hem harfleri hem de harflerin çağrışımını kullanır. Kullandığı harfler A, N, B, D, H, M, Z, L ‘dir ve bu harflerin Arap alfabesindeki kullanımını ve şeklini esas alır.

Öyküyü A harfi üzerine kurar. A Arap alfabesinde elif ve ayın harfleriyle gösterilir; ama öyküde A ile elif harfi kastedilir. Allah’ın birliğini temsil eden elif’in ebceddeki karşılığı da birdir. İbn Arabi’nin dile getirdiği bütün harflerin Elif’in hakikatinden meydana geldiği ve ondan türediği gerçeği (İbn Arabi, 2000:84) öyküde “A vardı ve onunla hiçbir harf yoktu (...) A harfinden çoğaldı bütün harfler” (Yalsızuçanlar, 2012: 90, 93) cümleleriyle A harfi üzerinden anlatılır.

İbn Arabi, Arap harflerinin sıcaklık, rutubet (nemli), kuruluk ve soğukluk gibi tabiatlarının olduğunu savunur (İbn Arabi, 2000:59). Öyküde A ve L harfinin bu tabiatları dile getirilir: ”A sıcak harflerin ilkidir...Nemli harflerin üçüncüsü olan L ...” (Yalsızuçanlar, 2012: 90).

“Mum/ya” öyküsünde mim ve vav harflerinin bu özelliği verilir: ”Mum farsça bir sözcük olarak sıcak harflerden mim ile soğuk harflerden vav’ın ısınmak üzere bir araya gelmesiyle doğmuştur” (Yalsızuçanlar, 2012: 128).

İbn Arabi, bir şiirinde “Varoluş [kün] Nun’u! Onun zatının noktası / Mabuduna delalet eder...” (İbn Arabi, 2000: 143) diye anlattığı nun harfiyle ilgili, *Fütühat*’ta şunları söyler:

“Nun, alemin yarısını temsil eden bir simgedir. Bu, terkip alemidir ve felekten bizim için zahir olan dairenin yarısıdır. Dairenin diğer yarısı ise, nun’un üzerine nokta olarak aklen ve hayalen bulunan nun’dur... Fakat bu ruhani nun gizli kalmıştır. İşte var oluşun mükemmelliği onunla [noktaya gizlenen nun’la] sağlanır” (İbn Arabi, 2000: 103).

“A’nın Kanadı”nda nun harfiyle hem “kün” emrinden sonraki oluşlar hatırlatılır, hem de nun noktasındaki gizli kalmış ruhani diğer dünya hatırlatılır: ”Bir örümcek gizledi A ile N’nin ağzındaki noktayı” (Yalsızuçanlar, 2012: 93).

İbn Arabi’nin “nun” harfiyle ilgili sözü “Mum/ya” öyküsünde de “N gibi yarım küreydi.” (Yalsızuçanlar, 2012: 128) şeklinde yer alır.

Yazar, öykünün başlığı olarak “K’nın Tozu” ismini kullanır. K harfi tasavvufta genellikle yaratılışın emri olan “Kün” (ol) sözcüğünü karşılar.

Yalsızuçanlar, bu öyküde ise K harfi ile kader kavramını sembolize eder. Öykünün ilerleyen kısmında “Saçlarımızda kader tozları” (Yalsızuçanlar, 2012: 100) diyerek K harfiyle neyi kastettiğini gösterir.

İki sevgilinin konuşmasına ve anlatıcının E harfi üzerine yorumlarına yer verilen “E’nin Cevalanı”nda Yalsızuçanlar, E harfini ve onunla kurulan kelimeleri anlatır. Bu harfin çağrışımlardan ve göndermelerden faydalanarak yoğun bir anlatıma ulaşır. Yazar, öyküsünde E harfiyle hem “he” yi hem de “elif”i kasteder. “E gözdür... Ya yüzü kesiktir veya aşktan başka ağırlığı yoktur.” (Yalsızuçanlar, 2012: 101) cümleleriyle “he” harfini anlatır; çünkü Divan edebiyatında sevgilinin gözü “he, sad ve ayın” harflerine benzetilir. Ayrıca Arap alfabesinde kelimenin sonundaki “e” sesi “he” harfiyle karşılanır. Yazar, “E-ns-e’deki insi kelimeleri arar.” (Yalsızuçanlar, 2012: 101) cümlesinde ise E harfiyle “elif” i vurgular. Öykü, aşığın sevgilisine “E’nin cevelanına kapılan, ‘sözcükleri sil onları kendinde olmayan harflerle yeniden yaz, okun harften çıkışı gibi seslerden çıkıyor harfler zira.” cümlelerini söylemesiyle biter (Yalsızuçanlar), 2012: 101).

“M’nin Ağzındaki Deniz “öyküsünde Hz. Musa’nın yaşamını anlatır. Bundan dolayı M harfi, Hz. Musa’yı simgelemektedir. Yazar, öykünün başka bir yerinde yine başka bir harfe yer verir. Firavun’un büyücülerine kendisinden başka birini Tanrı olarak kabul ettiklerinde onları “mescun” edeceğini söyler. Yazar, “mescun” kelimesindeki S harfinin gereksiz olduğunu söyler: ”S gereksiz bir harfti burada. Tutuklu anlamındaki mescun sözcüğü sicc kökünden geliyordu. S atılınca cin kalıyor bu ise örtülü ve kapalı anlamına geliyordu” (Yalsızuçanlar, 2012: 157).

“Hareke” ve “Elif’in Sükunu” isimli öyküler İbn Arabi’nin *Fütühat* adlı eserinden etkilenecek yazılan öykülerdir. “Hareke” isimli öykü de “Harfler, İbn Arabi’ye en çok harekeleriyle gizemli görünmüştü.” (Yalsızuçanlar, 2012: 188) cümlesiyle başlar. İbn Arabi’ye göre Arap alfabesindeki harfler, cansız ve durağan araçlar değil, birbiri ile organik ilişkiye sahip ve birbirine dönüşebilen canlı ve dinamik gerçekliklerdir. Harflerin makamları, felekleri, gayp silsilesi ve sırları vardır. Öyküde, Allah’a yönelen ve evrenin sırlarını taşıyan harflerin hakikatinin nasıl bilinebileceği ve onları hareketlendiren ve seslendiren harekeler üzerine düşünceler yer alır. Öyküye göre, “sırların taşıyıcı” olan harfler kendi gerçekliğiyle, kendi yüzüyle bilinebilir. Bir harfin yüzü o harfin noktalarıdır ve bir harf noktalarıyla bilinebilir. Sessiz harfler harekelenince seslenebilen ve okunabilen harflerdir.

Dolayısıyla hareketler “yola koyulmalıydı.”, çünkü onlar kelimelere can verip, özneler üretebiliyordu. Öyküde anlatılanlar, genel anlamda bu düşüncelerden oluşur. Buradaki harfler ve hareketler, Arap alfabesine ve Arapça kelime türetme mantığına göre düşünülür. Arapçada harekesiz yani sadece sessiz harflerden oluşan kelimeler, Türkçedeki kök halindeki kelime gibidir. Nasıl ki, kök halindeki kelimenin can bulması, özne türetmesi için eklere ihtiyaç varsa, Arapçada da harekeye ihtiyaç vardır.

Sadık Yalsızuçanlar’ın “Elif’in Sükunu” öyküsündeki cümlelerin çoğunu İbn Arabi’nin *Fütihat*’ın da bulmak mümkündür. Öyküde geçen elif, kaf, nun, lam, mim harfleri ve hareketler harflerin ilminde üzerinde durulan ve anlamlar çıkarılmaya çalışılan şekillerdir. Öykü elif’le diğer harfler arasında, hareke noktasındaki farkı anlatarak başlar. Diğer harfler harekesiz veya elifsiz okunamaz ve sesleri çıkması için harekeye veya elif’e muhtaçken Allah’ın simgesi olan elif ise harekeye muhtaç olmadan meçhul kalmayan tek harftir. Öykü, elif’in diğer harflerle birleşmesiyle ortaya çıkan durumlar anlatarak devam eder. Elif, Allah’ın; diğer harfler, yaratılan varlıkların simgesidir; kaf ve nun harfinin bir araya gelişi ise “kün!” emrine işaret eder. Elif’in sessizliği kaf ile nun’un birleşmesiyle belirginleşir. Artık elif ete kemiğe bürünür. Öyküde kullanılan diğer harfler lam ve mim harfleridir. Bu harfler, öyküdeki cümlede elif’le birlikte kullanılır ve onun sessizliğini artıran bir yardımcı gibi düşünülür. Elif, tevhidin işareti; ‘mim’in, helak edilemez bir mülkün işaretidir. Bu iki harf arasındaki ‘lam’ ise, rabıtayı sağlayan bir vasıttır. Elif, Ehadiyet makamından mim harfinin bulunduğu var olanların makamına inerken, lam harfi aracılık eder. Elif’in sessizliği lam ile mim’in bir araya gelişiyle derinleşir.. Elif’in diğer harflerin yanına inişi ile Allah’ın aleme ve varlıklara tecelli etmesi, zatı yönünden değil isim ve sıfatları yönündendir. Lam harfi, onun tecelli eden isim ve sıfatı; mim harfi ise onun yarattığı varlıklar ve fiillerdir. Dolayısıyla elif’in sessizliğinin lam ve mim’le derinleşmesiyle yazar, Allah’ın tüm aleme ve fiillere tecelli etmesini anlatır.

Yazar “Hu” isimli öyküsünde h harfinin ilm-i huruftaki özellikleri verir. Öyküye göre h harfi çoğaltıcı bir harftir ki hâ Farsça çoğul yapan edattır. Yalın olan üç hali vardır. “Elif’ e eklendiğinde yok olur. Kendisine eklenildiğinde çoğaltır“ (Yalsızuçanlar, 2014: 244). H’ nin elife eklendiğinde yok olması kâmil insanın Allah’ta yok olması halini çağrıştırır. Elife eklendiğinde “ah” şeklinde okunur ki bu

sözcük “Allah kelimesinin kısaltılmış hali olarak da okunabilir (Yalsızuçanlar, 2015a: 157). Öyküde yine h’nin nemli ve sıcak harflerden olduğu, elif’ten sonra onuncu günde yaratıldığı vurgulanır. H ile Hz. Yusuf’un güzelliği arasında bağlantı kurulur. H harfine güzel h denilmesinin Hz. Yusuf’un yüzüne benzemesinden olduğu belirtilir.

Z harfiyle L harfinin birleşme isteği “E&Z&L” öyküsünde anlatılır. Harflerin kişileştirildiği bu öyküde L’ye ulaşmak için yola çıkan Z’nin önüne E çıkar ve ona benimle ulaşabilirsin, der. E harfi Arap alfabesinde elifle gösterilir. Dolayısıyla Z, L’ye kavuşarak ezele (öncesizliğe) ancak Allah’la ulaşabilir.

“Harf, yazılınca görünen âleme iner. Zaman kaydına girer. Söz iken ve zihinlerde yaşarken başkalaşması imkânsızdır. Somutlaşınca dağılmaya hazır hale gelir.” (Yalsızuçanlar, 2014: 273) cümleleriyle başlayan “Yaz/ı” öyküsünde “y” harfini ve bu harfle başlayan yaz-(fiil), yaz (mevsim ismi), yazın (Edebiyat) sözcükleriyle ilgili düşünceler yer alır. Öyküye göre y harfi somutlaşıp dağılmaya (ölmeye) başlayan ilk harftir. Yaz (mevsim) kelimesi bundan kinayedir. Öyküye göre harfler baharda doğar, kışta donar, onların yazında damarlarındaki can suyu çekilir

Yasin suresindeki “Biz Ona Şiir Öğretmedik” (Özek vd., 1993: 443) cümlesini öyküsüne isim olarak seçen yazar, öyküsüne aynı cümleyle başlar: ” Biz ona şiir öğretmedik.”(Yalsızuçanlar, 2014: 274) Yalsızuçanlar bu öyküsünde “biz ona vav öğrettik, elif ve nun bağışladık.”(Yalsızuçanlar, 2014: 274) cümlesinde vavla başlayıp elif, nun, peltek se, cim, lam, hı, he, dal, tin, şın, dat, fa, ve ye harflerin hepsini sayar. Bu harflerden Hz. Peygamber’e yeni harfler yapma gücü ve hangi harflerden hangi kelimelerin yapılacağı öğretilir.

Hz. Peygamber’in, “Kuran, Fatiha’da, Fatiha Besmele’de, Besmele Be’de, Be ise altındaki noktadadır.” (Yalsızuçanlar, 2015a: 74) sözünün etkisinde yazılan “Nokta” isimli öyküde noktanın tek ve sözcüklerin onda saklı olduğu belirtilir. Öyküye göre “kör” birisi noktayı yarıçapı sıfır olan ve uzunluk, genişlik, yükseklik, öncelik, sonralık ifade etmeyen bir küre olarak görür. Hâlbuki “Nüfuz edilemeyen bir gizlilik içindedir” (Yalsızuçanlar, 2014: 278). Nokta harfleri, harfler kitapları oluşturur. Dolayısıyla kitaplardaki anlamlar noktada saklıdır. “Anlam ve anlamsızlık noktada gizlenmiş olan niteliklerin gereklerine göre harekete geçer, harfleşir”

(Yalsızuçanlar, 2014: 278). Yine öyküye göre noktanın ilk görünümü elif'ledir; ama elif, noktadan doğmamıştır, onun taşan kısmıdır.

Yalsızuçanlar *Kuş Uykusu* kitabındaki bazı öykülerde, cümledeki kelimelerin ilk harflerini alarak öyküye başlık yapar. “VSOTKROGKÇVOBKADSB” başlıklı öyküde, bu anlamsız harfler aslında öyküdeki her kelimenin ilk harfidir.” Ve söz, onların tüm karalamalarına rağmen(...)” (Yalsızuçanlar, 2014:253).

“İbn Arabi göre, evrensel zuhur, Allah’ın ayetlerinin açılımıdır. Mevcudat Allah’ın kelimeleridir. Kelimelerse, harflerden oluşur. Alfabedeki yirmi sekiz harf varoluşun yirmi sekiz derecesine tekabül eder (İbn Arabi, 2000: 14-15). Arabi’nin evrendeki varlıkları kelime, dolayısıyla harf olarak okuma anlayışının Yalsızuçanlar’ı etkilediği söylenebilir. Öykülerinde isimleri ve varlıkları harflerle sembolleştirdiği görülür. Özellikle elif harfi ve bu harfin anlamı ile çağrışımları üzerinde durur.

2.2.21. Hiç

Yazarın “Hiç” öyküsünde dile getirdiği nihilistlerin her şeyi reddeden hiçlik düşüncesi değildir. Öyküdeki hiçlik, Allah’ın dışındaki her şeyin gölge olduğu fikrini içeren vahdet-i vücud anlayışıdır. Sadık Yalsızuçanlar, *Anadolu Erenleri* kitabında, hattatların yazdığı “nefis” bir yazının adının, ‘hiç’ olduğunu söyler. Kimi dergahlarda, bu yüzden, “hiç olursan hep olursun” yazar. İnsan, nefsinin “zincirlerini kırdıkça ruhun sonsuz iklimine” geçer. Bu varlığın yokluktan geçtiğini anlatır (Yalsızuçanlar, 2015a: 148). İnsanın kendi benliğini ve algısını silerek yokluğa düşmesi, manevi anlamda yükselmenin önemli bir aşamasını teşkil eder. Öyküde insanlardan ve yaşamdan kendini soyutlamış bir hattatın yaşamı anlatır. Hattat, her şeyden ilgisini keser; adeta evinde halvet hayatı yaşar. İnsanlarla günün aynı zamanını dahi yaşamaz; onlar uyurken Hattat uyanıktır ve sanatıyla uğraşır, şehir uyanınca da o uyur. Hayatını “hiç” yazmaya adar ve hayata bu sözcüğü yazmaya geldiğine inanır.

”Bitirdiğimde de yani varolmanın temel koşulu olan ölümle yaşama geçeceğim anda hiç yazmak üzere geldiğimi anlayacağım. Öyleyse yaşamum hiç yazmakla geçmeliydi. Sadece hiç yazmalıydım. Yazdıklarım yaşadıklarım bu üç harfin içindeydi”(Yalsızuçanlar, 2013: 35).

Öyküde Hattat “hiç” fikriyle ilk kez sabah vakti, zikir çekerken karşılaşır. Ritim ve coşkunun içinde Allah’ın isimlerini çokça tekrar ettikçe, zikrettiği ismin

harflerinin çözüldüğünü ve dağıldığını hisseder. Dağılan bu harfler savrulduğu boşlukta yeniden birbirini bularak yeni sözcüklere dönüşür, isimle var olan, değişen, dağılan, yeniden yapılan nesnelere üzerindeki “örtü havalanınca” örtüsü kalkan nesnenin iç güzelliği belirir. Hattat, söyledikçe ve harfleri savurdukça boşlukta olduğunu fark eder. Duvardaki Şeyh Hamdullah ait “hiç” yazısını fark eder. “Hiç”i gören Hattat, önce hiç sözcüğü üzerinde sonrada varlık ve yokluk üzerine düşünür:

”Güzel he ile ye'nin bitişmesini gördü. Çe sonda gereksiz gibiydi. hü diye okudu. Sonra ç dedi ç. Çe demedi, kapalı e'yi söylemeden, sadece ç, e veya i'siz, iyeliği olmaksızın, ç diye sondaki sesliyi yuttu. Yutunca biten hiç başlamayan bir şey oldu. Boşluk gibi bir şey. Yokluk gibi. Olmayan, olmamış olan gibi” (Yalsızuçanlar, 2013:11).

Öyküde “e” sesiyle elif kastedilir ve elif’te Allah’ın remzidir. “i” sesi de iyelik ekidir ve geldiği varlığın sahibini gösterir. Dolayısıyla “e” veya “i”siz, “ç” sesinin boşluğa düşmesiyle, Allah’ın olmadan gölgesi durumundaki varlıkların yokluğa yani hiçliğe düşmesi vurgulanır. Hattat, hiç yazmayı her denediğinde, yokluğun varlığın öteki yüzü olduğunu düşünür. ”Varlığın içyüzü. Varlığın içi dışa çevrilince yok oluyordu. Varolan bir şeydi yokluk. Varlığı boşluklayan bir şey” (Yalsızuçanlar, 2013: 11).

Yazar varlık ve yokluk (hiç) üzerine düşüncelerini öykünün ilerleyen kısmında kalem, harf ve kağıt üzerinden şu cümlelerle örneklendirir:

”Kalem yuvasına baktı uzun uzun (...) Mekânı olan her nesne gibi kalemin de zamanı var. Zamansallığı aşmak üzere hokkaya, nun harfine dalıyor oradan aldığı mürekkeple yine ayrı bir nesne olan kâğıda yokluktan harfler düşürüyor. Harfler var olurken kendisi ve kağıt yok oluyor. Kalemle harf varlığın iki yüzü. İçi ve dışı. Kalem, mürekkep ve kağıt dış, harfler iç. Varlığın özünü taşıyor kağıda” (Yalsızuçanlar, 2013:13).

Yazar bu cümlelerle insanın asıl yerinden, yokluk âlemi olan bu dünyaya nasıl geldiği anlatır. Yaratılan ilk nurdan (nun harfindaki mürekkep), Allah kudret kalemiyle kesret âlemini ve insanları yaratır. Yaratılan kesret âlemi vahdeti de örter, asıl varlık olan Allah, aslında hiç olan varlıkla gizlenir.

Hattat’a göre, “boşlukta yaz işte. Hiçteyiz. Hiçin olduğu bir yerde” (Yalsızuçanlar, 2013: 33). Boşlukta hem kimsesizlik hem de hiçlik vardır; hatta hiçlikte kimse olmadığında kimsesizlikte yoktur. Gördüğü ve dokunduğu her şeyin hiç hükmünde olduğunu düşündüğünden sevdiği kadınlara kavuşmak için bile bir şey yapmaz.

Önceleri hiç’i ilmel-yakin derecesinde bilen Hattat, öykünün sonunda artık hiçliği yaşar. ”Sigara gibi içi yanan” Hattat, hiçleşmeye başlar. Her şey yok olur

sadece tüm harfleri yaratıldığı “nokta” kalır ve nokta da kendisine baktığında “varlık yoktur” (Yalsızuçanlar, 2013: 47) der.

Öykünün başlarında tasavvufta çok kullanılan “Hiç olursan hep olursun” (Yalsızuçanlar, 2013: 50) cümlesine yer verilen “Hiç’e Der Kenar”da, öykü kahramanları “hiçlik” kavramının Doğu ve Batı dünyasındaki yerini tartışır. Yazar, tasavvufi anlamda hiç’in Batı dünyasında olmadığını, İngiltere’de bu kavramı ifade edecek kelimenin olmamasıyla izah eder. Doğu felsefeleri ise hiçlik ve boşluk gibi mistik kavramlar yönünden zengin bir bilgi birikimine ve tecrübeye sahiptir. Öyküde bu konu, Hint ve Çin mistisizmi üzerinden anlatılır. Hint kültürü “Hiçlik’i ondan gelip ona döndükleri bir hal olarak gör[ür], bu başlangıç ve sonu olmaksızın geçişler pek çok kez tekrarlan[ır]” (Yalsızuçanlar, 2013: 53). Batı dinleri hiçlikten kaçmaya çalışırken Budistler ve Hindular meditasyonel egzersizlerle “sıfır noktasının” sembolü olan nirvanaya ulaşmak için hiçlik (yokluk) halini ararlar.

Çin geleneğinde hiç veya hiçlik denen ilahi merkez, bilinmezliğin bilinmezliği yani sırların sırrıdır. Çin mistisizminde fena, “derin bir aşkınlaşma durumunda zihnin en şiddetli yoğunlaşmasının sonucu olarak bireyin ben bilincinin tümüyle yok olmasıdır” (Yalsızuçanlar, 2013: 58). Burada bilincin “sert kabuğu eriyip çözülür” ve ben bilinci veya nefis varoluşun birliğinde fena bulur. Özne yok olup başlangıçtaki belirsizliğine geri döner. Artık birlik hali vardır. Budistler bu birliği “hiçbir eki ya da ek yeri bulunmayan tek parça olarak nitelerler” (Yalsızuçanlar, 2013: 59). Chuang Tzu ise buna kaos der ki, bu devre de dış yandaki tüm varlıklar asılsız ve gerçekdışı görülür. Bundan sonraki evre beka deneyimidir. “Hiçlik eriyip çözülmüş ve varoluşun ayrılaşmamış mutlak birliği içinde kaybolmuş olan tüm varlıkların hiçliğin derinliklerinden çıkarılarak yeniden var kılındığı ruhsal düzeyi işaret eder (Yalsızuçanlar, 2013: 59). Yazar, tüm Doğu mistiklerinden hareketle tasavvuftaki hiçlik ve birlik haline açıklık getirmeye çalışır. Artık hiçliğe ulaşıldığında birlik hali yaşanır, öykü de yazar bunu gece metaforuyla anlatır. “Aydınlık gece, renksiz oluşu ve mutlak belirsizliği bakımından geceye benzetilen birlik düzeyini ifade eder” (Yalsızuçanlar, 2013: 59). Koyu karanlık gecede nasıl hiçbir şey algılanamıyorsa, mutlak varlığın alanında da tüm algılar, bilinç ve şekiller yok olur. Sadece mutlak’ın aydınlığı vardır ve çokluk âlemi onu ışıyla görülebilir, artık evrene sadece mutlak’ın gözüyle bakılabilir. Bu hiçliğin son basamağı olan beka halidir.

Öykü kahramanı “Dış” öyküsünde batına (içe) hiçlikten yükselir. ”Eskiden de hiçtim, hatırlıyordum. Hiçliktim eskiden” (Yalsızuçanlar, 2013: 146). Hiç’ten h’yi atan öykü kahramanı iç’e dönüşür. “ Tasavvuftaki, insanın Allah karşısında hiçliği düşüncesine gönderme de barındıran bu metindeki ‘H’yi atma ifadesi Hayat’ı atma, Dünya’ya ilişkin arzu ve sevgiden sıyrılma olarak da yorumlanabilir” (Ertan, 2015: 139). Dolayısıyla öykü kahramanı öz (iç) bilgisine ulaşabilmek için önce Allah karşısında hiç olduğunu söyler.

“Portal”da insanın “hiç” olmadan birliğe yükselemeyeceği belirtilir. İnsan benliği ve idraki dâhil tüm masivadan kurtulduğunda, “hiçleştiğinde” Allah’a ulaşır ve “her şeyleşir” (Yalsızuçanlar, 2014: 29).

İnsanın kendi olması ve özgürlüğü hiçliğe ulaşarak “asl”i görünümüne kavuşmasıyla mümkündür. “Hiçlik” isimli kısa öykü, insanı özgür ve kendisi yapacak hiçliğin tanımını yapma çabasında oluşur. Öyküde, hiçlik “insan varlığına, var olanın olduğu gibi görünmesi imkânıdır.” (Yalsızuçanlar, 2014: 89) diye tanımlanır. Bu tanımda var olanla yani Allah’ın dışındaki tüm varlıklar kastedilir. Tasavvuf düşüncesine göre bu varlıklar asıl varlığın gölgesidir. Gölge, bir varlık değildir; onun hiçbir asli görünümü yoktur; ortaya çıkması içinde başka varlığa ihtiyacı vardır, “özgürlüğü”de yoktur. Bu durum öyküde, ”ne bir şey ne de genellikle bir varlıktır. Hiçlik varlığa asılmış gibi varlığın yanı başında oluşur.” (Yalsızuçanlar, 2014: 89) cümleleriyle anlatılır.

Alman şair Goethe’nin *Doğu-Batı Divanı*’ndan hareketle tevhit ve hiçlik düşüncesi ile Doğu ve Batı şairlerinin karşılaştırılması “Das Leben Ist Ein Schlecher Spass” öyküsünde işlenir. Öykünün ana düşüncesi bir (Allah) olmazsa, tüm gölge varlıklar “hiç” olur. Anlatıcıya göre bunu Goethe’de bilir. Öykünün ilk cümlesinde bu gerçek dile getirilir: ”BİLİYORDU Johann Wolfgang von Goethe kendisinden bir çıktığında kalmayacağını” (Yalsızuçanlar, 2014: 262). Sadece Alman şairden değil, bir’in ayrıldığı herkes yok olur; çünkü asıl olmayınca gölgede olmaz.

Öyküde bir’in özellikleri de verilir: “Bir kimseye ulanmaz” (Yalsızuçanlar, 2014: 262). Bir’e ulaşmak içinde hiç olmak gerekir. Öyküye göre hiç’ten bir çıkınca, hiç başkalaşmaz; çünkü her durumda ortada sadece “bir” vardır.

2.2.22. Rabıta

Rabıta, tasavvufta müridin dünya ve dünyayla ilgili şeyleri kalbinden çıkarıp, özellikle ibadetlerinde şeyhini gözünün önüne getirerek davranmasıdır. Bu rabıtanın başlangıç aşamasıdır ki asıl amaç Allah ile rabıta seviyesine yükselmektir. “Evimiz” öyküsünde, tasavvufta önemli bir yere sahip olan rabıtanın anlatıcının dedesi tarafından yapıldığı görülür: “Dedemin birkaç saat süren tesbihat ve rabıtasını dinler[dik]“ (Yalsızuçanlar, 2012: 64).

2.2.23. Tevekkül

Tevekkül, “Gerekli şartları yerine getirdikten sonra Allah’ın kaza takdirine güvenmek, katlanmak ve bundan yüz çevirmemektir. Kalbin yalnızca Allah’a yönelmesiyle hale erişilir. Bu giderek makama dönüşür” (Kırkkılıç, 1996: 147). Tevekkülü mutasavvıflar diğer insanlardan daha ileri aşamada yaşarlar. Onların tevekkülü, ölünün yıkayıcısına teslimiyeti gibidir. Kul kendi gücünü ve duygularını terk eder, yalnızca Allah’ın irade ve takdirine teslim olur” (Kırkkılıç, 1996: 148). Yazar, “K’nın Tozu” isimli öyküsünde tüm canlıların kaderini yaşayağını ve en sonunda da mahşerde toplanacağını şöyle dile getirir:

“Saçlarımız kader tozu. Bu mezarlar gibi toprağa karılmış nice tozlar var toplanacak. Karayı ve akı bölüştüren, kuşlara balıklara rızkını veren, gökleri yıldızlarla yaldızlayan, yeryüzünü insanla bezeyen, can veren, can verdiği cihanı veren bir gün derleyip toplayacak bizi” (Yalsızuçanlar, 2012: 100).

Bu cümlelerde bahsedilen Allah’ın kaza tadirine güvenmek, katlanmak veya kader anlayışına tam teslimiyet, tevekkül düşüncesiyle ilgilidir.

2.2.24. Terk

Tasavvufta fakr makamına ulaşmak için terk mertebelerinden geçmek gerekir. Tasavvufta üç terk mertebesinden bahsedilir: Terk-i dünya, terk-i ukba ve terki terk. İlk iki terkle kastedilen arzu ve isteklerin terkidir. İnsanlar toplumdan kopmazlar. Halk içindeyken de Hak’la birliktedirler. (Tatçı, 1997: 441)

Terk izleğine ilk olarak “Denizde Ölüm” öyküsünde değinilir. Öykü kahramanı ilk karşılaştıkları zamanlarda sevdiği kadına, dünyanın tüm geçici süs, tutku ve arzularından uzaklaştığında, terk ettiği şeylerin aslına kavuşan ve dokunduğu mermeri altına çeviren zenci kölenin öyküsünü anlatır. Bu öyküden yola çıkarak öykü kahramanı, aşka ulaşmak için terk ettiklerini şöyle anlatır:

“Bil ki Allah alemde altını kölenin terkine bağlamıştır. Ki biz buna deniz diyoruz. Burası engin bir deniz ve kıyıdır. Sana orada rastlamıştım... Kıyı bililir, deniz

tadılır. Seni görünce durdum. Giysilerimden soyundum. Ağırklıklarımı bıraktım. Eklerimi terk ettim. Neyim varsa yok ettim...Denize girdim. Sürekli dalgalarla karşılaştım. Orada kendimi terk etmiş bir halde durdum. Seni gördüm. Kucakladım, sarıldım sana “ (Yalsızuçanlar, 2012: 275).

Öykü, kahramanın doğumuyla başlayan “Akıl Dağı”nda, büyüdükçe ailesiyle arasındaki bağ zayıflayan kahramanın, manevi yolculuğunu yapabilmesi için önce evini terk ettiği görülür. Evinden, aslında maddi dünyadan, ayrılıp ona uzaktan bakan öykü kahramanı hayattaki tüm varlıkların içini görür. Birçok engeli geçen kahramanın terk etmesi gereken son engeli akıldır. Öyküde akılı da terk ettiği görülür.

“Ayan Beyan” öyküsünde ise kahramanın terk etmesi gereken şey kendisidir:

”Beni bırakıp gittikten sonra kendimi fark etmeye başladım. Kendimi daha çok seyrederek oldum. Bir zaman kendimden başka bir şey görmüyordum. Sadece kendimi görüyordum. Kendim için bir engel olduğumu o zamana değin hiç düşünmemiştim” (Yalsızuçanlar, 2012: 335).

Öykü kahramanı bunu da ruhunu kendinden ayırdıktan sonra görmeye başlar. Birlik halinden yaratılışla ayrılan öykü kahramanı, burada sadece kendini görür; ama bu hal bir zaman sürdükten sonra, kalp aynasından yavaş yavaş kendi istek ve arzularını silerek fenafillaha ulaşır. Öykünün sonların da sevgiliyle kendi arasında, yine en büyük engelin kendisi olduğunu görür: “Sana doğru gelmek, senin, kendini benimle perdelemeyi bilmiyordum... Seninle aramda büyük bir engel vardı. Ben vardım. Ben oldukça sana nasıl yaklaşabilirim?” (Yalsızuçanlar, 2012: 338)

Franz Kafka'nın *Dönüşüm* isimli uzun öyküsüne benzeyen “Terk”te öykü kahramanı fiziksel olarak bir değişim geçirmez. Öyküde dünyanın süsü, eğlencesi ve maddesinde kaybolan öykü kahramanın bunları bırakarak kâmil insan olmak ve özgürleşmek için yaptığı yolculuk sembolik bir dille anlatılır. Öykü “Bir adım attım.” (Yalsızuçanlar, 2012: 381) cümlesiyle başlar. Öykü kahramanın bir sabah attığı bu adım, hayatını tamamen değiştirmek için yaptığı bilinçli bir tercihtir. Masivanın içinde kendi özünü kaybeden kahramanın, “Bir noktada bu gönüllü unutuşa / kaybolmaya ‘hayır’ deyişinin hikâyesidir” (Engin, 2015:135). Sabah işe gitmemeye karar veren öykü kahramanı, ayakkabı, giysi, telefon, karvizit, televizyon, tapu senetleri, bonolar, çekler, banka hesapları ve kartları gibi kendini dünyaya bağlayan tüm bağlarından kurtulur; hatta artık tıraş olmaz ve her günden farklı bir elbise giyer. Öykü kahramanına attıkları önceleri korku verse de ardından rahatladığını hisseder. Bir cüzdan, bir kart ve biraz da para alarak tren garına gelir. Daha önce

öğrencilik yıllarında da geldiği bu garda, şimdi farklı bir bilinçle yolculuğa hazırlanır. Nereye gideceğini bilmeden yapılan bu yolculukta öykü kahramanı, tren ilerledikçe kalbinde yer eden maddi dünyalıkları attığı gibi, içinin “izbe”lerindeki korku, kuşku, kaygı ve tutku gibi duyguların hepsini atar. Öykü kahramanı ikinci durakta “kuş gibi” hafifler, kendini daha berrak ve kendine daha yakınlaşmış hisseder. İçine bakan öykü kahramanı, gideceği yeri tutkuyla sevdiğini görür. Bu tutkuyu da ”tırnakları”yla yüreğinden kazır. Artık “ek”lerini atan öykü kahramanı topraktaki köküne daha yakındır. “Taştan daha katı yüreğini”, parçalayarak içinin “ışığa” açar. Işık için eritir ve ondaki arzuyu, tutkuyu yok eder. Sonu olmadığını düşündüğü bu yolculukta, tam terk edeceği bir şey kalmadığını düşündüğü sırada, bir ses terk etme bilincini de terk etmesi gerektiğini söyler. Yaptıkları ve eyledikleriyle ilgili düşünceyi de terk edince tüm fazlalıklarından kurtulur ve sadece özü kalır.

“Beni Yaktığın Menzil”de ise anne, baba, eş, dost ve yakın akrabalarını kaybetmeden öykü kahramanın evin katlarıyla sembolize edilen tarikat ve hakikat makamlarına ulaşamadığı görülür.

Terk izleğinin işlendiği diğer bir öykü “Perde”dir. Tasavvufta her şey hiçliği idrak ettikten sonra başlar. Dünya nimetlerini ve ahireti terk eden dervişin benlik ve iradeyi terk etmesi gerekir. “Perde” öyküsünde bu düşünceye yer verilir. Allah ile insan arasındaki engel olarak, yine insanın kendisi gösterilir ve kendisini çekip aradan, “hiç” bir şey kalmadığında kalbi kapatan engeller kalkar ve kalp evrendeki varlıkların gerçek suretlerini görür: “Çekil aradan! Çekil de gerçekle aranda bir şey kalmasın. Yüreğin varlıkların suretlerini kabul edecek hale gelsin.” (Yalsızuçanlar, 2014: 106) cümleleri bu gerçeği dile getirir.

2.2.25. Fakr ve Zillet

Fakr, kulun Allah’tan başka bir şeye ihtiyaç duymamasıdır. Mutasavvıflar, kendilerini mülklerden boşaltır; yani içlerinde mal-mülk sevgisi bırakmazlar; çünkü sadece mal yokluğu değil, aynı zamanda mal sahibi olma arzusunun da yokluğu gereklidir. Allah’tan başka hiçbir şeyin arzusu gönülde olmamalıdır ki gerçek “fakr” budur (Cebecioğlu, 2009: 204).

Sadık Yalsızuçanlar’a göre Allah’a arz, belki de semadan daha yakındır, toprak gibi mahviyet hali, yani Geylani’nin merkeze aldığı ‘acz ve fakr’ hakikati, İlahi Hakikat’e ulaşmada en kestirme, etkili ve salim yoldur. Aczden sonra fakr,

fakrdan sonra şevk makamı gelir. Bu, Allah'a ulaşmada muhabbetten ve aşktan da üstün bir yoldur. Muhabbet, uçabildiğince uçmak; aşk, kanadı kırılırcasına uçmak; şevk ise, kanadı kırıldıktan sonra da uçmayı denemektir (Yalsızuçanlar, 2005: 94).

Yazar “Denizde Ölüm”, “Akıl Dağı”, “Tahakküm”, “Müzil” ve “Ayan Beyan” öykülerinde insanların acz ve fakr halini yaşayarak Allah'a ulaşmasını anlatır.

“Denizde Ölüm”de dünyanın geçici süslerinden kurtulan “fakr” halindeki insan, köle metaforuyla anlatılır. Dünya arzusuyla dolu olan köle, dünyanın süs ve eşyasında boğulmak üzere koşarken her şey ondan gizlenir. Köle “ geçici körlük içindeyken, En'am suresi kırk altıncı ayetini duyar. De ki, ne dersiniz; eğer kulaklarınızı sağır, gözlerinizi kör eder, kalplerinizi de mühürlerse...” (Yalsızuçanlar, 2012: 275). Duyduğu bu sesle geçici şeyleri terk eder ve o zaman terk ettikleri ona aslıyla birlikte döner. Öykü kahramanın mal sevgilisinden kurtulunca ulaştığı makam dokundu her şeyi “altın” a dönüşmesi imgesiyle verilir.

“Akıl Dağ”ında öykü kahramanın yolundaki ilk engel “duvar”la sembolize ettiği, kesret âlemi, ikinci engel ise “çöl” metaforuyla anlattığı nefistir. Kesret engelini ondan uzaklaşarak, “çöl” engelini ise açlık ve susuzlukla geçer. Artık acz ve fakr içerisindedir.

İnsanın Allah katında yükselebilmesi için aciz ve fakir olduğunu bilmesi gerekir “Tahakküm”de Rengin'e bu iki düşünceyi deniz ve orman hatırlatır. Öykü kahramanı deniz büyüklüğü karşısında ne kadar güçsüz, orman karşısında da ne kadar az (fakir) olduğunu anlar.

Bir rivayette, Ebu Yezîd; Allah'a yaptığı bir münacatında, ona neyle yaklaşması gerektiğini sorar. Allah da, Ebu Yezîd'e şöyle cevap verir: “Bana ait olmayan bir şey ile yaklaş!” Bunun üzerine Ebu Yezîd, “Ya Rab! Sana ait olmayan şey nedir ki?” diye sorunca, Allah “horluk ve yoksulluktur” diye cevap verir (Tasavvufta Ahlak Anlayışı, Ocak 2017). Horluk ve yoksullukla insanın Allah'a yaklaşabilme yollarından biridir. ”Müzil” öyküsü bunu hatırlatan bir cümleden oluşur: ” Bana ait olmayan bir şeyle yakınlaş” (Yalsızuçanlar, 2014: 100).

Acz ve fakr makamından sonra şevk makamına ulaşan insanın hikâyesinin anlatıldığı “Ayan Beyan”, zillet ve müzil kelimeleri üzerine kurulur. Yazara göre “Hz. Musa'ya Tur dağındaki emriyle ancak O'nun sonsuz ve mutlak varlığı

karşısında ‘zillet’le ulaşılabilir.” (Yalsızuçanlar, 2015a: 134) Öyküde kahramana Allah’a ulaşması için zillet hali rüyasında gösterilir:

”Yükseldikçe, göğe değil, toprağa yakınlaştığımı fark ettim. Toprak sana daha yakındı... Baktıkça, toprağın zerrelerinin kapıları açılıyordu. Oradan girince beni altı harf karşıladı. Z t l l e i... Defalarca harflerin yerini değiştirdikten sonra z i l l e t biçimine getirdim. Ona sürekli baktım. Baktıkça toprağa dönüştü”(Yalsızuçanlar, 2012: 339).

Zillet öykünün ana izleğidir. Öykü kahramanına göre Allah’a ulaşmanın yolu zilleti yaşamaktır. Fakr, zillet ve mahviyyet, sufinin Allah’a ulaşma sırasında büründüğü hallerdendir. Bu sözcüğün anlamı ve çağrışımı öyküde, “Altta bir şey. Aşağıda. Aşağılara doğru. Bir iniş. İniline varılan bir şey. Alçalan... Alçalma haline doğru. Aşağılanarak... Aşağılanma durumuna ilişkin.” (Yalsızuçanlar, 2012: 339) cümleleriyle ifade edilir. Zilleti yaşayan öykü kahramanı, artık toprağa, ondan da bir avuç balçığa döner ki bu durum, insanın ruha kavuşmadan önceki ilk (aslını) halini hatırlatır.

2.2.26. Şefkat

Yazarın birçok öyküsünde, hayatından ve düşüncelerinden esinlendiği Said Nursi, şefkatin aşktan yüz derece daha geniş, daha parlak ve daha yüksek olduğunu söyler; çünkü şefkat aşka göre daha ulvi, nezih ve safidir. Karşılık beklemez. Aynı zamanda, bütün kâinatı kucaklayan, varlıkların tüm ihtiyacını karşılayan, onları tatmin eden, sayısız düşmanlarından koruyan Rahman ve Rahim isimlerine yetişmek, bu isimlerden yardım almak için insanın ihtiyaç duyduğu şeyler fakr, şükür, acz ve şefkattir (Aktr. Birgül ve Yalsızuçanlar, 2015: 196-197).

“Şeyleri Senin İçin Seni de Kendim İçin” isimli öykünün sonunda şair, dostlarına şefkati aziz tutmalarını yoksa onları koruyan şefkat meleğini öldüreceklerini söyler. Öyküde şefkat için koruyucu melek denmesi Allah’ın Rahman ve Rahim isimlerine ulaşma yollarından birisi olmasındandır.

Peygamber’in gelişi ve gelişiyle insanların dinî ve ahlaki hayatındaki değişimler anlatıldığı ”O Geldi” öyküsünde özellikle Hz.Muhammed’in kararan göğüsleri şefkatle düzelttiği vurgulanır. Parmaklarından kararan göğsümüze bir şefkat yağmuru yağar ve “ Tattırıldığı güzellikleri yenileyen ve çoğaltan bir şefkat meleği[dir] O” (Yalsızuçanlar, 2014: 26-27).

Tevhit düşüncesinin sembollerle anlatıldığı “Portal”da olaylar adam, kadın ve gerçekliği kesin olarak anlaşılamayan çocuk etrafında gelişir. Öyküde adam ve

“gözleri kederle yıkanmış” kadın çocuğa eğildiklerinde yüceldiklerini hissederler ve çocuk onlara baktığında ise aralarında “şefkat rüzgârı” eser.

“Aşk” isimli öykünün tamamı aşkı anlamak için sorulan sorulardan oluşur. Sorulardan birisi de şefkatin aşktan daha keskin oluşunun nedenidir.

Yazar bazı öykülerinde aşkın üstünlüğü ve Allah’a aşkla ulaşılabilmesi düşüncesine yer verse de birçok öyküsünde aşktan daha üstün tuttuğu şefkat duygusunu övdüğü, Allah’a ulaşmak için de acz ve fakr halinin daha kısa yol olduğunu söylediği görülür.

2.2.27. Hüzün

Tasavvufta “Kalbin hüzünlü ve kederli olması, gaflet vadilerine dalmamak için mühim bir unsur olarak değerlendirilir” (Kara, 1985: 111). Tasavvufta Allah’ın mahzun kulunun duasını kabul ettiğine inanılır. Aynı zamanda hüzün manevi anlamda ilerlemeyi de sağlar. Ebu Ali Dekkak, hüzün sahibinin, hüzünlü olmayanların senelerce katedemedikleri Allah’a giden yolu bir ayda katettiğini söyler (Aktr. Kara, 1985: 111). “Senfonik İlahi” de, anlatıcı Allah’tan kendisine hüzün vermesini ister ve”Bana hüzün ver, onunla tutunayım, bir adına yapışayım, seni onunla anlatayım.” (Yalsızuçanlar, 2013: 135) diye dua eder.

2.2.28. Tövbe

Tasavvuf tövbeyle başlayan bir yolculuktur. Tövbe kulun yaptığı hatadan pişman olması ve bir daha yapmayacağına dair söz vermesidir. Hz. Peygamber “Vallahi ben de bir günde yetmişden fazla istiğfar etmekteyim.” (Buhari, 2004: 737) diyerek tövbenin önemini anlatır.

“Mercan Gören Ses” öyküsünde öykü kahramanı önce kalbini seher vaktinde uyandırır ve öykünün sonunda da âlemi, görünenin dışında farklı bir manayla görür. Öykünün başlarında tüm gün büroda, ne yaptığını bilmeden, kiminle ne konuştuğunu seçmeden, sürekli çay, sigara içerek oturan ve “sonbaharı yaşayan” öykü kahramanı, ruhunun “daracak bu mahpeste bunaldığımı hissederek” kendinden geçer ve ”Uyan ey kalbim vakt-i seherde” (Yalsızuçanlar, 2013: 307) dizesini sık sık tekrarlar. Bu dize *Risale-i Nur*’dan alınmadır ve dizenin yer aldığı şiirde; “tecelli rüzgârı”nın seherlerde estiği, İlahi dergâhtan nimetlerin bu vakitte istenmesi gerektiği; hem sabah namazı vaktinin günahkârların tövbe ve arınma zamanı hem de bu vaktin aynı zamanda Allah’ın gufran ve affının bol tecelli ettiği bir zaman dilimi

olduğu vurgulanır (Said Nursi, 2005: 176). Öykü kahramanı seherde zikir ve tövbe için kalbini uyandırınca, onun içinde “nazenin ve taze bir bahara yer hazırlan[ır]” (Yalsızuçanlar, 2013: 307).

Yazarın “Yunus” öyküsünde Hz. Yunus’un balığın karnında yaptığı duadan bahsedilir. *Kuran-ı Kerim*’de geçen Hz. Yunus’un duası şöyledir: ”Senden başka hiçbir Tanrı yoktur. Seni tenzih ederim. Gerçekten ben zalimlerden oldum!” (Özek vd., 1993: 328). Bu dua hem tövbe hem de tevhit anlamı taşır.

2.2.29. Rıza

Tasavvufta kalbin temizlenmesi tövbeyle başlar, rızayla tamamlanır. Rıza, “Hakkın takdirine tamamen teslim olmak ve kabullenmektir.” (Kırkkılıç, 1996: 155) Cüneydi Bağdadî, rızayı iradeyi ortadan kaldırmak, diye tarif eder (Aktr. Uludağ, 1995: 435).

“Sonrası Bilinmezliğin Açılımları” öyküsünde anlatıcı, “Kalbin Kederini Gidermeye Dair” başlıklı yazıda “sonra bilinmezliğin açılımları” anlamına gelen bir şeye rastladığını söyler. Anlatıcının burada bahsettiği başlık Abdülkadir Geylani’nin “*Fütuhu'l Gayb*” isimli eseridir. Öyküye bu eserden alınan cümleler Allah’a teslimiyetle ilgili kısımlardır. Öyküde öğüt olarak söylenen ”O’nun iradesinden gayri bir iradeyi irade etme.” (Yalsızuçanlar, 2014: 92) bu cümle rıza makamının özelliğidir. Öyküye göre, insanın Allah’ın iradesi dışında dilekte bulunması “aptal”ların (akılsız) işidir. Onun iradesi dışında başka bir şey istemek boş bir temennidir ki ”Senin mahvın, O’nun gözünden düşüşün ve O’ndan perdelenişin bunda yatar” (Yalsızuçanlar, 2014:92)

”Rıza” isimli öyküdeki “Onlara hiçbir hüznün ve korku yoktur.” (Yalsızuçanlar, 2014: 100) cümlesi, *Kuran-ı Kerim*’de rıza makamındaki salih kulları için müjde niteliğinde Bakara, Yunus, Araf surelerinde geçer.

Allah’tan gelen her şeye tam bir teslimiyet ve rıza gösterme hali tasavvufta nefsi-raziye makamının özelliğidir. Öyküde Allah’tan gelen her şeye rıza gösteren bu insanlara korku ve hüznün olmadığı belirtilir. Öyküdeki ifade Yunus suresinde, “Bilesiniz ki, Allah’ın dostlarına korku yoktur; onlar üzülmecekler de.” (Özek vd., 1993: 215) şeklinde geçer. Buradan korkunun ve hüznün olmadığı insanların “Allah dostları” yani veli kimseler olduğu anlaşılır. Surenin devamında Allah dostlarının

iki özelliği verilir: “iman” ve kalbi Allah’a teslim etmenin, hayatı onun kanunlarına göre düzenlemenin ifadesi olan “takva”.

2.2.30. Evrenin ve İnsanın Yaratılışı

Sufiler göre, Allah’ın evreni yaratmasının sebebi aşktır. Kutsi hadiste “ Ben gizli bir hazine idim. Tanınma ve bilinmemi istedim de mahlûkatı yarattım. Nimetlerimle onlara sevgimi gösterdim. Onlar da böylece beni tanıdılar.” (Aktr. Kırkkılıç, 1996: 97) buyurur. Allah’ın bilinmeyi istemesi aşktır. Aşk, varlığın özüdür. Aşkla kendini beğenen Allah yokluk aynasında tecelli ederek kendi güzelliğini temaşa eder.

Yazar, *A’nın Kanadı* öyküsünde evrenin yaratılışını sağlayanın aşk olması gerçeğini şöyle dile getirir:

“Göz baktığı her nesnede A’dan çoğaltılan bir nüsha görüyordu... Nereye baksa konuşan benlik(akıl), A’yı görüyordu... Aşk görünürlüğü ilk sözcüğü idi. Adem yokluğun adı iken var oldu. Yokluk varlığın boşluğuydu. Boşluk A ile doldu. Boş veya dolu yoktu yanında A’nın” (Yalsızuçanlar, 2012: 94).

Yalsızuçanlar, hikâyenin son kısmında şiirsel bir anlatım kullanır ve altı günde evrenin yaratılmasından başlayarak Hz. Âdem’in balçıktan yaratılmasını, Azazel’in secde etmeyi reddetmesini ve Hz. Âdem’le Hz. Havva’nın Cennet’ten çıkarılmasını anlatır:

“Ön ve son eksiz. / A. / Altı gün. / A sadece A. / Hani istediğim toprak? / İşte bir avuç toprak. Islat islat onu balçık olsun, bir avuç balçık olsun. /Üfle üfle ona harf olsun. /... / Ben a ile z ile a ile z ile i ile l. /... / Ben eğilip bükülemem harflerin önünde. /... / Yeryüzünde gezerken Güzel H ile karşılaştı. /... / Birlikte yaşayın bu sözcüğe dokunmayın. / Bu bir ağaç dediler. / Bu bir ağaç değil sözcük diye bir ses duydular...” (Yalsızuçanlar, 2012: 96-97).

“Elif’in Sükunu”nda evrenin yaratılışı, “Elif’in sessizliği kaf ile nun’un birleşmesiyle belirginleşir.” (Yalsızuçanlar, 2012: 189) cümlesiyle anlatılır. Kaf ve nun harfinin birleşmesi evrenin yaratılmasını sağlayan “kün!”(ol!) sözcüğünü oluşturur. Sadık Yalsızuçanlar, *Anadolu Erenleri* kitabında yaratılışı şöyle tarif eder: ” Allah’ın yarattığı ilk şey kalem ve nur’dur. Kalem varlıkların yazıldığı kudret kalemidir. Hokka ‘nun’dur ki ‘kün’ lafzın son harfidir. Hokkanın mürekkebi ise Muhammedî hakikattir” (Yalsızuçanlar, 2015a: 10).

İnsanın yaratılma amacı ve yaratılışı “Vebal”de öykü kahramanın rüyasında Niyazi Mısri tarafından anlatılır. Tasavvufi düşünceye uygun olarak öyküde, insanın vuslat yani aşk için yaratıldığı belirtilir ve insanın yaratılması sırasında Allah’ın ona ruhundan üflemesi hakikati hatırlatılır.

Allah'ın insana ruh üflemeesi “Denizde ölüm öyküsünde de verilir. Öyküde insanın topraktan yoğrulup, “can” üflenmesi ve meleklerin secde ettiğı bir “mekanete” dönüşmesi, ağaç ve tomurcuk örneğıyle somutlaştırılarak anlatılır. Bu yaratılış her zaman devam eder. ” Suretler hep kırılır, çürür ve söner; ama içinde yürüyen ‘su’ (Allah’ın sıfatları) yeni yeni suretlerle belirir” (Yasızuçanlar, 2012: 274). Öykü kahramanına göre, insan kırmızı toprak zerrelere iken Allah, onu Celâl ve Cemâl “elleriyle” beş yüzyıl yoğrur. “Mutasavvıflar Allah’ın isim ve sıfatlarını celâl ve cemâl olmak üzere ikiye ayırır ve iki türlü zuhûr ve tecelliden bahsederler. Allah’ın kahır ve gazabına delâlet eden isim ve sıfatlarını celâl, lutuf ve rızasına delâlet eden isim ve sıfatlarını da cemâl tabiriyle ifade ederler” (Uludağ, 1995: 240). Sadreddin Konevî çeşitli karşıt eylemlerin varlığını, Allah’ın gazap, rahmet gibi sıfatlarının görünmesi için zorunlu görür. Allah’ın isimleri ve sıfatları tam anlamıyla meydana çıkması için hayır-şer, gazap-rahmet görüntüsü olan eylemler var olur. Bunlar olmasaydı isimler ve sıfatlar arasındaki karşıtlık ve dengelilik sırrı belli olmaz, halim ve gafur bilinmez, kötülük iyiliğe değişmezdi (Aktr. Ateş, 2014: 57). Bundan dolayı yazar, insanın yaratılışında Allah’ın Celâl ve Cemâl isim ve sıfatını kullandığını özellikle vurgular. Öykü kahramanı göre insanın toprağı beş yüzyıl yoğrulduktan sonra da güneşte beş yüzyıl bırakılarak kurutulur ve can üflenerek canlanır.

Evrendeki tüm varlıkların ve insanların “çamur”unun Allah’ın Cemal ve Celal “eliyle yoğurmasından” oluştuğı düşüncesine “Aşk” öyküsünde de yer verilir. Öyküde bu iki elin birinin sağ el, diğereinin sol el mi; yoksa ikisinin de sağ el mi olduğu sorulur. Tasavvufta ikilik olmadığından ikisi de sağ taraftadır, çünkü Celal ismi de Cemal isminin içindedir. İkisi de iyilik ve güzellik üzere tecelli eder.

“Av” öyküsünde insanların dünya gelmeden önce bulunduğu bir âlemden (ruhlar alemi) bahsedilir. Başlangıçta sadece nurun olduğu, her şeyin o nurla başladığı, zamanın bile bundan yaratıldığı vurgulanır. Bu âlemde “mevsim ilkbahar [dır] ve henüz av başla[maz].” Yaşanılacak maddi dünya ve insan bedeni henüz yoktur ki yazar bunu av ve avcı metaforuyla anlatır. “Ceylan” (ruh) özgürdür. Öykü kahramanı alnında gördüğü kelimelerin orada belli belirsiz sesi duyar, onları yaşayacağını hisseder; ama okuyamaz. Bu ifadelerle kader ve gaybı Allah’tan başka kimsenin bilemeyeceğı düşüncesi işlenir. Yine öyküye göre insan bu âlemde kırk bin yıl yaşar ve on yedi bin yılda da oradan dünya hayatına iner.

Yalsızuçanlar'ın insanın yaratılışını anlattığı diğer bir öykü “Ayan Beyan”dır. Öyküde, anlatılan yaratılış düşüncesi tasavvufi düşünceye uygundur. Öykü kahramanı gölge olmadan önce Allah'tadır. Sonra gölgeye bırakılır. Bu durum öyküde ”Ben gölgeyim, sen ışıksın. Beni ışığından yaptın. Sonra gölgeye bıraktın. Bana gölgeyle ışık arasında durmam gerektiğini söyledin. O zamanlar birlikteydik. Senden ayrılabilirim hiç aklıma gelmezdi” (Yalsızuçanlar, 2012: 334) cümleleriyle anlatılır.

“Karanlıktaydılar, sonra ışığından onların üzerine serptin.” (Yalsızuçanlar, 2014: 137) cümlesinden oluşan “Şeyler” isimli öyküde de yaratılış ışık metaforuyla anlatılır. Öyküdeki karanlık, varlıkların yaratılmadığı mutlak yokluk zamanını temsil eder, varoluş da ışıktır. Allah karanlığın belirsizliğinden varlıkları kendi nurunu (ışık) yaratarak aydınlığa çıkarır. Bundan dolayı hem yokluk evreninde hem de varlıklarda onun nuru tecelli eder.

Sufilere göre Allah bilinmeyi dileyince önce varlıkların yaratacağı nur cevherini yaratır. Buna nur-ı Muhammedî, Levh-i Mahfuz ve akl-ı kül gibi isimler verilir. Yaratılış, ilk akılla başlar. Allah, bundan sonra diğer canlı cansız tüm evreni var eder. Varlıklar arasında en son yaratılan insan, yaratılış dairesini tamamlar ve başlangıçla son birleşir. İbn Arabi bunu yaratılış dairesi diye tanımlar. Nasıl dairenin sonu, başıyla birleşirse insan da böylece ilk akılla birleşir (Aktr. Ateş, 2014: 57). Tüm varlıklar ve insan başlangıçtaki haline dönmeyi arzular. “Akıl Dağı”, “Evvel ve Ahir” ve “Küçük Sırlar” öykülerinde tasavvuftaki bu yaratılış düşüncesine yer verilir.

“Akıl Dağı”nda öykü kahramanı, başlangıca yaklaştığını duyar ve bu duyusunun kendine bildirdiği şeye akıl adını verir. “Varlığın tohumu”nun bu akılla başladığını söyler ve ona dönmek ister. ”Tekrar ona dönmeliyim. O köktü. O dairenin ilk noktasıydı” (Yalsızuçanlar, 2012: 373).

“Evvel ve Ahir” öyküsünde yaratılış dairesi “Varlık dönen, devinen ve başa gelendir. Son başlangıçtır. Gelin öyleyse öncesine dönelim sonrakiler.” (Yalsızuçanlar, 2014: 99) cümlesiyle anlatılır. Anlatıcı öncenin ve sonranın dışında bir de “art” kelimesini kullanır ki bu sözcüğü dünya diye tarif eder ve insanı bu dünyadan uzaklaşmaya çağırır. Evrenin öncesini bulamayan insanın Allah'a dönerek “sonrasını” bulacağını belirtir ki bu da aslında sonun başlangıç olmasından dolayı önceye ulaşmaktır. Dolayısıyla evvel de ahir de Allah'tır.

“Küçük Sırlar”da ise yaratılanların ilki kudret kalemidir. Öykü kudret kaleminden başlayıp, yaratılışın son halkası olan insan ve cinlerin yaratılmasına kadar olan aşamalar anlatır. Öyküye göre Allah’ın yarattığı ilk şey kalem ve nur’dur. Öyküde kalemin renginin beyaz olması onun Allah’ın nuruyla ilgili olmasındandır. Beyaz inciden olan bu kalem, varlıkların yazıldığı kudret kalemidir. İkinci olarak yine beyaz inciden levha (levh-i mahfuz) yaratılır ki üzeri yakut rengindedir. Öyküde Allah katındaki bir yanı yeşil bir yanı kırmızı olan başka bir levhadan bahsedilir. Süleyman Uludağ’a göre bu kaza’nın yazılı olduğu akl-ı evvel levhi, diğeri kaza’nın sebeplere bağlandığı (kader) levh-i mahfuzdur. Üçüncüsü bu dünyadaki her şeyin şekil, miktar ve tarzının yazıldığı semavi-cüz’i nefis levhidir (Uludağ, 1995: 336). Öykünün sonunda son levhanın yazılmaya başlandığı görülür.

Öyküde Allah kaleme bakınca kalem ikiye ayrılır ve “külli imkan”ın yansıması olan mürekkep damlar. Kalem Allah’ın “belirsizliğinin ölçülemezliğini” kendi içinde tutamaz ve onu ifade etmeye başlar. Allah’ın emriyle kalem, kıyamete kadar yaratılanların bilgisini yazmakla görevlendirilir. Yazdığı ilk cümle A’râf Suresi yüz elli altıncı ayetindeki “Rahmetim her şeyi kuşatır.” (Özek vd., 1993: 169) ifadesidir. Kalem sonra sırasıyla Hz Muhammed’i, elif ve be’yi yazar. Be’nin ilk noktası, kalemde düşen mürekkebin ilk damlasıdır ve anlamı esirgeyiştir. Öyküdeki bu sıralama tasavvuf düşüncesine uygundur. Varlıklardan ilk yaratılan nur-ı Muhammedi’dir. Harflerden ise elif’tir; diğer harfler be’nin altındaki noktadan yaratılır. Yaratılış sürekli devam ettiği için kalemde yazmaya devam eder. Öykünün bundan sonraki kısmında, ilk önce arşın, sonra da Âdem’in ve cinlerin yaratıldığı anlatılır. Öykü sonunda kudret kaleminin halen yazmaya devam ettiği görülür. Kalemin artık büyük sırları yazdığı belirtilir.

“Muid” isimli öyküde yaratılışın devamlı ve kesintisiz olduğu vurgulanır: “Bir şeyi yaratmayı bitirince başka bir yaratıya dönersin, varlıktan giden şeyi geri vermezsin” (Yalsızuçanlar, 2014: 103).

2.2.31.Devir

Bir şeyin aslına dönmesi halidir. Manevi alemde maddi aleme gelen ruhların ilk ve asli vatanlarına geri dönmelerini açıklayan tasavvufi görüştür. Maddi aleme inen ruhların izledikleri yola kavs-ı nüzul, dönüşte izledikleri yola kavs-ı uruç denir. Bu iniş ve çıkışa da devir denir. Bu iki yarım daire bir daireyi oluşturur. (Uludağ, 1995: 147) Öyküler genellikle seyr u sülüğü tamamlayan kamil insanların

asli vatanına yükselişi hikaye edilir, ama hem inişin hem de çıkışın konu edildiği öyküler de görülür.

“Ben senden geliyorum” (Yalsızuçanlar, 2012: 366) cümlesiyle başlayan “Akıl Dağı”nda tasavvuftaki kavs-ı nüzul(iniş) hatırlatılır. Tasavvufta insan, Allah’ın katında bedene kavuşarak dünya gönderilir. İnsanın bu inişten sonra yapması gereken şey tekrar Allah’a yükselmektir. Öyküde kahramanın dedesi bu düşünceyi “Senden geldik dönüşümüz yine sanadır.” (Yalsızuçanlar, 2012: 366) ayetini söyleyerek dile getirir. Allah’a ulaşmak için kâmil insan olmak gerekir. Öyküde kâmil olmak “bülüğ” sözcüğüyle karşılanır. Dede sık sık “Alemde her şeyin bir sonu, bir de bülüğü vardır.” (Yalsızuçanlar, 2012: 368) sözünü tekrarlar. Öykü kahramanı “Her şeyden kastın var olan, ama gerçekte tek olanın olduğunu”; bülüğün özgürleşmek, özgürleşmenin de olgunlaşmak olduğunu yani başlangıcına dönmek olduğunu öğrenir. Başlangıcına dönmek ise başla sonun birleşmesiyle olur. Kahramanın dedesi başlangıçla sonun birleşmesine cem denildiğini belirtir ve insanın yaptığı bu daireyi, ağaç ve meyve örneğiyle somutlaştırır. Bir ağacın tohumdan büyüüp meyve vermesi onun özgürleşmesi demektir. Ağacın meyvesi ise onun tohumudur. Dolayısıyla ağaç meyve vererek başa döner ve dairesini tamamlar. İnsanın tohumuda nutfedir. “Ne zaman ki beden tohumuna yani nutfeye erişir, meyve verir hale gelir, o zaman yetiştiği mertebeye bülüğ derler. Bülüğün manası erişmektir. Özgürlük ise bağlardan kurtulmaktır” (Yalsızuçanlar, 2012: 368).

Öykü kahramanı başlangıçla sonun birleşmesini dedesinin secde anında ve dedesi öldüğünde gözlemler ve bu durumu öyküde “Baktım eğilirken iki büklüm olup alnını yere koyarken sanki başladığı yere, evveline dönüyor. Bir daireye benziyordu şimdi (...) [dedenin ölümüyle] şimdi dedem tümüyle başlangıcına dönmüş, çevrimi tamamlamış olmalıydı” (Yalsızuçanlar, 2012: 370) cümleleriyle dile getirir. “Kesret perdesi” dedesi tarafından aralanan öykü kahramanı kendi bülüğünü tamamlamak için evden ayrılır. Yol sözcüğüyle anlattığı kavs-ı urucu (çıkış) başlar.

Yazar “Beni Yaktığın Menzil”de insanın yeryüzüne inişinden bahsetmez; onun seyr ü sülüğünü, “asl”a dönüşünü anlatır. Öyküde, öykü kahramanı ikinci katta tabiatı gözlemler ve tüm canlılarda devir nazariyesini fark eder. Yine ceviz ağacından “asl”a dönerek dairenin tamamlandığını öğrenir. Ceviz ağacı toprağa karışmış insan çekirdeğinin nasıl ondan kurtulacağını ve filizleneceğini şöyle anlatır:

” Burada yanarak yeniden yapılırsın. Varlığın kurur, söner, tohuma döner. Toprağa dökülür, ona karılırsın. Burada ateş seni yakar toprak eder. Tohuma durursun yeniden. İnsanlar toprağa gömülü bir tohum gibi durur bir yerde” (Yalsızuçanlar, 2012:392). Ağaç, meyve verip tekrar çekirdeğe döndüğünde yaratılış dairesini tamamlamış olur.

”Asıl olan hareket, âlemin içinde bulunduğu yokluktan varlığa doğru hareketi midir?” (Yalsızuçanlar, 2014: 129) cümlesinden oluşan “İştıyak” isimli öyküde dünyaya gönderilen insanın, asıl gayesinin tekrar Allah’a yükselmek olduğu hatırlatılır. Bu ilk ve asli vatana tasavvufta genellikle aşkla ulaşılır. ”İştıyak”ta nasıl bir yol izleneceği belirtilmezken “Ayan Beyan” öyküsünde kahraman yükselişini acz ve fakr haliyle yapar.

2.2.32. Nefis

Tüm insanlar, tek bir nefisten yaratıldıkları halde onun her vücutta faaliyeti farklıdır. Vücutta faaliyet gösteren bu kuvvet bütün kötü huy ve davranışların da kaynağıdır. Sufiler, nefsi mutlak düşman telakki ederler. İyilik Allah’tan kötülük ise nefistendir. Esasen nefis ruhtan farklı bir şey değildir. O ruhun en alt tabakasıdır. Nefsin ruha doğru yedi mertebesi vardır. (Tatçı, 1997: 393) Nefsin yedi mertebesi (merâtib-i nefis) vardır: emmâre, levvâme, mülhime, mutmainne, râziyye, marziyye ve kâmile. Yalsızuçanlar’ın “Nikriz” isimli öyküsünde, bu makamlardan levvame, mülhime, mutmainne ve râziyye mertesindeki hallerden bahsedilir. Öykü kahramanı öykünün başında nefis-i levvamededir. Henüz görünenler âleminindedir. Öyküde bu durum öykü kahramanın bahçedeki güzelliklerden bahsetmesi ve ağaçta asılı kalmasıyla anlatılır. Öykü kahramanı, kalbini masivadan temizler ve mülhime mertebesine yükselir. Öyküde bir elin onun kalbini tutarak kendinden geçirmesi ve bir mülke bırakmasıyla bu makam değişikliği anlatılır. Öykü kahramanın kendinden geçmesi ise aşk sarhoşluğunun bu makamda oluşmasıyla ilgilidir. Nefis-i mülhimmede nefsin “üzeri nur-zulmet karışımı perdeyle kaplı[dır] ” (Uludağ, 406: 1995). Bu perdeleri yırtan öykü kahramanın artık nefis-i mutmainne mertebesine yükseldiği görülür; çünkü hem bulunduğu mülke kelimeler akın eder hem de kuşlar ona kırmızı değil beyaz kelimeler getirir. Yeni kelimelerle artık “şeriatın bazı sırlarını elde et[tiği], (...) Allah’ın izniyle, bir takım keşif ve ilhamlara sahip” (Cebecioğlu, 2009: 475) olduğu anlaşılır; ceberût âlemine eren nefis vuslata erer ve marifet bilgisiyle bazı sırlara sahip olur. Aynı zamanda yeni öğrendiği kelimelerin

beyaz olmasıda hem tevhid halini hem de nefis-i mutmainne makamını işaret eder; çünkü bazı mutasavvıflar nefsin yedi mertebesini ayrı ayrı renklerle ifade eder ve “nefs-i mutmainnenin beyaz” (Özköse, 2014: 28) nuru olduğunu belirtirler. Dolayısıyla kelimelerin kırmızı değil beyaz olması öykü kahramanın nefsinin makamıyla ilgilidir. Öykünün sonunda durgun ve sabit bir noktada duran öykü kahramanı huzura erer ki bu nefsin bulunduğu makamdandır. Nefs-i mutmainnede kalp, “her an huzur ve sükûn içinde, şükür ve sena halindedir” (Cebecioğlu, 2009: 475).

Yazarın “Kime Karşı Ölümün” öyküsünde Said Nursi’nin *Sözler* isimli eserindeki, insanın maddi ve imanî boyutunu anlattığı yirmi üçüncü sözden etkilendiği görülür; hatta öyküde bu bölümden alıntı da yapılır. *Sözler*’de geçen, yaşamın kısalığını anlatan ” hayattan çabuk söner bir şûle ve ömürden çabuk geçer bir müddetçik ve mevcudiyetten çabuk çürür, küçük bir cisimdir.” (Said Nursi, 2005: 239) cümlesi öyküde, “hayattan çabuk söner bir şûle / Ömürden çabuk geçer bir müddetçik / Mevcudiyetten çabuk çürür küçük bir cisim de.” (Yalsızuçanlar, 2013: 283) şeklinde yer alır. Öyküde anlatılan masala, *Sözler*’in bu bölümünde anlatılan düşünceler çerçevesinde bakıldığında, flu resimler prensesinin, insanın maddi dünyaya bakan benliğini; net resimler prensesinin, insanın manevi dünyaya bakan kulluk bilincini temsil ettiği görülür; çünkü *Sözler*’in bu bölümü, ” İnsanda iki vecih var: Birisi, enâniyet cihetinde şu hayat-ı dünyeviyeye nâzırdır. Diğeri, ubûdiyet cihetinde hayat-ı ebediyeye bakar.” (Said Nursi, 2005: 239) cümlesiyle başlar ve insanın benlik yönünün kötülükleri ile kulluk yönün üstünlükleri anlatılır.

İnsanın bedeni ve ruhu ayrılmaz bir bütündür. Benlik veya nefis beden yönüyle, kulluk veya iman ise ruh yönüyle ilgilidir. Öyküde arayış içerisinde olan öykü kahramanın bu iki yönünün birbirine sarılarak yattığı görülür. ” Günün birinde ava çıktığımda net resmi flu resme sarılmış yatıyor gördüm.” (Yalsızuçanlar, 2013: 217) diyen öykü kahramanı, flu resimler prensesini öldürmek isterken attığı kurşunla net resimler prensesini öldürür. Bununla öykü kahramanın yaşamında benliğin önem kazandığı söylenebilir. Öyküde benlik maddi dünyada (insan bedeni) padişahın kızı olarak verilir. Henüz benliğini yenemeyen öykü kahramanı insanın nefis tarafını temsil eden flu resimler prensesiyle istemeden evlenir. Öyküde benlikten geçmek için yapılan mücadele şu cümlelerle anlatılır. ”Yollara düştüm. Henüz yalnızlık çölünden geçmemiştim. Kent yoktu. Çöl vardı. Gele gele zavallılık eşliğine geldim

(...) Ağırılıklarımdan kurtulmalıyım” (Yalsızuçanlar, 2013: 278). Maddi dünyaya bağlanan öykü kahramanı, dilini kaybeder. Öyküde, kahramanın dilini kaybetmesi Allah’ın dışında başka varlıkları anlatması şeklinde yorumlanabilir.

Öykünün son kısımlarında insanın kulluk tarafını temsil eden ve ruh yönüyle ilgili olan net resimler prensesinin ölmediği görülür. Net resimler prensesi uyanınca, yani öykü kahramanı kulluk yönünden yükselince nefsin hakim olduğu dil, benliğin hakimiyetinden kurtulur. İnsanın ölümlü tarafını temsil eden flu resimler prensesi “değişmez sona uğra[r]. Irmağa gir[er].” (Yalsızuçanlar, 2013: 283) Flu resimler prensesi ölürken, net resimler prensesi ülkesine yani mutlak varlığa döner.

Yazar nefsin isteklerini yok ederek zahirden kurtulmayı “Mümit” adlı öyküsünde “gerçek ölüm” diye tarif eder. Dünyanın arzu ve isteklerinden kurtulan insan artık yaşama hükmeder; çünkü yaşam onun için ölüdür. Tasavvuftaki ölmeden önce ölmek budur.

2.2.33. Dünyanın Faniliği

“Tasavvufta dünya; insanı Allah’tan alıkoyan her şey, imtihan yeri, ahiretin tarlası geçici, fani yer gibi çeşitli şekillerde tanımlanır. Dünya ile ilgili olarak dervişlerin "Yalan dünya", "Yalancı dünya", "Dünya malı dünyada kalır" dedikleri görülür. (Cebecioğlu, 2009: 174). “Yörük Semai”, “Köprü”, “Güneşin Işıklı Kalkanı” ve “Das Leben Ist Ein Schlecher Spass” öykülerinde dünyanın geçiciliğinin vurgulandığı görülür.

“Yörük Semai” öyküsünün hemen hemen her cümlesinde dünyanın faniliği atıf yapılır. Dünyanın bir gün yıkılacağı ve yerle bir edileceği vurgulanır. Anlatıcı bu geçiciliğini “Bak geçip gidiyor herkes, bu bir kervan mıdır, yoksa gölge midir?” (Yalsızuçanlar, 2013: 139) cümlelerinde dünyayı kervana ve gölgeye benzeterek anlatır. Herkes gitmekte ve her şey sönmektedir. Asıl yere, “çetin” yurda gitmek isteyen anlatıcı bu ifadelerle yaşadığı dünyanın, insanın hakiki yurdu olmadığını ifade edilir.

Yazar, dünyanın geçiciliğini “Köprü” öyküsünde ise İbn Arabi kıssasıyla verir. İbn Arabi dünyaya önem verilmemesi gerektiğini, ama karşıya geçmek içinde muhakkak uğranılması gereken bir yer olduğunu köprü benzetmesiyle anlatır. Köprünün bulunduğu yer; derin, kayalık bir vadide çağıldayarak akan bir ırmağın üzerindedir. Dolayısıyla karşıya geçmek için köprüden başka yol görünmez. Aynı

zamanda köprünün de tahtadan olması geçiciliği daha belirginleştirmek içindir. Bu köprüde kalıcı olarak oturulmak istendiğinde ırmağa düşme ihtimali vardır ki, köprünün bulunduğu yer bu durumun büyük bir tehlike olduğunu gösterir. İbn Arabi bu durumu, köprü için ”bir yer değildir” (Yalsızuçanlar, 2014: 71) diyerek ifade eder. Dünyayı geçiciliğini de “şeyh” oraya yerleşemezsin, geçip gidersin.” (Yalsızuçanlar, 2014: 71) cümlesiyle ifade edilir.

Dünya en zengin içinde, en kudretli içinde geçicidir. Bu durum “Güneşin Işınlı Kalkanı” öyküsünde “Siyah’ın, “ Dünyayı yenen İskender, denizi yarıp aşan Musa, ölüleri diriltten İsa nerede?” sorusuyla dile getirilir. Dünyanın faniliği “Das Leben Ist Ein Schlecher Spass” öyküsünde ise başlıkta vurgulanır. Öykünün sonunda Almanca isminin anlamı, ”Dünya bir oyun ve oyalanmadır.” (Yalsızuçanlar, 2014: 262) şeklinde verilir.

2.2.34. Zahirî ve Bâtınî Bilgi

Hikmet, “Amel ve bilgi bütünleşmesinden meydana gelen ilim[dir]” (Cebecioglu, 2009: 276). Ahmet Yesevi’nin şiirlerine de hikmet denir. “Sınırlı Kavrayış Biçimine İlişkin Öykü Taslakları Mektubu” öyküsü Avusturyalı filozof Ludwig Wittgenstein’in “Eken değiniler vardır ve hasad eden değiniler” sözüyle açılan kısa bir öyküdür. Öyküde üst kurmaca tekniği kullanılır ve birkaç öykü konusu söylenerek nasıl yazılacağı hakkında öneriler sunulur. Öneri sunan öykü kahramanı, yazara “ Ağbi aklıma bir şey geldi, öyküleştirebilir mi?” (Yalsızuçanlar, 2012: 291) diyerek başladığı mektubunda üç öykü önerir. İlki yazarın aynı mekânda, farklı zamanlarda yaşanan iki olayın birlikte götürüldüğü bir öyküdür. Bu öyküde ebediyeti hedefleyen hikmetle bu dünya ile sınırlı kalmış bir kavrayışı birlikte işlenmesi tavsiye edilir. Öyküde hikmet sonsuzluğu hedefleyen bilgi olarak verilir. Sonsuzlukta Allah’ın bir vasfıdır. Dolayısıyla burada tasavvuftaki marifet bilgisiyle aynı kapsamda kullanılır. Tasavvufa insan hakikati kaynağı akıl olan zahiri bilgiyle değil, kaynağı sezgi ve ilham olan marifet(batını) bilgiyle kavrayabilir.

Hikmetle bu dünya ile sınırlı kalan ilim arasındaki fark “Menzil” öyküsünde daha iyi anlaşılır. İlim bildiğin şeye tabi olurken, hikmet bilinen ve bilinmeyen her şeye müdahale eder. Burada ilmin yeni bir şey getirmediği, var olanı tekrarladığı; hikmetin ise görünenlerin bilgisi kadar görülmeyen ve bilinmeyen şeylerin sırlarına da ulaştığı ifade edilir.

İlm-i zahirin bilgisinin güvenilir olmadığı ve onun söylediklerini kabul etmemenin inkâr olmadığı “Kıl” isimli öyküde anlatılır. Beyaz kılı ay sanan gözün ve onu kaynak olarak kullanan ilm-i zahirin başka zamanlarda da yanılabilceği “O beyaz kılın ay olma ihtimali var mıdır?” (Yalsızuçanlar, 2013: 158) sorusuyla anlatır. Dolayısıyla her zaman hakikate ulaşamayan bir âlimin ilmini “kabul etmemek inkâr değildir” (Yalsızuçanlar, 2013: 158).

“Susku” adlı öyküde İbn Arabi, Allah’ın hazinesindeki tüm bilgiye ulaşmayı amaç edinir ki, bu bilgiye tasavvufa göre marifetle ulaşılır. Marifetin kaynağı sezgi ve keşiftir. İbn Arabi de “Eksiksiz bir keşif ve yakaza içinde O’na yönel[ir]” (Yalsızuçanlar, 2014: 72). Bu yolla Allah’ın hazinesindeki bilgiye ulaşır. Bu cümlede geçen yakaza ise, “Arapça, uyanıklık demektir. ‘Hakk’tan gelen ve zecrdan (yasaktan) neyin kastedildiğini bildiren idrâke, yakaza denir” (Cebecioglu, 2009: 708). Hakk’ın emir ve yasakları karşısında uyanık, titiz ve duyarlı olma halidir.

“Aşağı bir ip sarkıtsaydınız, Hakikat’in üzerine düşerdi.” (Yalsızuçanlar, 2014: 99) cümlesinden oluşan “Zahir Batın” isimli küçürek öykünün başlığındaki zahir ve batın, Allah’ın ümmehatü’l-esma diye isimlendirilen ana adlarından: Evvel, Ahir, Zahir, Batın. Bu iki sözcük, evrende açık ve gizli ne varsa odur, anlamındadır (Uludağ, 1995: 87). Ayrıca bu iki sözcükten zahir tasavvuftaki varlıkların dış yüzü, batın ise sezgiyle elde edilen iç bilgisi, gizli bilgi anlamında kullanılır. Öyküde hakikatin görülen varlıklarla örtüldüğü görülür. Görünürdeki varlıkların arkasındaki hakikate (Allah) ulaşmak için marifet bilgisine ihtiyaç vardır. Bu bilgi öyküde ip sarkıtmak metaforuyla verilir. Yine öyküdeki “aşağı” sözcüğü kalp sözcüğünün sembolüdür. Dolayısıyla hakikate ulaşmak için insanın iç dünyasına, kalbine yönelmesi gerekir.

Kabuk kışr, iç lüb’dür. bâtni bilgiler lüb, zahiri bilgiler kışr’dır. Bâtn ilmini bozulmaktan koruyan zahir ilmi kışr, bu ilmin koruduğu bâtn ilmi lübdür (iç, öz). Zahirle bâtn ayrı iki şey değildir. Aynı şeyin biri kabuğu diğeri içidir. Şeriat, tarikat ve hakikat ilişkisi böyledir (Uludağ, 1995: 316). “Şeriatın zahiri gerçekleştirilemezse öz çürür. Gazali bu durum ceviz benzetmesiyle anlatır. Ceviz, kabuğu ile uzun yıllar dayanır; toprağa ekilince de yeni ceviz ağacı meydana gelir. Kabuğu olmayan iç ceviz, uzun yıllar dayanmadığı gibi toprağa ekilince de yeni bir ceviz ağacı meydana getiremez. İçi olmayan boş ceviz kabuğu da, tıpkı bu şekilde semeresiz durumdadır (Cebecioplul, 2009: 373-374).

“ Özü koruyor mu?” (Yalsızuçanlar, 2014: 115) kısa soru cümlesinden oluşan. “Kabuk” isimli bu öyküde de tasavvuftaki iç-dış (Lüb-Kısr) düşüncesine yer verilir. Tasavvuf ehli şeriatı dayandırmayan, onun gereklerini yerine getirmeyen hiçbir tasavvufi düşünceyi doğru bulmaz. Öyküde kabuğun (şeriat) özü (batın) korumasıyla bu düşünce işlenir.

“İç” isimli öykü, kahramanın kendini bânını yönden eleştirdiği küçürek bir öyküdür. Öykü iç dış karşıtlığı üzerine kurulur. Öykü kahramanı kendini içi olmayan bir badem kabuğuna, içi çürümüş bir nara benzettir. Daha önceleri kendini sadece “iç olarak” gören öykü kahramanı, zamanını kendinin de bilmediği bir zamandan itibaren kendini “içsiz” hisseder. Gezerken, oturup kalkarken, otobüs beklerken, okurken, seyrederken kısaca tüm yaşam anında kendini kabuk gibi görür.

Sufiler hem şeriatın zahiriyle hem de özüyle ilgilenir. “Ancak, şer’atın içyüzü dediğimiz bu hususlar, kitap okumakla değil, öz doğruluğu ve Allah'a teslim olma sonucu bilinebilir. Bu bakımdan bu bilgi, gizli bir bilgidir ve bu bilgiyi bilenler de gizlidir” (Cebecioğlu, 2009: 90). Varlıkların ve evrenin zahiri, beş duyu ile algılanırken; onların bânını ise gönülle algılanır. Bu yüzden gönül ile dış yüz arasındaki, yani formlar, suretler ve var olanlar arasındaki perdelerin aralanması gerekir. Bu da kalp temizliğiyle alakalıdır.

Öyküde, öykü kahramanı tasavvufun amaçlarından olan iç zenginliğine sahip olamadığından dolayı kendini eleştirdiği görülür. Öykü bu düşünceyi yansıtan bir cümleyle başlar: “Kendimi içsiz bir kabuk gibi hissediyorum” (Yalsızuçanlar, 2013: 145). Öykü kahramanı bânını yönden zenginleşemeyeceğine dair karamsar bir fikre sahiptir. İç zenginliğiyle ilgili “Olma ihtimali olmayan bir şey.” (Yalsızuçanlar, 2013: 145) diyen öykü kahramanı, kendini “bir zamanlar iç gibi” hisseder. Zamanla bu duyguyu kaybeder ve dış dünyada hiçbir varlığın bânını göremez. Sokakta, evde, çalışırken ve alışverişte masivada kaldığı görülür. Dolayısıyla o gölgede kalır ve asıl varlık olan Allah’a ulaşamaz.

“İç”in devamı olan “Dış” öyküsünde, kendisini içsiz bir kabuk gibi hisseden öykü kahramanı, “Dış” öyküsünde kendini kabuğu olmayan iç gibi hisseder. “İç. Sadece içim” (Yalsızuçanlar, 2013: 146). Eskiden hiç olan öykü kahramanı “h”yi atarak iç olarak kalır. Bir gün kabuğu çatlayan öykü kahramanın artık kabuğa ihtiyacı kalmaz. İç onda hem iç hem de dış olur; ama iç’i kabukla görmeye alışan insanlar

onun iç'ini göremezler. Öykü kahramanın ağzının, gözünün, ellerinin ve ayaklarının biçimi yoktur; çünkü sadece iç olunca biçim olmaz.

Tasavvuf ehline göre dış içi, şeriat hakikati korur. Bu anlayıştan farklı olarak öyküde, öykü kahramanı kendisini kabuğu olmayan iç gibi hisseder. İbn Arabî'nin içi dışla korumayanın bozulacağını söyler (Uludağ, 1995: 316). Fakat öyküde kabuğu çatlayan öykü kahramanın içine bir şey olmaz. İçi hem iç hem de dış olur. Zahirden kurtulduğu için artık varlıkların şekil ve formlarını değil onların ve kendi organlarının da iç'ini görür. Öykü kahramanı bu makama, dünyanın zevk ve eğlencesinden kurtularak ulaştığı hiçlikle yükselir.

2.2.33. Kendini Bilme

Tasavvuftaki insan, Allah'ın yeryüzündeki halifesidir ve evrenin küçük bir örneğidir. Bu bilince sahip bir insanın, kâinat kitabını okumadan evvel kendi kitabını okuması gerekir; çünkü onun kendinde bulabileceği birçok hakikat vardır. “Hiç'e Der Kenar” öyküsünde kendini bilme, kendine bakma düşüncesi Şeyh Galib'in “Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen” (Şeyh Galip, 2001: 10) dizesiyle dile getirilir. Bu düşüncenin başka dinlerdeki ve kültürlerdeki izlerinin araştırılması gerektiği belirtilir. Bununla yazar, kâmil (yüce) insan düşüncesinin başka inanışlarda da olduğunu vurgular. Tasavvufa göre evrendeki her şeyin küçük bir minyatürü, insanda da vardır. Dolayısıyla insan, kendinde Allah'ın isim ve sıfatlarının tecellilerini görebilir. “Nefsini bilen Rabb'ını bilir” (Uludağ, 1995: 408). İnsan evrene Allah'ı bilmesi için gönderilir, hatta tüm evrenin yaratılma sebebi Allah'ı bilmektir. İnsan bu özellikle yaratılmış tek varlıktır. Bunun için Allah'ı bilmek, dünyaya gönderilme sebebidir. Öyküde tasavvufun bu anlayışına atıf yapılır.

2.2.34. Murâkebe ve Hayâ

Murakebe, kalbi zarar veren şeylerden korumak, Allah'ın her an kulu gördüğü, kalbine baktığı bir anlayış içinde olmaktır (Uludağ, 1995: 378). “Yar Kokusu” öyküsünde “hayâ” etmek bu düşünceyle yaşayan insanın özelliği olarak verilir ki, burada hayâ sözcüğüyle günah işlemekten utanmak kastedilir. Murâkebe ve hayâ, Betül'ün en önemli özelliğidir. “Hayâ, murakabe ehlinin niteliğiymiş sana bakınca gördüm” (Yalsızuçanlar, 2012: 309). Öyküde Betül ağzından hayâ ile ilgili şu hadise yer verilir:

“Yine Allah kalkış gününde yaşlı bir kadını yargılarken sorar, diyorsun, 'ey kulum, neden şöyle şöyle yaptın?’ Kadın, 'hayır Rabbim' der, 'ben öyle şeyler yapmadım. 'Allah,

bunun üzerine, meleklere, 'onu cennete götürün' buyurur. Melekler, 'ey Rabbimiz' derler, 'bu kimse söylediğin kötü amelleri işlemesine rağmen neden yüzüne vurmadin? ' Allah, 'o yaşlının hatasını yüzüne vurmaktan haya ettim' buyurur" (Yalsızuçanlar, 2012: 308).

Allah'ın hayâ etmesiyle insanların hayâ etmesi farklıdır. İnsanın hayâ etmesi, sıkılmak, çekinmektir. Fakat Allah'ın hayâ etmesi, o işi keremine, ihsanına yakıştırmamaktır.

Betül, öyküde sözü, davranışı, duruşu ve bıraktığı etkiyle Allah'ın huzurunda olduğunu hisseder ve hissettirir. Her cümlesinde Allah'ı anlatır. O, öyküde ismi geçen Rabiâtül Adeviye'nin timsalidir.

2.2.35. Rububiyet-Ubudiyet

“Rab-Amd, rububiyet-ubudiyet, kayıran-kayrılan ilişkisi tasavvufta önemlidir. Tüm varlıklar ve şeyler Allah'ın bir ismine bağlıdır. Allah'ın ismi Rab (kayıran) ona bağlı olan şey ise merbub (ayrılan)dır” (Uludağ, 1995: 425). Ubudiyet Allah'a yakın olan aşkın kulluğu anlamına da gelir. “Takdiri görüp tedbiri elden bırakmaktır.” (Uludağ, 1995: 425). Allah'ın büyüklüğünü gören kul bu dünyada kulluğunu unutmamalıdır. “Kasabada Yeni Bir Martı Çizgisi”nde unutilan bu ilişki hatırlatılır. Öyküdeki insanların rububiyet ve ubudiyet dairesini unuttukları görülür. Bu durumu kendilerine hatırlatan yolcu, tepkiyle karşılaşır; ama öykünün sonunda her şey ait olduğu dairenin içinde yer alır.

2.2.36. Gurbet

Tasavvufa göre insanın asıl vatanı Allah'ın katıdır ve bu düşünceye göre insan dünyada gurbettedir. Bazı tarikatlar tasavvufun bu düşüncesini dervişe somut olarak yaşatmak için seyr u süluk eğitimlerinde seyahati de tavsiye eder. Derviş olgunlaşma sürecinde ailesini ve memleketini terk ederek gurbete çıkar. Böylece hem dünyanın maddi varlıklarından kurtulur hem de gurbet duygusunu yaşar.

“Şeyleri Senin İçin Seni de Kendim İçin” öyküsünde şair kendisinin beş gurbet dairesini birden yaşadığını söyler. Beşinci olarak saydığı gurbet, bu dünyadır. Tasavvufi düşünceye uygun olarak bu yaşanan varlık âlemi, asıl sevgiliden uzaklaşmak olduğu için gurbet sayılır. Öyküde şairin dostlarına gönderdiği şiirde bu düşünce işlenir.

“Sen bize sordun bizden misak aldın / Evet dedik biz, sana ant verdik / Teşekkür ve minnet bu 'evet' sözünün neresindedir? / Çünkü bu söz tüm ıstırapların ve hüznün kaynağıdır / Bilir misin ıstırapın ve hüznün sırrı nedir? / O yoksulluk ve onda yok olma kapısını çalmaktır” (Yalsızuçanlar, 2012: 380).

Şair göre, asıl vatan olan Allah'ın katından dünya gurbetine iniş “bela” sözüyle başlar. Öykü göre “Yaşamak yanmaktır.” (Yalsızuçanlar, 2012: 380) Dünyadaki ıstırap ve hüzünden yanarak kurtulup tekrar Allah'a ulaşmak için de insanın âciz ve fakir bir kuldun ibaret olduğunu bilmesi gerekir.

2.2.37. Gayp Âlemi

Asıl âlem olan gayp âlemidir. Bu dünya onun bir tecellisidir. Hakikat görülmez; görülen onun görüntüsüdür. Müşahede alanının dışında olduğundan, gayp insanlarca bilinemez. Bu nedenle *Kur'an-ı Kerim*'deki Neml suresi altmış beşinci ayette "Göklerde ve yerde Allah'tan başka kimse gaybı bilemez" (Özek vd., 1993: 596) ve Enam suresi elli dokuzuncu ayette “Gaybın anahtarları Allah'ın yanındadır, onları O'ndan başkası bilmez" (Özek vd., 1993: 133) bu gerçek ifade edilir. Allah'ın izni dışında bir kimsenin gayp âlemiyle ilgili şeyler bilmesi mümkün değildir. ”Göklerde ve yerde insan ilminin keşf edip insanlığın istifadesine sunamadığı nice hazineler vardır ki Allah bunları bilir, zamanı geldiğinde, dilediği insanın istifadesine sunar, dilediğini de kendi ilminde saklı tutar. Gaybın anahtarıyla kastedilen budur.” (Özek vd., 1993: 133)

Sadık Yalsızuçanlar gayp âlemiyle ilgili “Açılma” isimli öyküsünde açanın da açılanın da Allah olduğunu belirtilir. Öyküye göre gaybın açılması tamamen Allah'ın iradesinde bağlıdır. Dervişin bu âlemdeki sırra vakıf olabilmesi için, yaşamını onun gösterdiği şekilde düzenlemesi gerekir. Kendini onun “kapısına seren” derviş açılır ve “var olmak nedir, varlık nedir” (Yalsızuçanlar, 2014: 117) farkına varır.

“Sen” öyküsünde ise Hz. Peygamber'e Allah'ın isim ve sıfatlarının, varlıkların gerçek bilgisinin verildiği melekût âlemi sunulur; ama o, Allah'ın diğer insanların gözlerinden varlıklarla kendini gizlediğinden kendisi içinde onun ululuğunun perde arkasında kalması gerektiğini belirtir.

2.2.38. Hak ve Halk

Hak, yaratan; halk yaratılındır. Allah'ın Hak ismi, ”bizzat ve sürekli olarak var olan, gerçekliği mevcut bulunan, varlığı ve ulûhiyeti fiilen tahakkuk eden” (Topaloğlu, 1997: 152) anlamına gelir. “Hak” isimli öyküde de Hakk'ın tecellisinin sürekli, kesintisiz ulaşması sebebiyle, varlıkların aralıksız ve her an yeniden, değişerek yaratılmasından bahsedilir: ”Varlık halden hale geçiyor, sürekli değişiyor

başkalaşıyor. Varlığın başka halleri beliriyor hep” (Yalsızuçanlar, 2014: 102). Bir tecelli iki defa tekrar etmez. Hak, her an başka şekilde, başka sıfatlarda kendini gösterir. Öykünün sonunda yaratılanın aslının Hak olduğu, Hakk’ın isim ve sıfatlarının evrende yaratılan varlıklarda ortaya çıktığı şu cümleyle dile getirilir: “Sen gerektiği için Hak’sın, mümkün oluşun açısından halksın” (Yalsızuçanlar, 2014: 102).

“Gel” öyküsünde her şeyin “her an yeniden” olduğu görülür. “Yön yoktur burada” (Yalsızuçanlar, 2014: 116). Hiçbir şeyin tekrarı yoktur; ama her yan her an değişse ve çoğalsa da tüm varlıkların gerçeği tektir.

2.2.39. Mucize

Mucize, yüce Allah’ın, Peygamberleri doğrulamak ve desteklemek için yarattığı, olağanüstü olaylardır. Yalsızuçanlar’ın birçok öyküsünde peygamberlere, onların insanüstü bir çabayı gerektiren hayat mücadelesine ve mucizelerine yer verir.

“Sırlı Tuğlalar” öyküsünde, Hz. Yakup’un, Mısır’dan gelen gömleğinin kokusunu duyması mucizedir. Öykü, bu mucizeyi hatırlatırken, Hz. Yakup’un verdiği cevapla da, mucizenin veya kerametinin Allah’ın iznine bağlı olduğunu ifade eder. Öyküde Yakup’a, neden Mısır’dan gelen gömleğinin kokusunu duydun da, yakınındaki Kenan kuyusunda bulunan Yusuf’u görmedin, diye sorulduğunda Hz. Yakup’un “Bizim halimiz şimşekler gibidir, bazen yüksek yerde oturuyor gibi her tarafı görür, bazen ayak parmağımızı göremeyiz” (Yalsızuçanlar, 2012: 134) cevabı Allah’ın bu iznini hatırlatır.

Sadık Yalsızuçanlar’ın birçok öyküsünde Hz. Musa’nın asasının yılanı dönüşmesi, Tur Dağı’nda Allah’la konuşması ve denizin ikiye yarılması mucizeleri konu edilir

“M’nin Ağızındaki Deniz”de, Hz. Musa’nın üç mucizesini *Kuran-ı Kerim* kaynaklı anlatılır. Öyküde Hz. Musa’nın anlatılan ilk mucizesi elindeki asanın yılanı dönüşmesi ve Nemrut’un sihirbazlarının yılanlarını yutması olayıdır. Bu olay *Kuran-ı Kerim*’in Araf suresinde şöyle ifade edilir.

“Biz de Musa’ya, ‘Asanı at!’ diye vahyettik. Bir de baktılar ki bu, onların uydurduklarını yakalayıp yutuyor. Böylece gerçek ortaya çıktı ve onların yapmakta oldukları yok olup gitti. İşte Firavun ve kavmi, orada yenildi ve küçük düşerek geri döndüler” (Özek vd., 1993: 163).

Yazar, öyküsünde “Musa elindeki yere bırakınca yılanı dönüştü. Bir asa olduğu için asaları, yılan olduğu içinde yılanları yuttu... Büyücülerini el ve ayaklarını keserek astılar.” (Yalsızuçanlar, 2012: 58) diyerek bu mucizeye ve bu mucizeden sonra Firavun’un Hz. Musa’ya inanan sihirbazların ellerini ve ayaklarını çaprazlama kestirmesine yer verir.

Öyküde yer verilen ikinci mucize, Hz. Musa’nın asasıyla denizi ikiye bölmesidir. *Kuran-ı Kerim*’de Şuara suresinde anlatılan Hz. Musa’nın Allah’ın yönlendirmesiyle asası ile denize vurması, denizin her iki tarafının “koca bir dağ gibi” ikiye ayrılması, Hz. Musa ile beraberinde bulunanların hepsinin kurtulması, ancak Firavun ve taraftarlarının suda boğulması (Özek vd., 1993: 369) olayları, öyküde “ Musa , asasıyla vurdu denize, o yolda yürüdü. Firavun can çekişirken, bir insan gibi öleceğini düşünmemişti.” cümleleriyle yer alır (Yalsızuçanlar, 2012: 158). Öyküde Firavun’un Kızıldeniz bozulmamış halde bulunması ise “Suretiyle yok olsaydı insanlar gizlendi diyeceklerdi bu yüzden cansız bedeni göründü.” (Yalsızuçanlar, 2012: 158) ifadesiyle anlatılır.

Hz. Musa’nın Tur Dağı’nda Allah’la konuşması öyküde yer alan üçüncü mucizedir. “(...) Musa, süreyi tamamlayıp ailesiyle birlikte yola koyulunca, Tur tarafında bir ateş gördü. Ailesine: ‘Siz durun, gerçekten bir ateş gördüm; umarım ondan ya bir haber, ya da ısınmamız için bir kor parçası getiririm.’ dedi.” (Özek vd., 1993: 388). Hz. Musa, Tur Dağı’ndaki ateşin yanına varınca Allah ona bir çalıdan seslenir. Bu duyduğu sözler, Hz. Musa’nın aldığı ilk vahiydir ve artık o, Allah’ın elçisidir. Sadık Yalsızuçanlar, Hz. Musa’nın yaşadığı bu olayı, “ Musa ışığı istemişti, ateş biçiminde geldi kendisine. Musa’nın ateşi Tanrı idi.” (Yalsızuçanlar, 2012: 158) ifadeleriyle öyküleştirebilir. Tasavvufta Allah’ın yere göğe sığmayıp mümin kulların kalbine sığması rivayetine istinaden tecelli mahalli olarak Tur Dağı, ledünni anlayışla ” gönül / vücut” şeklinde yorumlanır.

”Ayan Beyan”, “Şathiye” ve “Aşk”ta Tur Dağı’nda Allah’la konuşması, “Renkler” isimli öyküde ise Hz. Musa’nın denizi yarma mucizesine yer verilir.

Hz. İbrahim’in kendi idrakiyle Allah’a ulaşması, Hz. İsa’nın babasız dünyaya gelmesi, Hz. Davut’un demiri yumuşatması mucizeleri “Aşk” öyküsünde hatırlatılır ve bu mucizelerin özünde aşkın olduğu belirtilir.

Deniz kenarında masivaya dalmış bir kavmin öyküsü olan “Kasabada Yeni Bir Martı Çizgisi”de ise Hz.Yunus’u balığın yutması ve onun balık karnında ettiği duaya atıflar yapıldığı görülür..

“A’nın Kanadı” öyküsünde “inkar” ve “ankebut” (örümcek) sözcüklerini ve çağrışımlarını anlatırken yazar, ankebut (örümcek) sözcüğüyle, Hz. Muhammed ile Hz. Ebu Bekir’in Mekke’den Medine’ye hicretine ve bu hicret sırasında müşriklerden gizlenmek için “iki sevgili nin Sevr Mağarasına sığınmalarına ve onları korumak için örümceğin ağını örmesi mucizesine yer verir.

2.2.40. Keramet

Tasavvufun düşünce tarafıyla ilgili olmasa da özellikle şeyh veya evliyaların keramet ismi verilen olağanüstü halleri vardır. “Gece”de Hz. Hızır’ın, “Bakış”ta İbn Arabi’nin, “Riyad”da Kamil Baba’nın ve “Qutb” da mutasavvıfların kerametlerine yer verilir.

“Gece”de Hızır’ın bir kerameti öyküleştirilir. Tunus rıhtımında bir tekne iken midesi ağrır. Teknenin güvertesine çıkıp denize baktığı sırada, ansızın denizden suyun üstünden birinin ona doğru geldiğini görür. Teknenin yanına gelip durduğunda, o kişinin (Hz. Hızır) ayaklarının kuru olduğunu görür. O kişi kendine özgü bir dille İbn Arabi’ye seslenir ve sonra birkaç kilometrelik uzaklıktaki tepeye birkaç adımda ulaşır. Keramet, bu öykünün temelini teşkil eder. Hz. Hızır’ın bulunduğu makamın hallerinden olan denizde yürüme keyfiyeti bu öyküde anlatılır.

“Bakış” isimli öyküde kahraman İbn Arabi’dir. Öykü on ikinci yüzyılın sonlarında Fas şehrindeki camide gelişir. Burada bir gece vakti İbn Arabi ön, art; sağ, sol; alt, üst gibi tüm yönleri yitirerek, “baştan ayağa göz” kesilir. Bu hal “elçi”nin dostlarına, “ben sizi sırtımdan da görüyorum” diye ifade ettiği düzeydir. İbn Arabi, bu düzeyi Fas’taki el-Ezher Cami’nde namaz kıldırırken yaşadığını anlatır. Ansızın tek bir göz haline gelen İbn Arabi; tüm yönleri ve içeri giren, dışarı çıkan, oturan, kalkan herkesi görür. Artık bir göze dönen kahramanın tüm varlığı bir “bakış”tır. Tasavvufta her makamın kendine özgü halleri vardır. Öyküde İbn Arabi’nin yükseldiği bu makam ve onun olağanüstü hali anlatılır. Öyküde anlatılan hal, tayy-ı zaman ve tayy-ı mekandır. Yaşanılan zamanın ve mekanın dışına çıkma halidir. Bu sufünün vücudun varlığına rağmen mekandan ve zamandan bağımsız olabileceğini gösteren bir durumdur. Öyküde İbn Arabi’nin namaz kıldırırken her tarafı ve herkesi

görmesi de bu halle ilgilidir. Vücut kaydından kurtulan İbn Arabi artık sınırlandırılmaz ve artık o bir göze dönüşür.

Yazarın “Riyad“ isimli öyküsünde de Kâmil Baba olağanüstü özellikleriyle tasvir edilir. Kamil Baba'nın öyküde kurtlarla anlaştığı ve kurtların ona yol verdiği görülür.

“Qutb”da sözle değil de mana dilinde konuşan iki arkadaşın kutupla ilgili içsel diyalogu aktarılır. Konuşanlardan biri, iki dervişe rastlar. Hangisinin kutup olduğunu düşünür. İlk kalkan dervişe harfsiz ve sesleri kullanmadan gönlün diliyle soru sorar ve hemen cevabını alınca kutbun o olduğunu anlar. Bu sessiz ve harfsiz konuşmada dervişin gösterdiği bir keramettir.

Öykülerde evliyaların kerametleri dışında başka olağanüstü hallerde görülür, “Yusuf’un Rüyası”nda babaanne “... beli bükülmüş, cimrilik ölçüsünde muktesit, cinlerle ve meleklerle konuşan bir insandı.” (Yalsızuçanlar, 2012: 13) sözleriyle tasvir edilir. Babaanne, doğrudan tasavvufla bağlantılı biri olmasa da, bu onun olağanüstü özellikler gösteren bir mistik olduğunu gösterir. Yine “B’nin Güz Sancısı”nda olağanüstülük yaşanır. Bu öyküde olağanüstülük, anlatıcının mezarın yanındaki ağacın cılız dalıyla, iri meyveleri nasıl taşıdığını düşünürken yaşanır. Mezardan “Buraları hep yağmurla yıkanır.” (Yalsızuçanlar, 2012: 89) diye ses gelir.

2.2.41. Can

Can sözcüğü tasavvufta insan ruhu, ilahi nefes, hakkın tecellileri, Allah gibi anlamlarda kullanılır. Mevlevilikte derviş ve mürit için de kullanılır (Uludağ, 1995: 111). Yalsızuçanlar’ın öykülerinde “can” sözcüğüyle de genellikle insan ruhu kastedilir. Bu anlamın dışında Allah’ın da can sözcüğüyle ifade edildiği görülür.

“K’nın Tozu” öyküsünde ”Akıl ışığıyla şenlenmiş canlarımızı kendine kat diye bağıryorum.” (Yalsızuçanlar, 2012: 99) cümlesinde geçen “can” sözcüğüyle insan ruhu kastedilir.

“E’nin Cevalanı”nda “özün cansız” olması durumunda aşığın sevişmesi boşa gideceği belirtilir. Özün cansız olması durumu, aşığın kalbinde Hakk’ın tecellisinin olmaması, aşığın fenadan (yokluktan) kurtulup bekaya ulaşamaması demektir. Halbuki tasavvufta derviş aşkla ulaşacağı tevhit (birlik) halini idrak için çalışır.

Yazar, Yunus Peygamber'in hayatını, balık tarafından yutulması olayını, çektiği sıkıntıları ve Allah'a ulaşmasını "Yunus" öyküsünde anlatır. Allah'a kavuşmasını Yunus Emre'nin " canlar canı buldum / bu canım yağma olsun / assı ziyandan geçtim / dükkanım yağma olsun (...) İkilikten usandım / birlik hanına kandım / dert şarabın içtim / dermanım yağma olsun" (Yalsızuçanlar, 2014: 246) dizeleriyle ifade edilir. Bu dizede geçen "can" Allah'tır.

2.2.42. Melamilik

Zikrin yerine aşkı, cezbeyi üstün tuttukları için şattar diye anılırlar. Her şeyin Allah'tan geldiğini düşünerek derin bir sevinç duyan bir Melami dervişinin yapması gereken tek şey sohbet etmektir. Melamiler, hem kendilerinin, hem de başkalarının kınanmasını, böylece kendini üstün görmek gibi kötü davranışların giderilmesini gaye edinirler. İhlasa önem verdikleri için nafile ibadetlerini gizlerken, hatalarını saklamazlar (Kırkılıç, 1996: 300). Onlar, "Farzı terk etmemek, haram işlemek şartıyla özellikle halkın kınamasına yol açan hususları bilerek ve isteyerek yapar" (Uludağ, 1995: 356).

Yazar, Maide suresinin elli dördüncü ayetindeki "Ve kınayanın kınamasından korkmazlar." (Özek vd., 1993: 116) ifadeden yola çıkarak "İlke" isimli küçürek öyküsünde Melamilerin kınanarak kötü davranışları giderme ilkesini verir. Kınayanların kınamasından korkmadan doğru yolda yürüyen Melamilerin bu özelliği öyküde ayetle desteklenerek açıklanmaya çalışılır. Tasavvuf ehli her düşüncesine ve ritüeline *Kur'an*'dan bir dayanak bulmaya çalışır. Yazar da Melamilerin bu ilkelerini Maide süresindeki elli dördüncü ayete dayandırır.

2.2.43. Esmâ-i Hüsnâ

Allah'ın bütün isimleri için kullanılan bir terimdir. *Kur'an-ı Kerim*'deki Araf suresi yüz sekseninci ayette en güzel isimlerin (esma-i hüsnâ) Allah'a ait olduğunu söylenir. (Özek vd., 1993: 173) Hz. Peygamber "Allah'ın doksan dokuz, yüzden bir eksik isimleri vardır, kim bunları sayarsa / kavarsa cennete girer." (Buhari, 2004: 408) diye haber verir. Tarikatların en önemli fiili unsuru zikirdir ki bu da teşbih ile çeşitli esma-ı hüsnâyı söylemektir. Yine bir ayeti veya Allah'ın isimlerinden birini söyleyerek ona yakarmak, müslümanlar arasında varolan bir dua şeklidir.

Sadık Yalsızuçanlar öykülerinin birçoğunda Allah'ın isimlerine değinir. Öykülerde esma-ı hüsnadan Allah, Cemal ve Celal isimlerinin fazla kullanıldığı görülür.

Yazar bulutsuz bir gecede yıldızlarla yazılan “Lafza-ı Celal”i (Allah) gördüğünü söyleyen çocukla, onu arayan kahramanın hikâyesini “Kelebek” öyküsünde anlatılır. Lafza-ı Celal, yüce Yaratıcı'nın en büyük ismi olan Allah anlamına gelen sözcüktür. Allah (Lafza-ı Celal), tüm esma-ı hüsnanın manalarını kendisinde toplayan en kapsamlı ismidir. Allah ismi tüm sıfat, isim ve filleri içerir (Uludağ, 2013: 42-43). Lafza-ı Celal'i öyküde gerçek mi mecaz mı olduğu belli olmayan bir yangında ilk olarak çocuk görür. Yazar burada her şeyden vazgeçmeden onun görülemeyeceğini söyler. “Allah'ın varlığının alâmetleri her yerde bulunur. Maddî bir varlık olmadığı için maddeye bulanmış varlıklar, Allah'ı doğrudan doğruya göremezler; görmeye tahammül edemezler” (Cebecioğlu, 2009: 50). Çocuk Lafza-ı Celal'i, bulutsuz bir gecede fark eder, o gökyüzüne yıldızlarla yazılıdır ve pırıl pırıldır, göz kamaştırıcıdır. Lafza-ı Celal'i ikinci gören kişi öykü kahramanıdır. Onu bu seviye çıkaran şey, çocuğu arama serüvenidir.

“Ardına düştüm ruhuma süzülen sesin beni çektiği irtifaa çıktım. ‘Seni çok aradım’ Fidanı diktik. Tabiat, cennet, bahçe, yangın izleri, çocuğun gerçek vaazı başlıyordu. ‘Lafza-i Celali..’ dedi. ‘Sus...’ dedim.” (Yalsızuçanlar, 2013: 208).

“Mercan Gören Ses” öyküsünde Allah'ın Celal isminden bahsedildiği görülür. Mutasavvıflar, Allah'ın kahr ve gazabına delâlet eden isim ve sıfatlarını celâl tabiriyle ifade ederler (Uludağ, 1993: 240). Öyküdeki hocanın ölmek üzere olan Yıldız Hanım'a söylediği, ” Kendi şeytanını recmet kızım, diyor, insan başıboş değil, bir celal ve gayret sillesine her vakit maruzdur.” (Yalsızuçanlar, 2013: 308) sözleri Allah'ın Celal ismiyle ilgilidir.

“Portal”da dalgalar Celal ismini söyler: ”Ya Celal, diye inledi adam. Ya Celal, diye yankıladı kadın” (Yalsızuçanlar, 2014: 28). Adamla kadının kalbi de zikre başlar ki, Celal isminden Cemal isminin içinde yer alan Vedûd ismine yükselir ve bu zikri çekerler. Tasavvufa göre Allah farklı kullarında değişik isimlerle tecelli eder. Bu isimlerden biri de “çok seven” anlamına gelen Vedud ismidir. Bu makamdaki sufi Allah'tan kendisine inen sevgiyle etrafa bakar ve ondan bu ismin tecellileri etrafa yayılır.

Yazarın ilahi aşkı sorularla vermeye çalıştığı ”Aşk” isimli öyküsünde Allah’ın Celal ve Cemal isimlerinden bahseder. Öyküde evrendeki tüm varlıkların ve insanların varoluşunun Allah’ın Cemal ve Celal isimleriyle ilgili olduğu belirtilir. Celal isminin Cemal isminin içinde olduğu vurgulanır.

“Yusuf’un Rüyası”nda Allah’ın Hay ismi, “Hiç”te Cemil, Kebir ve Ganiy ismiyle öykü kahramanları zikreder.

Yalsızuçanlar’ın, *İsimler* öykü kitabının başındaki birçok öyküye Allah’ın esma-yı hüsnasındaki bazı isimlerin, öykü başlığı olarak verildiği görülür. Bu öykülerin bir kısmı Allah’ın isimleriyle ilgili iken bazılarının doğrudan bir ilgisi yoktur.

İlk olarak Allah’ın ümmehatü’l-esma diye isimlendirilen ana adlarından: Zahir Batın birinci öykünün, Evvel Ahir ikinci öykünün başlığıdır. Esmâ-i hüsnada olan ve diğer öykülere başlık olarak kullanılan diğer isimler şunlardır: Samed, Halık, Fettah, Müzill, Adl, Celil, Vasi, Vedud, Hak, Metin, Musi, Muid, Mümit, Vahid Ehad, Kadir, Mukaddim Muahhir, Afuvv, Cami, Nur, Bedi ve Reşid.

Yalsızuçanlar bu öykülerden sonraki öykülere “İsimlerin Sonu” ve “İsimlerin Aslı” adını verir. “İsimlerin Sonu”nda varlığın tek’ten doğduğu, “İsimlerin Aslı”nda ise Allah’ın isimlerinden her birinin hakikatin tümünü yansıttığı anlatılır.

2.2.44. İncinmemek ve İncitmemek

Kenan Rifai “Tasavvuf nedir?” diye soran öğrencisine, “ Kimseyi incitmemek ve kimse tarafından incinmemektir.” cevabını verir. Allah’ın rahmeti, iyiliği, merhameti diğer taraftan azabı ve gazabı insana yine insan vasıtasıyla gelir. Bundan dolayı insan bütün ilişkilerinde başkalarıyla değil Allah’la ilişkide bulunur. İnsan vasıtaadır, Allah’ın bu işleri insana geçici ve emanet olarak verilir (Yalsızuçanlar, 2015b: 142-143). Tasavvuf ehli bu gerçeği bildiğinden hiçbir varlığı incitmez ve onlara karşı büyük bir sevgi duyar. “Pınar Sineması” isimli öyküde Nakşibendi dervişi olan Hasan usta, bu gerçeği şöyle dile getirir: “Bak, taş deyip geçme, ne kadar severek vurursan çekici, o kadar açar sana sırlarını; sen onu incitmez, ondaki güzelliği çıkarmak için uğraşırsan, o, kimseye göstermediği güzelliklerini sana gösterir” (Yalsızuçanlar, 2012: 27).

2.2.45. Hayret Makamı

Vecd hâlinde ortaya çıkan hayret makamı, “kalbe gelen tecellîler karşısında sâlikin düşünemeyecek ve muhakemede bulunamayacak bir duruma gelmesi” (Uludağ, 1995: 231) halidir. “Tasavvufî sistemde hayret makâmı ‘talep’, ‘aşk’, ‘ma’rifet’, ‘istiğnâ’ ve ‘tevhid’ vâdîlerinden sonra gelmektedir.(...) Dehşet ve hayret tasavvufta bir makamdır. Bu makam, sufilerin yokluk vadisine dalıp vuslata ermelerinin bir adım öncesini ifade eder. Salik bu noktada kendinden geçer, geceyle gündüzü ayırt edemeyecek durumdadır; adeta mecnun ve meczup bir duruma gelir (Sivaslı, Haziran 2016).

Hayret hali “Hak” ve “Kim Kimdir” isimli öykülerde görülür.

“Hak” isimli öyküde masiva “örtüsü”nün açılmasıyla birlikte varlıktaki ve sen dediği dervişteki değişimi anlatılır. Öyküde kahraman kalbi masivadan temizlenince “körlük örtüsü” kalkar ve asıl hakikatlere ulaşır. Var oluşu perdesiz gören öykü kahramanı “hayret” makamındadır ve onda hayret halinin dışında bir şey kalmaz. Bu haldeki insanın muhakemesini kullanamayacak durumda olmasından dolayı yazar, bu hali kesin olmayan soru cümleleriyle verir: ” Senin dışında hayretten başka ne var ki! Senden başkası mı var? Başkası hayret midir, başkası olunca mı hayret doğmuştur?” (Yalsızuçanlar, 2014: 102).

Kendi benliğini yok etmiş, beka makamındaki insan-i kâmilin halini, hayat içindeki durumu ve ahlakı “Kim Kimdir” öyküsünde anlatılır. Öyküde iki dünyadan uzak olan, cennet sevgisini ve cehennem kokusunu duymayan öykü kahramanı için, ” Dehşet ve hayret var[dır] sadece” (Yalsızuçanlar, 2014: 111).

2.2.46. Tennure

Mevlevilerin giydiği hırkadan ismini alan öykü, Divan edebiyatının son büyük şairi ve aynı zamanda Galata Mevlevihanesi’nde de şeyhlik yapan Şeyh Galip’in, Üçüncü Selim’in kız kardeşi Beyhan Sultan’a duyduğu aşkı ve kırk iki yaşında veremden ölmesini anlatır. “Tennure” isimli öykü biyografik bir özellik gösterir.

Arapça, tandır, mutfak, ocak anlamlarına gelen tennure sözcüğü, Mevleviliğe ait bir tabiridir. Mevlevilerin giydikleri kolsuz, yakası yırtmaçlı, bel tarafı kırmalı, geniş ve uzun entariye denir (Cebecioğlu, 2009: 650). Öykünün isminin dışında bir de öykünün son bölümü tennure sözcüğüyle ilgilidir. Öykünün

sonunda yazar, sözcüğün “tandır” anlamıyla bağlantı kurarak,” Gündüzün iki ucunda / farsça bir etek / yanar yanar yanardı” mısralarıyla öyküsünü bitirir.

2.2.47. Postnişin

Post, tekkelerde belli bir makamı temsil eder. Tekkelerde şeyh olmaya “posta oturmak”, posta oturan kişiye “post-nişin” denir (Uludağ, 1995: 422). Tasavvufi bu sözcük “Tennure” ve “Yoksulların Ahı” öyküsünde geçer.

“Tennure” öyküsünde anlatılan Şeyh Galip’in Üçüncü Selim’le arkadaşlığı ve Beyhan Sultan’a olan aşkı onun Galata Mevlevihanesindeki sekiz seneliş post-nişinliği sırasında yaşanan olaylardır.

Postnişin sözcüğünün geçtiği ikinci öykü“Yoksulların Ahı”dır. Yazar bu öyküsünde Orhan Gencebay ve Müslüm Gürses’e verilen “baba” lakaplarından ortaya çıkardığı “Babailik” isminde uydurma tarikat ve bu tarikatlerin post-nişinlerinden bahseder. Öyküde Babailik ve postnişin, terimi asıl bağlamından koparılır. Gerçekte tekkeyi yöneten şeyh için kullanılan bu kavram, burada Müslüm Gürses ve Orhan Gencebay için kullanılır. Yazara göre, Müslimiliğin postnişini “Müslüm Baba”, Orhaniliğin postnişini “Orhan Baba”dır.

2.2.48. Tarikat

Arapça, yol demektir. Şeyh denilen bir öğretmen nezaretinde, istekli müridin, Allah’a ulaşma, yani sürekli Allah tefekkür ve bilincini kazanma konusunda takip ettiği usule veya metoda, tarikat adı verilir.

Sadık Yalsızuçanlar öykülerinde Mevlevilik, Kadirilik, Rufailik, Nakşibendilik ve Halvetilik gibi tarikat isimlerine yer verir. “Hüsn ü Aşk”ta Mevlevilik, Kadirilik ve Rufailik; “Tennure”de Mevlevilik; “Halvet Der Encümen” ve “Yusufun Rüyası”nda Nakşibendilik tarikatlarından isimleri geçerken “Vebal”de öykü kahramanına yol gösterenlerden biri Halvetilik tarikatının önemli ismi Niyazi Mısri’dir.

Öykülerde gerçek tarikatların dışında ”Orhanilik” ve “Müslimilik” ismiyle iki uydurma tarikat ismi geçer. Bunlar, yine uydurma bir tarikat olan “Babailiğin” iki kolu olarak verilir. Babailik, gerçekte 13.yy ‘da faaliyet gösteren bir tarikat olmasına rağmen, burada bu tarikat değil, arabesk müzikte Orhan Gencebay ve Müslüm Gürses’e verilen “baba” lakaplarından ortaya çıkarılan uydurma bir tarikat kastedilir.

2.2.49. Dergâh

Tasavvufî düşüncenin yaşandığı mekân olan dergâh, “Vebal” isimli öyküde kahramanın karısından ayrıldıktan sonra yalnızca gönlünü yatıştırmak için gittiği bir sığınak olur. Öyküde, Harun dergâha karısı gittikten on gün sonra ancak gidebilir. Başlangıçta seyrek olan bu gidişler daha sonra sıklaşır. Dergâhta ihvanla (derviş) pek konuşmaz; hatta onlara tuhaf geldiğini düşünür. Dergâhta genellikle kapıya yakın yerde oturak şeyhinin sohbetini dinler. Özellikle bu sohbetler onun manevi yönünün olgunlaşmasını sağlayan en önemli unsurdur.

“Güzellil ve Aşk”ta olayın geçtiği zamanda tepenin üzerinde üçü Mevlevî, ikisi Nakşî, biri Kadiri ve biri de Rufai olmak üzere yedi dergah bulunduğu buraya tekkeler yokuşu dendiğinden bahsedilir. Bu dergahlar Mevlevîliğin ney müziği eşliğinde sema zikri yaparlar. Öyküye göre Mevlevîler ney’in sesinden ve gülün kokusunda sarhoş olurlar. Aynı zamanda bu ses ve koku tüm çevreyi de etkiler. Yazar, bununla tekkelerin manevi nüfusun bulunduğu yeri etkilediğini vurgular.

Yazar “Hiç” öyküsünde bazı dergâhlarda yazan “hiç olursan hep olursun” ifadesini öyküsüne taşır. (Yalsızuçanlar, 2015a: 148).

2.2.50. Rüya

“Sufilerin bilgi yollarından bir tanesi” (Kara, 1985:135) olan rüya bazı öykülerde kahramanları yönlendirir bazı öykülerde kahramanlara aradıkları cevabı verir bazılarında ise öykünün akışında herhangi bir etkide bulunmaz.

“Vebal”, “Ayan Beyan”, “Sarı”, “Tahakküm”, “Uzağın Yakınlığı”, “Sonuç” ve “Menzil” öykülerinde rüya öykü kahramanlarının tasavvufî dünyalarında önemli bir rol oynar ve önemli bir dönemeçtir.

Rüya, “Vebal”de öykü kahramanı Harun’un hakikati anlamasını sağlar. Öyküde kahramanın tasavvufî hayatındaki düğümü çözen anahtardır. Karısından ayrıldığı için acı çeken ve dergâha devam ettiği halde tam anlamıyla tasavvufî yönden bir ilerleme kaydemeyen Harun, rüyadan sonra artık hakikati görür. Rüyasında şeyhiyle, Niyaz-i Mısrî vuslat hakkında konuşurlar. Özellikle şeyhinin, kalpten dünya ve benlik putunu yıkmadıkça Hakk’a ulaşılamayacağını söylemesi Harun’a eksikliğini fark ettirir.

Allah'ın arayış ve ondan uzak kalmanın verdiği acının anlatıldığı “Ayan Beyan”da rüya, en fazla tekrarlanan kelimelerdendir. Bu öyküde de rüya, öykü kahramanına aradığı cevabı veren bilgi kaynağıdır. Allah'ı günlük yaşamda kalp aynası lekelenmesi için göremeyen öykü kahramanı rüyasında görür. Öykü kahramanı, Allah'ı düşünde gördüğü zaman sabah çok acı çeker, çıldırarak gibi olur; çünkü onu rüyasında gördüğünde o denli çok mutlu olur ki, uyandığında bunun düş olması ve uyandığında kaybedecek olması, öykü kahramanına bedeni yanıyormuş gibi acı çektirir. Öyküde Allah'ı rüyada görmenin, gerçekten görmek olup olmadığı sorgulanır. Sorduğu herkesten ve okuduğu kitaplardan farklı cevaplar alan öykü kahramanı en sonunda bunu ancak kendisinin anlayacağı düşüncesinde karar kılar, çünkü marifet bilgisi okunarak değil, yaşanarak öğrenilebilir. Nitekim öyküde de başkalarından öğrenmeye çalıştığı sürece kahramanın aynası lekelenir. Kahramana aradığı gerçekte, rüyasında verilir. Ormanda yolunu yitirene kadar yürüdüğü bir gün, toprağa uzanır ve uyur. Düşünde Hz. Musa'nın Tur Dağı'na çıkışını hatırlatan bir anlatımla dağın zirvesine çıkar. Bu göğe yükselme değildir, adeta toprağa yaklaşmadır. Rüyada, aradığı cevabın zillet olduğu ona duyurulur. Dolayısıyla bu öyküde hakikat arayışında en önemli yönlendirmeler rüya ile yapılır.

Tasavvufi bir arayışın anlatıldığı “Sarı” isimli öyküde ise rüya insanlar ve genç bir kız tarafından görülür. Birincisinde kandırılan insanlara güvercin akıl erdiremeyecekleri bir düş gösterir. Bu cümleyle yazar, mürşidin insanlara ilahi hakikatleri gösterdiğini dile getirir. İkinci rüyayı genç kız görür. Öyküde bu durum “sadık bir rüyaya uyanır.”(Yalsızuçanlar, 2012: 410) şeklinde ifade edilir. Genç kıza rüyasında dört simetrik adam, bu gümüş tenli güzele, dallarının çok olsa da ağacın bir olduğunu gösterirler.

“Tahakküm” isimli öyküde rüya hem hacim olarak hem de öykü kahramanının yaşamını değiştirmesi açısından önemli bir yer tutar. Öykü kahramanı Allah'a ve onu Allah'a yükselten aşka rüyada ulaşır. Felsefe eğitimi alan ve modern dünyanın zevkleriyle kalbini kirleten Rengin'in hayatı Çayeli Lisesine atanmasıyla değişir. Rengin'in hayatını okul müdürüyle yaptığı konuşma farklı bir yöne çevirir. Rengin'in bundan sonraki manevi yolculuğu gördüğü iki rüyayla verilir. İlk gördüğü rüya, yaşamının karanlık tarafını haber verir. O, rüyasında bir çöldedir. Işığın, rüzgârın ve hayatın olmadığı hayatsız bir çöldedir. Geçmiş boğucu karanlıklı anılarla arkasındayken geleceği ise hayatsızdır hatta gelecek yoktur. İkinci rüyayı o günün

akşamında görür. Bu rüya onun hem bu yaşamını hem de gönlünü düzeltir. Rüya yine karanlık, boğucu, kahredici bulutun her yeri kapladığı bir zamanda elinde “Tanrı maskaları”nın canlandığını görür. Canlanan her maskın işaret ettiği karşı taraftaki mağaraya girer. Duvarlardaki kavanozlarda yeni geleceğin ceninlerini gören Rengin, mağarada bir pencerenin açıldığını ve dayanılmaz bir ışık demetinin karanlığı yok ettiğini görür. Artık ışık her tarafı kaplar. Rüyanın devamında “yeşili bir aşka doğan” Rengin, bir saray görür. Öyküde saray diye anılan bu mekân, aşka sahip olan gönüldür. Her tarafta ölülerin olduğu bu sarayda Rengin tüm geçmişini bırakır ve tahakkümden uzak yeni bir hayata “duvağı”yla girer.

Rüya “Uzağın Yakınlığı” öyküsünde ise Şeyh Bedrettin’e yol gösterir. Öykü, Şeyh Bedrettin’e düşünde İbn Arabi’nin “Şeytanı başka bir yurda sürmek istedim, sonunda dileğime eriştim. Artık bu alemde şeytanla ilgili çok az şey kaldı, çekip gitti buradan.” (Yalsızuçanlar, 2014: 82) diye söylemesiyle başlar. Şeyh Bedrettin bu rüyayı dostlarından hiç kimse tabir edemez. Sonunda kendisi şeytanı uzaklığın, şeyhi de yakınlığın nedenine yorar. Bedrettin’in o günlerde okuduğu İbn Arabi’nin *Füsusü’l Hikem*’inde de bu iki sözcüğün böyle yorumlandığını görür. Dolayısıyla öyküde İbn Arabi’nin hem rüya aracılığı hem de *Füsusü’l-Hikem* isimli kitabıyla Şeyh Bedrettin’e mürşitlik yapar.

İbn Arabi’ye fikirlerinin Doğu’yu ve Batı’yı kuşatacağı “Sonuç” öyküsünde rüyayla gösterilir. Rüya bir melek güneşten kopardığı bir ışıkla gelir ve Arabi o ışığı yuttuktan sonra başı önce büyür, Doğu’yu ve Batı’yı kapladıktan sonra küçülerek göğsüne tekrar döner.

“Menzil” öyküsünde anlatılanların rüya olduğu anlaşılır; çünkü öykünün sonunda öykü kahramanı kendini yatakta bulur ve gördüğü şeyleri yaşamadığı anlaşılır. Bundan dolayı öyküdeki rüya, kahramanın yapacağı manevi yolculuğuyla ilgili ona önceden yol gösterir.

Tevhit düşüncesi işlendiği “Rüya” isimli küçürek öykü “ayır birleştir ayır birleştir ayır çünkü asıl birdir.” (Yalsızuçanlar, 2014: 254) cümlesinden oluşur. Rüya bu öyküde metafor olarak kullanılır. Tüm varlıkların ve yaşantıların farklı ve gerçekmiş gibi görünse de aslında gölge olduğu rüya benzetmesiyle verilir.

Öykülerde olayların akışına etki etmeyen rüyalar da vardır. “Yusuf’un Rüyası” ismini Hz. Yusuf’un hikâyesinden alır. Öyküde motif olarak kullanıldığı

görülür. Öyküdeki düğümleri çözen unsurlardan değildir. Öyküde sadece, dede gökteki ayın ve yıldızların hikâyelerini anlatırken, Hz. Yusuf'un çocukken gördüğü rüyasına sözü getirir ve “Yusuf'a secde eden yıldızlar bunlar, bakın” (Yalsızuçanlar, 2012: 13) diyerek önce Hz. Yusuf'un rüyasını, sonra da Yusuf'un kardeşlerinin kıskançlıklarından dolayı onu kuyuya atmalarını anlatır.

Sadık Yalsızuçanlar pek çok öyküsünde rüyaya yer verir. Öykülerde rüya öykü kahramanlarının sıkıntılı hayatlarında onlara yol gösterir ve maddi ve manevi hayatlarındaki bazı sorularının cevapları onlara rüyalarında verilir.

2.2.51. Şeytan

Şeytan Azazil ve İblis adlarıyla da anılır. Ondan “Şetane”, “Beyazıt Camii'nde Bir Münazara”, Şeyatina” , ”İblis'e Dair”, “Uzağın Yakınlığı” ve “İblis ile et-Tusteri” öykülerinde bahsedilir.

“Şetane” öyküsünde Hukuk Fakültesi'ndeki hocaların ilmi hırsızlığı, makam hırsı ve dedikodu gibi günahları Şeytanın kibirlenerek Hz. Âdem'in önünde eğilmeyip Allah'a asi olmasıyla birlikte anlatılır. Yazar, insanların Allah'tan nasıl uzaklaştığını şeytan olayıyla birlikte verir. Şeytan Allah'ın katından kovduran “böbürlenme” fakültede dekanda da vardır. Öyküde Şeytanın Allah'a asi olunca insanları yoldan çıkarmak için söylediği söz hatırlatılarak, onun birçok insanda başarılı olduğu sezdirilir.

Metinlerarasılık bağlamında değerlendirilebilecek bir metin olan “Beyazıt Camii'nde Bir Münazara” öyküsünün Said Nursî'nin *Mektubat* adlı eserinin “Yirmi Altıncı Mektup” (Said Nursî, 298: 1996) bölümünden etkilenecek yazılır. “Şetane” öyküsü devamı olan bu öyküde, bir ramazan ayının ikindisinde namazdan sonra *Kuran* okuyan hafızları dinlerken sol taraftan sahibini göremediği bir ses duyar. Ses Said Nursi'ye *Kuran*'ı çok yücelttiğini, bir an olsun bu yargısından sıyrılarak tarafsız baktığında yine onun güzelliğini ve yüceliğini görebilecek misin, diye sorar. Said Nursi *Kuran*'a tarafsız bakınca onun bütün nurlarının gizlendiğini görür ve o sesin şeytan olduğunu anlar. *Kuran*'dan yardım dileyerek şeytanla *Kuran*'a niçin tarafsız bakamayacağını, Şeytanın istediği gibi onu bir an olsa da niçin insan elinden çıkmış sayamayacağını ve *Kuran*'ın dili üslubu ve anlatımıyla ilgili birçok konuyu şeytanla tartışır. Alıntılanan bu kısmın sonunda Şeytanın bu konuda itirazının kalmadığı görülür; ancak şeytan kendisini dinleyen birçok ahmağın olduğunu ve insan suretinde

birçok Şeytanın ortalıkta dolaştığını söyler. Öykünün sonunda, Said Nursi'nin bu kitabını okuyan öykü kahramanı kitaplıktan çıkar, Çınaraltı'na gelerek okuduklarını düşünür. Öykü kahramanı hayatın her anında insanın şeytanla mücadele içinde olduğunu şu cümlelerle izah eder. “Şeytan benden ayrı, yanımda yöremde dolaşıp duran biri değildi. Bendim. Benimleyken de bensizken de olan olmayan ne varsa Şeytanla başı dertteydi.”(Yalsızuçanlar, 2014: 69)

“Şeyatina” öyküsünde ise Şeytanla ilgili olarak Şeytanın Tanrı'ya karşı sorumluluk bilincinde olanların düzenini bozamayacağı, bu bilinçte olmayan, kendini özgür sayan insanların “kuytu”larında dolaştığı ve hesap günü onu suçlayanlara ”ben sadece çağırdım”(Yalsızuçanlar, 2014: 70) deyip uzaklaşacağı belirtilir.

Hz. Peygamber'in düşünde İblis'te konuşması ”İblise Dair”de anlatılır. Öyküde Hz. Peygamber onu öldürmeye çalışır; o ise yazgısını değiştirmeyeceğini söyler. Dolayısıyla kötülüğünü yazgısına bağlar. Öykü onun çirkinliğini tasvir eden cümlelerle sona erer.

“Uzağın Yakınlığı” öyküsünde ise Şeyh Bedrettin'in rüyası Şeytanla ilgilidir. Şeyh Bedrettine rüyada İbn Arabi Şeytanı bu alemde kovduğunu söyler. O, bu rüyadaki şeytanı Allah'a uzaklığın şeyhi de yakınlığın nedeni olarak yorumlar.

Yazarın İblis'le Et-Tusteri'nin konuşmasından meydana gelen “İblis ile et-Tusteri” öyküsünde konuşma Allah'ın rahmetinin her şeyi kuşatması üzerinedir. Şeytan bu ifadenin tüm yaratılmışları kapsadığından kendisinin de onun rahmeti tarafından kuşatıldığını söyler. Buna karşı çıkan şeyhe Allah'ın rahmet konusunda hiçbir sınırlama yapmadığını ifade eder Öykü Allah'ın rahmetinde sınırlama olmadığı ve İblis'in bağışlanma noktasında büyük bir ümidi olduğu fikri üzerine kurulur.

2.2.52. Abdest ve Namaz

Farsça bir kelime olan abdest namazdan önce yapılan maddi ve manevi bir hazırlıktır. Hz. Peygamber'in ve evliyaların devamlı abdestli olmaya özen gösterdikleri görülür. Namaz ise İslâm'ın temel şartlarından biridir. “Namaz, sırf dış şekliyle değil, içteki insanı inşâ eden derin boyutuyla (huşu) bir şey ifade eder. Sûfîler bu konuda alabildiğine derinleşmişler ve ona önem vermişlerdir. Çünkü namaz, ruhun Allah'a mi'râcıdır, olgunluğa doğru yolculuğudur. Namaz, bir vuslat sebebi daha doğrusu vesilesidir.” (Cebecioğlu, 463: 2009)

“İşler Vakitlere Rehinlidir” öyküsünde abdestin kahraman üzerindeki fiziki ve ruhi etkisinden bahsedilir. İntihara meyilli yirmi dokuz yaşında genç bir kadın intihardan vazgeçip Allah’a yöneldiği dünyada, gün ağarmadan uyanmasına rağmen, içinin “ağardığını” hisseder. Sabahları suyun değdiği eli, yüzü, ayağı ve saçları “süt beyaza kesil[ir].” Burada bu sayılan organların suya değmesi abdesti, “süt beyaza kesilme” ise bu organlardaki nuru işaret eder. Genç kadın suya yöneldiğinde yeni bir insan binası kurar. Dolayısıyla öyküde genç kadın abdestle maddi kirlerinden kurtulduğu gibi manevi temizliğe de ilk adımı abdestle atar.

Yazarın “Ayan Beyan” öyküsünde de öykü kahramanı Hakk’ı düşünce gördüğü gecenin sabahında, gün doğmadan uyanır ve “arınır.” Arınmakla kastettiği abdesttir. Abdestle arınan kahraman Allah’a yönelir. Bu yönelmeyi namazla yapar; ama namaz sözcüğünü söylemez. Namaz, Müslümanın Allah’la konuşmasıdır ki özellikle secde anı Allah’a en yakın olunan andır. Öykü kahramanı, secde de ona en yakın olduğunu hisseder ve onu görür:

“Dönüp sana doğru eğiliyorum. Eğilip sana doğru doğruluyorum. Sana en yakın olduğum an, sana en çok eğildiğim yer. O yere alnımı koyuyorum. Alnıma senden sesler geçiyor. Sesini duyunca senin de bana doğru indiğini hissediyorum. Bu duyguyla bir süre seni dinliyorum. Seni göremiyorum ama sesini duyabiliyorum. Sesin alnıma çarpar çarpmaz yanımdan bir yel esiyor gibi ürperiyorum. Bedenim titriyor. O an, içimdeki soluğunu görüyorum. Nefesinle daha çok karşılaşma umuduyla alnımı yere, halının üzerine bırakıyorum. Bırakınca alnıma senden ışık vuruyor. Vurunca aynadaki görüntüye bakar gibi sana bakabiliyorum” (Yalsızuçanlar, 2012:334).

Öykünün sonunda kahraman, çiğ düşmüş çimenlere alnını kor ve artık onu düşte değil de gerçekte görür. Vuslata eren kahramanın, gerçek hakikati namazda, özellikle secde anında bulduğu görülür. Bu yazarın bilinçli tercihidir; çünkü kul Allah’a namazla yükselir.

İbn Arabi’nin “Bakışı” öyküsünde gece vakti ön, art; sağ, sol; alt, üst gibi tüm yönleri yitirerek, “baştan ayağa göz” kesilmesi hali Fas’taki el-Ezher Cami’nde namaz kıldırırken yaşanır.

“Akıl Dağı”nda öykü kahramanın dedesinin iki büklüm namaz kıldığı görülür. Öykü kahramanı tasavvuftaki devir nazariyesini veya İbn Arabi’nin varlık dairesi dediği şeyi, başlangıçla sonun birleşmesini, dedesinin secde (namaz) anında gözlemler ve bu durumu öyküde “Baktım eğilirken iki büklüm olup alnını yere koyarken sanki başladığı yere, evveline dönüyor. Bir daireye benziyordu şimdi.” (Yalsızuçanlar, 2012: 370) cümleleriyle dile getirir.

“Yusufun Rüyası” ve “Hiç” öykülerinde kahramanların namaz kıldıkları, özellikle sabah namazı, namazdan sonrada zikir çektikleri görülür.

2.2.53. Türbe

Türklerin mitolojik dönemde destanlara yansıyan “anne ağaç” miti, İslamiyet döneminde dilek ağacına döner. Yine Şamanizm inancındaki ölüm törenleri ve ölüye sunulan armağanlar ve yemekler İslami dönemde yeni benimsenen dine uygun hale getirilir. Dolayısıyla halk arasında yaşayan bu gelenek aslında İslami ve tasavvufi bir temele dayanmaz.

“Alkarası” öyküsünde türbe “Tekfener” öyküsünde ise makam ismiyle geçer ve bu yerler iki öyküde ayrıntısıyla anlatılmaz, sadece bu türbe ve makamda öykü kahramanlarının dua ettiği görülür. “Mum/ya” öyküsünde ise türbe inancı daha ayrıntılı anlatılır. Öykü, özellikle evliyaların manevi nüfuzundan faydalanmak için yapılan bu türbeleri, onun etrafında oluşan inancı, bu yerlerdeki yemek bırakmak, mum yakmak ve bez bağlamak gibi gelenekleri eleştirmek üzerine kurulur. “Mum/ya” öyküsünde türbenin koruyucusu meczup diye isimlendirilir. Meczup, “kendinden geçerek, Hakk’a ermiş ve fena denizinde yok olup bir daha kendine geleme[yen]” (Uludağ, 1995: 352) kişiye denir. Ama öyküdeki türbe bekçisinin meczupluğunun tasavvufi yönden olup olmadığını belirtmez.

2.2.54. Peygamberler

2.2.54.1.Hz. Muhammed

Tasavvufun temel amaçlarından olan güzel ahlakın rol modeli Hz. Peygamber’dir. Süfîler kendilerini ona dayandırır, “mutasavvıfların en büyük rehberi şüphesiz Allah’ı (c.c.) en çok anan Hz. Muhammed’dir” (Kırkkılıç, 1996: 86).

Sadık Yalsızuçanlar, A’nın başka harflerle oluşturduğu kelimelerin anlamları ve hatırlattıkları üzerinde dururken “ A’nın Kanadı” A ile nun harfinin birleşmesiyle oluşan “inkar” ve “ankebut” (örümcek) sözcüklerini ve çağrışımlarını anlatır. Yazar, ankebut (örümcek) sözcüğüyle, Hz. Muhammed ile Hz. Ebu Bekir’in Mekke’den Medine’ye hicretine ve bu hicret sırasında müşriklerden gizlenmek için “iki sevgili “nin Sevr Mağarasına sığınmalarına ve onları korumak için örümceğin ağını örmesi mucizesine yer verir.

Öykü kahramanıyla, adı Betül olan genç bir kızın yaptığı yolcuğun anlatıldığı “Yar Kokusu”nda, “Seni görünce, bakire Meryem’in alnındaki parolayı okudum: Muhammed.” (Yalsızuçanlar, 2012: 307) cümlesiyle hem Hz. İsa’nın söyledikleriyle Hz. Muhammed’in söylediklerinin aynı olduğu hem de Hz. İsa’nın Hz. Peygamber’in müjdeleyicisi olduğu vurgulanır.

“O geldi, kararın göğümüz ışıdı. O geldi. Onun gelişiyle bütün acılarımız yenilendi ve yenildikçe yok olan bir acılar denizine dalındı. Acı acı olmaktan, tatlı tatlı olmaktan çıktı. O geldi.” (Yalsızuçanlar, 2014: 26) cümleleriyle başlayan öykünün tamamında, Hz. Peygamber anlatılır. Öyküde sık sık tekrarlanan “O geldi.” (Yalsızuçanlar, 2014: 26) ifadesiyle Hz. Peygamber’in gelişi ve gelişiyle insanların dinî ve ahlaki hayatındaki değişimler anlatılır. Öyküde özellikle onun kararın göğüsleri şefkatle düzelttiği vurgulanır: Hz. Peygamber, kararın göğüslere Allah’tan korkmayı, ondan ümit kesmemeyi ve merhameti yerleştirir. onun oluşturmaya çalıştığı “melek ruh”lu yeni insanın eğitim süreci zordur ve bu süreç öyküde “Ateşle yakıyor ve yeniden yapıyordu bizi (...) Kalbimize ektiği merhamet tohumları patlayınca biz biz olmaktan çıkacak ve yitirdiklerimize doğru çileli bir geziye koyulacaktık.” (Yalsızuçanlar, 2014: 26) cümleleriyle anlatılır.

Hz. Peygamber’le çıkılan bu yolda bazı “ağırlık”ların atılması ve nefsin terbiye edilmesi gerekir ki, ancak bu şekilde insan “fani sersemli[kt]en soylu bir ebediyete kanatlan[abilsin]” (Yalsızuçanlar, 2014: 27). Öyküde onun “kanatlarına” aldığı insanın yüceldiği ve “melek ruh”a kavuştuğu da vurgulanır. O, insana ruhunun macerasını ve onu nasıl koruyacağını da öğretir.

Hz. Peygamber’in “kalbi bir imge kristali[dir].” (Yalsızuçanlar, 2014: 26) ve onun yüzünde insan gerçekliğinin görünüşleri seyredilir. Hz. Peygamber’in yüzünün gösterdiği diğer bir gerçek tevhittir. Bu gerçek “Yüzü çokluk denizi değildi, birlik ağacıydı” (Yalsızuçanlar, 2014: 26) cümlesiyle anlatılır.

“Sen” öyküsünde Hz. Peygamber bahsedilir. Hz. Peygamber’in son peygamber oluşu ve sırtındaki beni; İbn Arabi’nin Hz. Peygamber’in bîtin ve zahiri olduğunu öğrenmesi ve ona varis kılınması anlatılır. Öyküde Hz. Peygamber’e Allah’ın isim ve sıfatlarının, varlıkların gerçek bilgisinin verildiği melekût âlemi sunulur; ama o, Allah’ın varlıklarla kendini gizlediğinden kendisi içinde onun ululuğunun perde arkasında kalması gerektiğini belirtir.

Yasin süresi altmış dokuzuncu ayetinde geçen ”Biz ona (Peygamber’e) şiiir öğretmedik” (Özek vd., 1993: 443) ifadesinin başlık olarak seçildiği öyküde “O” sözcüğüyle Hz. Muhammed kastedilir. Ayetin ”...Zaten ona yaraşmazdı da. Onun söyledikleri, ancak Allah’tan gelmiş bir öğüt ve apaçık bir *Kur’an*’dır.” (Özek vd., 1993: 443) ifadeleriyle devam eder. Ayette öğütlerin *Kur’an*’da açıkça anlatıldığı söylenmesine rağmen öyküde Hz. Peygamber’e harflerin sırları -ağırlığını ondan başkasının taşıyamadığı sırlar-sayılarının bildirildiği ifade edilir. Peygambere öğretilen sırlar harfler üzerinden anlatılır. Öyküde “biz ona vav öğrettik, elif ve nun başışladık. vav altı günde yaratıldı. Biz ona tam sayıları verdik (...) biz ona sırlar öğrettik ki ağırlığını ondan başkası taşıyamaz. Onun taşıdığı sırları akıl almaz.”(Yalsızuçanlar, 2014: 274) gibi cümlelerle veliler ilmi denilen ilm-i huruf Hz. Muhammed arasında bağlantı kurulmaya çalışılır. Öyküde hem harfler hem de harflerin sakladığı anlamların Peygamber’e öğretildiği, harflerin düğümünün çözülerek asıllarıyla görüldüğü belirtilir.

2.2.54.2. Hz. Musa

Öykülerde Hz. Musa’nın hayatının ve mucizelerinin *Kuran-ı Kerim* kaynaklı anlatıldığı görülür. “M’nin Ağzındaki Deniz”, “Şathiye” ve “Güneşin Işınlı Kalkanı”nda Hz. Musa’yla ilgili konulara yer verilir.

Musa isminin Kıpti dilinde su anlamına gelen “mu” hecesiyle, ağaç anlamına gelen “sa” hecesinden meydana geldiğini, Hz. Musa’nın hayat hikâyesinin de buna uygun başladığını söylediği “M’nin Ağzındaki Deniz” öyküsünde, Hz. Musa’nın yaşamını ve mucizeleri anlatılır.

“Şathiye”de öykü kahramanı şehrin karmaşasından dağa sığınarak kurtulur. Öyküdeki dağ imgesi Hz. Musa’nın Tur Dağı’nda Allah ile konuşmasını çağırıştırır. Allah, Hz. Musa’yla bir ağaca tecelli ederek konuşur. Öyküde anlatılan ağaç da Hz. Musa’nın öyküyle benzerlik gösterir.

Halvetin önemini anlatıldığı “Güneşin Işınlı Kalkanı”nda dünyanın geçiciliği “Dünyayı yenen İskender, denizi yarıp aşan Musa, ölüleri diriltten İsa nerede?”(Yalsızuçanlar, 132: 2013) sorusuyla dile getirilir. Burada “M’nin Ağzındaki Deniz” öyküsünde de yer verdiği Hz. Musa’nın Kızıldeniz’i asasıyla ikiye bölmesi mucizesine yer verir.

2.2.54.3. Hz. İsa ve Mesih Anlayışı

Öykülerde İsa Peygamber “İsa”, “Mesih” ve “Deccal” öykülerinde konu olarak işlenir. Hz. İsa’nın semavi dinlerdeki ve özellikle tasavvuf düşüncesindeki mehdi anlayışı ele alınır. Yahudilik ve Hıristiyanlıktaki Mesih anlayışı, Müslümanlar arasında mehdi ismiyle ortaya çıkar. Kıyametin kopmasından önce Müslümanları içinde buldukları kötü durumdan kurtaracak bir mehdi çıkacağı inancı Şif düşüncesinde ve bu düşünceden fazlasıyla etkilenen tasavvuf anlayışında yaygın bir kanaattir.

“İsa” isimli öyküsü İncil’den alınma bir ayetten oluşur. İncil’de Hz İsa’nın insanların birbirini günahattan korumasıyla ilgili öğütlerinin olduğu bu bölümdeki yirminci ayette geçen “Nerede iki ya da üç kişi benim adımla toplanırsa, ben de orada, aralarındayim.” (İncil, 2001: 39) ifadesi öyküde “İki kişi benim adıma bir araya gelince onların üçüncüsü ben olurum.” (Yalsızuçanlar, 2014: 130) şeklinde yer alır.

Yazar “Mesih” öyküsünde bir kısım insanın Mesih inancına sahip olduğu belirtilir. Bu insanlar Hz. İsa’nın yeryüzüne bedeniyle ineceğine inanır. Mesih’in belki de Hz. Ali’nin Zülfikar gibi bir kılıçla ineceği, Deccalı öldüreceği ve Süfyani yok edeceği ifade edilir. Öyküye göre gerçekte mehdi bekleyenler için aslonan onun gelmesi değil, onu beklemektir; çünkü Mehdi inancı bir sığınma mekanizması, gelecek güzel günler için umuttur. Sosyal şartların bozulup zulmün arttığı dönemlerde halk bir kurtarıcı beklentisi içine girer, mehdi bu beklentinin ismidir. Öyküde Mesih’in gelmeyeceğini bilerek beklemek düşüncesi, “Gogot’yu Beklerken” tiyatrosuna atıflar yapılarak anlatılır.

Mesih anlayışında kıyamet öncesinde üç büyük haberci geleceğine ve bir süre yeryüzünde birbirleriyle mücadele edeceklerine inanılır. Kıyametin kopmasına doğru ilk önce Deccal gelir. Dinsizliği ve ahlaksızlığı yaymaya çalışır. Deccal’in fiziki ve ruhi dünyasını tasvirle başladığı “Deccal” isimli öyküye göre Deccal’in “bir ayağı Hint Okyanusu’nda öteki Port Artur kalesindedir” (Yalsızuçanlar, 2014: 226). Aşkta ve savaşta her şeyi mubah görür. O, insanlara insan suretinde görünür ve onları spirizma ve manyetizm ile uyuşturur. Deccal’in bu kötülüklerine devam ederken onunla mücadele etmek için Mehdi gelir ve Deccal’in yıktıklarını tamir eder. Daha sonra ise Hz. İsa, yani Mesih gelir ve onun yanında olup Deccal’i yenmesine yardım

eder. Öyküde, “öldürülemez kişiliği yok edilebilir belki çünkü Hz. ‘İsa’yla başı derttedir.” (Yalsızuçanlar, 2014: 226) cümleleri bu inanişini yansıtır.

2.2.54.4. Hz. Eyüp ve Hz. İbrahim

Boşlukla ilgili sorularına cevap aradığı ve öyküye de aynı ismi veren Yalsızuçanlar, “Boşluk” isimli öyküsünde Hz. Eyüp vücudunu yaraların kaplaması ve Hz. İbrahim’in putları kırması “Eyüp isem yaralarım boşlukta sağdır. Yok, eğer İbrahim’sem ondaki putları kırabilirim”(Yalsızuçanlar, 2014, 134) cümleleriyle hatırlatılır.

2.2.54.5. Hz. Yunus

Yunus Peygamber’in *Kur’an-ı Kerim*’de ayetlerle de anlatılan hayatı şöyledir: Ninova şehrine peygamber olarak gönderilir. Ninova halkı ona inanmaz, ona eziyet eder ve alay eder. Kavminin yaptıklarından dolayı Allah’ın izni olmadan kavmini terk eden Hz. Yunus deniz yolculuğu sırasında denize atılır ve balık tarafından yutulur kurtarılır. “Balığın karnındayken bile aşk ve ibadetini terk etmediği söylenir. Bu konuda söz edilen balık muhakkak ki ‘nefis’ anlamındadır. Balık karnında yapılan ibadet ise salıkların nefis-i külle ulaşmak için yaşadıkları ‘halvet’ halidir. Dolayısıyla Yunus, salık için bir timsaldir.” (Tatçı, 1997: 172).

“Kasabada Yeni Bir Martı Çizgisi” ve “ Yunus” öykülerinde Hz. Yunus’tan bahsedilir.

“Kasabada Yeni Bir Martı Çizgisi”nde “yolcu” isimli kahramanın Hz. Yunus’un kavmi gibi dünyanın zevk ve eğlencesine kapılmış, denizleri kirletip kalplerini “mühürleten”, kendilerinde yansıyan kemali ve cemali göremedikleri için “denizin hışmına uğrayan bir kasabaya” yol göstermeye çalışması anlatılır. Kasabadaki insanlar, “karanlıklar” içindedir ve onları karanlıktan kurtaracak “yunus dualarına” kapalıdır. . Hz. Yunus’un balığın karnında yaptığı ve *Kuran-ı Kerim*’de geçen duası şöyledir: ”Senden başka hiçbir Tanrı yoktur. Seni tenzih ederim. Gerçekten ben zalimlerden oldum!” (Özek vd., 1993: 328).

Öyküde ihtiyar balıkçının da sık sık yunusların hikâyesini anlattığı görülür. Yolcu, “Deniz yunus demektir (...) Yunus’u en iyi İhtiyar Balıkçı bilir.” (Yalsızuçanlar, 2013: 245) diyerek deniz, Hz. Yunus, yunus balıkları ve İhtiyar Balıkçı arasında bir ilişki kurar.

Yunus balığının tasviriyle başlayan “Yunus” öyküsü Yunus Peygamber’in yaşamına uygun bir çizgide kurgulanır. Öyküde Yunus Peygamber’in balık tarafından yutulması olayı, yaşadığı şehrin günahkâr hayatı, Yunus Peygamber’e eziyet etmeleri ve onu hapsedmeleri, en sonunda da Yunus Peygamber’in Allah’a yükselişi anlatılır.

2.2.54.6. Hz. Yusuf ve Hz Yakup

Kuran-ı Kerim’de ahsenü’l-kasas (kıssaların en güzeli) ismiyle anılan ve ayrıntılı bir şekilde anlatılan Hz. Yusuf’un hayat hikâyesi, “Yusuf’un Rüyası” ve “Mum/ya” öykülerinde işlenir. Yıldızların, ayın ve güneşin ona secde etmesi ve Hz. Yakup’un onu rüyasını kardeşlerine anlatmaması noktasında tembihlemesi “Yusuf’un Rüyası”nda anlatılırken “Mum/ya”da Hz. Yusuf’un zindana atılması hatırlatılır ve zindan da yanan muma, hüznün evinin mumu dendiği belirtilir. “Hu” öyküsünde ise h ile Hz. Yusuf’un güzelliği arasında bağlantı kurulur ve h harfine güzel h denilmesinin Hz. Yusuf’un yüzüne benzemesinden olduğu belirtilir.

“Sırlı Tuğlalar” Hz.Yakup’a sorulan soru ve onun verdiği şu cevaptan oluşur:

“Yâkub’a, ‘Neden Mısır’dan gelen gömleğinin kokusunu duydun da, yakınındaki Kenan kuyusunda bulunan Yusuf’u görmedin?’ diye sorulduğunda şöyle cevap verdi: ‘Bizim halimiz şimşekler gibidir, bazen yüksek yerde oturuyor gibi her tarafı görür, bazen ayak parmağımızı göremeyiz’ (Yalsızuçanlar, 2012: 134).

“Küçük Gizem”de Hz. Yusuf’un kardeşleriyle gömleğini babası Hz Yakup’a göndermesi ve babasının daha gömlek gelmeden Hz.Yusuf’un kokusunu alması “Yakup Yusuf’a açılmıştı. Ekmek kokusu ona Mısır gibi uzak bir yerden ulaşıyordu” (Yalsızuçanlar, 2014: 131) cümleleriyle verilir. Bu öyküde açılmak ve ekmek kokusu sözleriyle somutlaştırılan Hz. Yakup’un Hz. Yusuf’a duyduğu sevgi ve özlemidir.

2.2.55. Dinî ve Tasavvufi Şahsiyetler

2.2.55.1. Muhyiddin Arabi

Tasavvuf düşüncesinin önemli isimlerinden İbn Arabi, tasavvufu sistemli bir düşünce haline getirir. Tasavvuf ve tarikat çevrelerinde geniş çapta benimsenen vahdet-i vücüt felsefesi kuran. İbn Arabi, tasavvuf çevresinde fikirleri en çok tutulan “zirve şahsiyet”tir (Türer, 1995: 243-244).

İbn Arabi'nin öykülerdeki etkisi *Garip* (Toplu Öyküler 1)'in ilk sayfasından itibaren hissedilir. Yalsızuçanlar, *Garip*'teki ilk öykü kitabı olan *Sırlı Tuğlalar*'a Muhyiddin Arabi'nin şiiriyle başlar.

İbn Arabi, öykülerde hem *Fütihat*'taki harflerle ilgili görüşleriyle hem de menkıbeleriyle yer alır. Yazar İbn Arabi'nin evrendeki varlıkları kelime ve harf olarak okuma anlayışından etkilenir. Birçok öyküsünde kelimelerin harflere, harflerden kelimelere vardığı görülür. Yine öykülerde birçok düşünce İbn Arabi'nin *Fütihat*'ı hatırlatır. Ayrıca hem *Sırlı Tuğlalar*'a hem de *Garip* öykü kitabına İbn Arabi'den dize ve sözlerle başlar. *Sırlı Tuğlalar*'a İbn Arabi'nin “elif ile lam birleştiler / tıpkı iki sevgili gibi/ ve yıllar bir düş oldu” (Yalsızuçanlar, 2012: 9) dizeleriyle *Garip*'e “Ayrılığa ulaşmanın bir yolunu bulsaydık / ona kendi acısını tattırırız.” (Aktr. Yalsızuçanlar, 2012) sözüyle başlar.

“B'nin Güz Sancısı”, “A'nın Kanadı”, “Hareke”, “ Elif'in Sükunu ”, “Harfler” ve “Bir” öykülerinde İbn Arabi'nin harflerle ilgili görüşlerinin etkileri görülür.

“Ayan Beyan” öyküsünde İbn Arabi'den esinlenen bir diyaloga ve *Harflerin Kitabı*'nda yedi öyküde İbn Arabi'nin yaşamı ve menkıbelerine yer verilir.

İbn Arabi *Risaleler*'inde Allah'a zillet ve muhtaçlıkla ulaşılabiliceğini şu konuşmayla aktarır: “Dedim ki, Ya Rab! Ne ile sana yaklaşayım? / Dedi ki, Bende olmayanla./ Dedim ki, Sende olmayan nedir? / Dedi ki, Zillet ve muhtaçlık!” (Aktr. Tartut, Kasım 2013: 8) Arabi'nin bu sözleri Sadık Yalsızuçanlar'ın “Ayan Beyan” isimli öyküsünde, ”Bana o sabah ‘yaklaş’ diye seslendin./ Eğildim. ‘daha çok yaklaş’ dedin. / Daha çok eğildim. ‘Bana, bende olmayan bir şeyle yaklaş’ dedin./ Sende olmayan bir şey var mıydı?” (Yalsızuçanlar, 2012: 338) şeklinde yer bulur.

“*Harflerin Kitabı*’nda İbn Arabi'nin yaşamı ve menkıbelerine yer verilen öykülerden ilki “Araf”tır. Bu öykü, İbn Arabi'nin *Fütihat*'ta anlattığı, İbn Rüşd görüşmesinden esinlenir. Öyküde bilgi bakımından İbn Rüşd'den üstündür. İbn Arabi kendisine verilen bilginin büyüklüğünü, “bu iki sözcükle ruhlar maddelerinden uçar, başlar boyunlarından kopar.” (Yalsızuçanlar, 2014: 58) cümlesiyle anlatır. Öyküde İbn Rüşd'ün, İbn Arabi'ye sorular sorduğu ve onun bilgisinden faydalanmaya

çalıştığı görülür. Ayrıca öyküde İbn Arabi, Rüşd'ü bir “ada” gibi görürken, o İbn Arabi'yi “deniz” gibi görür.

İbn Arabi'yle bir dostunun dünyanın geçiciliği üzerine yaptığı konuşma “Köprü”de; İbn Arabi'nin Tanrı'nın hazinesindeki tüm bilgilere ulaşma serüveni “Susku”da; Hz. Hızır'la buluşması “Gece”de; namazda “baştan ayağa göz” kesilmesi “Bakış”ta; fikirlerinin doğuyu ve batıyı kuşatması “Sonuç”ta ve İbn Arabi'nin Tunus'ta zikir ayini sırasında Hz. Peygamber'in bîatını ve zahiri olduğunu öğrenmesi ve ona varis kılınması “Sen” de; Şeyh Bedrettin'in rüyasında Şeytanı başka bir âleme kovması “Uzağın Yakınlığı” isimli öyküde anlatılır.

2.2.55.2. Hz. Hızır

Hızır, genellikle İlyas ve ab-ı hayat ile birlikte kullanılır. Tasavvufta Hızır, insan-ı kâmilin timsali ve ab-ı hayat için ledünni sır ifadesi kullanılır (Tatçı, 1997: 171). Hz. Hızır'ın bulunduğu makamın hallerinden olan denizde yürüme keyfiyeti “M'nin Ağzındaki Deniz” ve “Gece” öykülerinde anlatılır. “Gece” de uzun mesafeleri birkaç adımda aştığı da görülür. Yazar “M'nin Ağzındaki Deniz”de suyun üstünde yürüme kerametinin dışında, Hızır ile Hz.Musa'nın *Kuran-ı Kerim*'de geçen hikâyesinin bir kısmına da yer verir. Öyküde, Hızır'la Hz.Musa'nın gemiye bindiklerinde, ileride eşkıyaların elinden kurmak için, Hızır'ın gemiyi taşla delmesi ve Hz Musa'nın soru sormayacağına dair söz vermiş olmasına rağmen, bunun sebebini sorması anlatılır. Hızır ilmi ledün bilgisine sahip olduğundan bazı olaylar ona Allah tarafından önceden bildirilir. Hızır'da Hz. Musa'da Allah'ın bildirdikleri kadar bilebilirler. Öyküde bu gerçek Hz.Musa'nın üçüncü defa sözünü tutamaması üzerine Hızır vasıtasıyla, “ İşte bu aramızda bir ayrılıktır’ dedi. Bununla gerçekte şunu söylemek istemişti: ‘Ben Allah’ın öğretisiyle bilgi sahibiyim. Sen bunu bilmezsin. Sende de Allah’ın bildirdiği bilgi var, ben de ondan habersizim.’” (Yalsızuçanlar, 2012: 158) cümleleriyle dile getirilir.

İbn Arabi'nin Tanrı'nın hazinesindeki “tüm bilgilere” ulaşmasının öyküsü olan “Susku”da Hz. Hızır'a göndermeler vardır. Öyküde geçen “denizi aşarak iki yetimin duvarının onarılması” ifadesi Hz. Hızır'la Hz. Musa'nın olayına ve Hz. Hızır'ın makamına atıftır. Makam, yetkinlik düzeyidir ve “Silku's-Süluk'ta Nahşibi yüz makamdan söz eder (...) Hızır makamı da tabir edilen ve Hızır'ın bariz belirtilerinden olan suda yürüyebilme keyfiyeti örneğin on yedinci makama tekabül

eder” (Yalsızuçanlar,2005: 104). Dolayısıyla İbn Arabi'nin duvarının onarıldığı yere geçmesi, yetkinlikte Hz. Hızır'ın makamına ulaşmasıdır.

“Yitik” öyküsünde öykü kahramanı adını bilmediği yeni bir makamdadır. Bulunduğu bu makamda ona Hızır yoldaşlık edecektir. Bu makamın yüksekliği kahramanın burada yalnız kalmasıyla verilir. Öykü kahramanı, eski dostuna yeni makamındaki yalnızlıktan ve yoldaşsızlıktan şikâyet edince, arkadaşının ruhu ona şükretmesi gerektiğini, bundan sonra Hızır'la yoldaş olduğunu söyler.

Tasavvufta evliyanın nebiden yüksekliği Kur'an-ı Kerim'de Hz. Hızır'ın Peygamber olan Hz. Musa'ya yol göstermesiyle izah edilir. Öykülerde hem Hz. Musa'yla olan yolculuğa atıf yapılır hem de Hz. Hızır'ın makamının büyüklüğü ve kerametleri anlatılır.

2.2.55.3. Yunus Emre

Tasavvuf edebiyatında önemli bir yere sahip olan Yunus Emre, şiirlerinde anlatılması zor olan birçok tasavvufî düşüncüyü insanların anlayacağı kolaylıkta ve sadelikte anlatır. Şiirleri ve menkıbevi hayatıyla yaşadığı dönemden başlayarak insanlar üzerinde etkili olur.

Sadık Yalsızuçanlar'ın birçok öyküsünde Yunus Emre'den izler görülür. Öykülerde bazen epigrafta bazen ise öykülerin içerisinde şairin şiirlerinden parçalar yer alır.

“Yusufu Rüyası'nda Yunus Emre'den “Aşkın odu ciğerimi, / Yaka geldi yaka gider. / Garip başım bu sevdayı, / Çeke geldi, çeke gider.” (Yalsızuçanlar, 2012: 14) dördlüğüyle başlayan ilahisinden üç dörtlük alıntılar. Bu dörtlükteki aşk, tasavvuftaki ilahi aşktır. Öyküye alınan diğer dörtlüklerde ise, tasavvuftaki dünyayı gurbet sayan anlayış ve bundan dolayı çekilen ayrılık acısı dile getirilir.

“K'nın Tozu”nda “Dünya bir değirmendir” ve “başaçıyılınayak” ifadeleriyle Yunus Emre'nin iki şiirine atıf yapılır. Atıf yapılan birinci şiirde Yunus Emre, “Bu dünyanın misali benzer bir degirmene / Gaflet anun sepedi bu halk anda öğünen una. / Dünya bir degirmendür ol Çalab'a femandur / Azrail'dür dimişler ol unı öğüdene” (Tatçı, 1997:404) söyleyerek tasavvufta önemli bir konu olan ölüm konusunu işler. Şiirde olduğu gibi öyküde de ölüm konusuna değinilir. Bu dünya insan öğüten bir değirmendir.

Atıf yapılan ikinci şiirde Yunus Emre dervişi tarif eder: “Dirsin Şeyhüm ışkıla / Yalın ayak başı açuk / Er var dirlik dirilmiş / Yalın ayak aç degül” (Tatcı, 1997: 224). Öyküde ise ” başaçıkyalınayak” ifadesi, mahşerdeki insanın tasviri için kullanılır.

“Halamin Çiçekleri” öyküsünde ise şairden herhangi bir alıntı yapılmaz, sadece isim olarak geçer. Öyküde kahramanın halası Yunus Emre ilahileri söyler ve ağlar.

Yazar, “Çokluktan Kinaye” öyküsünün başına epigraf olarak Yunus Emre’nin tevhit düşüncesini anlattığı, “Dört kitabın manası bellidir bir elifte” (Yalsızuçanlar, 2012: 393) dizesini alır. Bu dizeler öykünün parolası gibidir.

“Çokluktan Kinaye” isimli öykü, Yunus Emre’nin eliften çıkararak olgunlaşmasını, kendi dilini bularak şiir yazmasını, Moğolların yakarak geçtiği gönülleri onarmasını, Osmanlı devletini ve halkının düşünce dünyasındaki etkilerini ve onun “ırmağı”nda yürüyen insanları sembolik bir dille anlatılır.

Öyküde, dağların arasından bir ozan belirir, anlatıcının bulunduğu yere doğru büyüyerek ve tazelenerek gelir. Bu ozan ölü otların arasında yeşil ve taptaze olarak çadırdan obaya, oradan sırasıyla gönle, akla, mülke, melekûta, öze ve en sonunda Allah’a yükselerek “özgürleşir.” Ozan, Yunus Emre’dir. Yunus Emre, olgunlaşmasını tamamladıktan sonra, çağlara seslenecek olan şiirlerini yazmaya başlar. Bu şiirler; “küçük, çekik gözlü karıncalar” gibi olan Moğolların yıktığı gönül “şar”larını tekrar yapar.

Öykünün bundan sonraki kısmında masalsı bir anlatım kullanılır. Selçuklu devletinin yıkılışı, devin bir evi enkaza dönüştürmesi şeklinde anlatılır. Bu enkazda kurulan Osmanlı devletinin temelinde Yunus Emre’nin düşüncesinin etkileri vardır. Yazara göre Osmanlı devletinin kuruluşunda “kitap” ve “kılıç” birlikte etkili olmuştur. Kitapta yani ilimde ve düşüncede Yunus Emre’nin büyük etkisinin olduğunu göstermek isteyen Yalsızuçanlar, kılıçla birlikte onu elinde kitapla saraya gönderir ve divanda karşısındakine kitabı verir ki bu kitabın Yunus Emre’nin kitabı olduğu düşünebilir. ”Verince kitap kendisini açıyor. Açınca kendisini okuyanı açıyor. O kılıcı alıyor. Alınca kitap tamamlanıyor” (Yalsızuçanlar, 2012: 395). Yazar, bu cümlelerle Osmanlı devletinin ve insanın gaza ruhunda, Yunus Emre’nin etkili olduğunu söylemeye çalışır. Öyküde, tamamlanan kitapla kılıç “cins bir Arap

atının üzerindeki beyin kalbine” çarparak ilerler. Bu ilerlemeden yeni şehirler, yeni yapılar, yeni kılıç ve kitaplar büyür. Ozan, “harf ırmağı”nda onları seyrederek ve çürüten yanları varsa onları iyileştirir. Onun ırmağında yürüyenler gittikleri yerlere en güzel yanlarını bırakırlar. Ozan ise bir noktaya dönüşür, yani başlangıca (aslına) dönmüştür. Yalsızuçanlar, bu cümlelerle Yunus Emre’nin her dönemde Türk milleti üzerinde etkili olduğunu ve onlara fikirleriyle “güzel yanlar” kattığını söylemek ister.

Şairin “Hak bir gönül verdi bana / Ha demeden hayran olur / Bir dem gelir şadi kılar / Bir dem gelir giryan olur.” (Yalsızuçanlar, 2014: 243) dördlüğü “Hu” isimli öyküde alıntılanır; hatta öykü şiirde geçen “h” harfinin “ha” ve “hu” şeklindeki söylenişlerinin anlamları, “h” harfinin harfler ilmindeki yeri üzerine kurulur.

Yunus Emre, yazarın Tasavvuf edebiyatında en fazla şiirine başvurduğu ve şiirinden alıntılar yaptığı şairdir. Yaptığı alıntıların dışında Anadolu’daki etkisini gösteren bir öyküde yazdığı görülür.

2.2.55.4. Mevlana

Sadık Yalsızuçanlar’ın tasavvuf dünyasında ve öykülerinde Mevlana’dan etkilendiği görülür. Yazar “İkiniz” öyküsünde Mevlana’yı öykü kahramanlarından biri olarak kurguya katarken “Kıl”da *Mesnevi*’den alıntı yapar, “Büyük Divan”da ise mutasavvıftan yol göstermesini ister.

Kesret ve vahdet düşüncesi üzerine kurulduğu görülen “İkiniz” isimli öyküde gönlünü dünyanın arzu ve isteğine kaptıran insanın hakikati arayışı anlatılır. Öykü kahramanı kadının önce öykünün diğer kahramanı “hile tuzağı”yla sonra da Mevlana’yla konuşmasından oluşur. Kadının, yanılğı içinde olan insanı; “hile tuzağı”nın, masivayı öyküde kadına Mevlana’nın mürşitlik yaptığı görülür. Bu rehberlik mana alemindedir, yoksa maddi dünyada yol göstermez. İçinde bulunduğu ikiliği kadına göstererek tevhit makamına ulaşmasını sağlar. Öyküde Mevlana’nın kâmil insan olarak başkalarının gizlerini bildiği, gayp alemine vakıf olduğu görülür. Yine Mevlana’nın yol gösterdiği kişiyi kadın olması, onun hoşgörüyeye dayalı tasavvufi görüşünü yansıtmak için seçilir.

Yazarın metinlerarasılık bağlamında değerlendirebilecek olan “Kıl” isimli öyküsü, Mevlana’nın *Mesnevi*’sinden alınmış küçük bir öyküdür. *Mesnevi*’de anlatılan Hz. Ömer’in, ramazan hilalini görmek için bir grup insanla gökyüzünü gözetlemesi olayını Yalsızuçanlar küçük değişikliklerle öyküsüne taşır.

Mevlana'dan "Rumi" ismini taşıyan öyküsünde de bahseder. Bu öyküde Mevlana'yı öykü kahramanı yapar. Mevlana'nın kuruntularından "Allah'ın tuzağına düşünce kurtuldu"ğu ifade edilir. Allah'ın tuzağına düşmesi ilahi aşka tutulmasıdır. Kuruntular ise akılla kavranan bilgi ve zahiri âlemdir. Bunlardan kurtulan Mevlana'nın sözleri inci gibi değerlidir. Öykü bu inci metaforu " Nisan yağmuru bekleyen sedef gibi ağzı açıldı" (Yalsızuçanlar, 2014: 255) cümlesiyle anlatılır. Öyküde aşkla kendinden geçen ve ayrılık acısı çeken Mevlana "Benzi safran gibi sararmıştı." cümlesiyle tasvir edilir. Mevlana'nın ilahi aşka yüceliği, güzelliği; yücelik ve güzellikte yalnızlığı ise en çok nergis çiçeğini sevmesiyle verilir.

"Büyük Divan" öyküsü ismini Mevlana'nın aynı adı taşıyan eserinden alır. Bu öyküde Rumi ismiyle öyküsüne kattığı Mevlana'nın Divan'ında "aklı yaralayan" şiirler yazdığını söyler; eserlerinden etkilendiğini söylediği Mevlana'nın yaşama ve kendisine yardım etmesini ister.

2.2.55.5. Şeyh Galip

Şeyh Galip biyografisiyle *Hüsn ü Aşk* ve *Divan* isimli eserleriyle öykülerde yer alır. Şairin şiirleri kadar Beyhan Sultan'a olan aşkı ve bu aşkın ona söylediği şarkılar meşhurdur.

"Tennure"de Şeyh Galip'in, Üçüncü Selim'in kız kardeşi Beyhan Sultan'a duyduğu aşkı ve veremden ölmesi anlatır. Biyografik özellik gösteren öyküde, Galip Dede'nin kırk iki yaşında ölmesi üzerine, babasının derin üzüntüsünü yansıtan, " Eyvah oğlum eyvah oğlum! Bu tahtaya o kara sakal yakışmıyor" (Yalsızuçanlar, 2012: 148) cümlesi de yer alır. Şeyh Galip'le ilgili tüm bu bilgiler, Şeyh Galip'in Beyhan Sultan'a yazdığı düşünülen, "Ey nihâl-i işve bir nev-res fidânımsın benim" (Şeyh Galip, 2001: 39) şarkısının eşliğinde verilir. Sadık Yalsızuçanlar "Hiç" öyküsünde hattatın Sevim'e olan aşkı anlatılırken de Şeyh Galip'in bu iki dizesine yer verilir.

"Güzellik ve Aşk" öyküsü, isim ve kavramların sembolleştirilmesi bakımından Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisini çağrıştırır. "Akıl Dağı"nda "asl"ına ulaşmak için çıktığı yolculukta öykü kahramanın önüne engeller çıkar. Bu engellerden biri kadın diğeri ise derin bir "ateş vadisi"dir. Bu engeller Şeyh Galip'in aynı mesnevisindeki Hüşyar ile ateşten deniz engeline benzediği görülür.

Şeyh Galib'in "Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen" (Şeyh Galip, 2001:10) dizesinden yola çıkarak "Hiç'e Der Kenar" da insanın kendisini bilme ve kendisine bakma düşüncesi anlatılır.

"Zevrak" öyküsünde " Yine zevrak-ı derûnum kırılıp kenâre düştü / Dayanır mı şîşedir bu reh-i seng-sâre düştü" (Şeyh Galip, 2001: 279) beytinden yola çıkarak Şeyh Galip'in Beyhan Sultan'la olan aşkına atıfta bulunur. Öyküye göre can meclisinde "mutluluk kumaşı" dağıtılırken şairin payına aşk düşer ki bu da paramparça yürek demektir.

2.2.55.6. Hallac

"Hallac" öyküsü ismini tasavvuf dünyasındaki önemli sufilerden olan Hallac-ı Mansur'dan alır. Bu küçürek öykü, "Birleyen şirke düştü." (Yalsızuçanlar, 2014: 80) cümlesinden oluşur. Bu cümle onun enel hak cümlesine atıftır; çünkü Hallac-ı Mansur bu sözülle Allah'la kendini birlemez, "Bir"de yok olur.

2.2.55.7. Niyazi Mısrî

"Vebal"de öykü kahramanı Harun'un karısından ve çocuklarından ayrılışının kırk birinci günün gecesinde, rüyasında Niyazi Mısrî ile kendi şeyhi tarafından irşat edilir. Rüyasında Niyazi Mısrî ile şeyhini sohbet eder. Sohbetinde Niyazi Mısrî'nin "Müşkülüm var size ey Hak dostları, eylesen reşad" dizesiyle başlayan şiirindeki "Bunlar bana bildir bana hem nedürür mebde-i mead (Bunlar bana bildir bana başlangıçla son nedir)" dizesi konuşulur. Öyküde Niyazi Mısrî bu dizeden maksadın "vuslat" olduğu söyler.

2.2.55.8. Abdullah Et-Tusteri

Yazarın "İblis ile et-Tusteri" öyküsünde Et-Tusteri İblis'le Allah'ın rahmeti genişliği üzerine konuşurlar. Öyle ki öyküde onun rahmetinde şeytanın bile ümit kesmediği görülür. Konuşma Allah'ın Araf suresindeki "Benim rahmetim her şeyi kapsamıştır." (Özek vd., 1993: 169) sözü üzerinedir. Öykünün Şeyh Tusteri'nin menkıbesinden esinlendiği görülür.

2.2.55.9. Said Nursi

Said Nursi, Sadık Yalsızuçanlar'ın en fazla ve etkisinde kaldığı dini şahsiyetlerdendir. Öykülerde Said Nursi'nin ismi geçmez; ama onun hayatını

anlattığı eserlerinden bazı kısımların alınarak yazar tarafından kurgulanıp hikâye edildiği görülür.

Said Nursi zorunlu ikamet ettiği Barla (Isparta) günlerinden bazı anekdotları *Mektubat*'ında anlatır. Ağaca çıkarak gökyüzünü izlemesi ve tefekküre dalması bu kitapta anlattığı anı tarzındaki hikâyelerdendir (Said Nursi, 1996: 24-25). Sadık Yalsızuçanlar, Said Nursi'nin hayatının bu kısmını “Şeyleri Senin İçin Seni De Kendim İçin” öyküsünde; Eskişehir Hapishanesindeki hayatı “Sinema Düşü” öyküsünde; Said Nursi'nin Beyazıt Camii'nde yaşadığı ve yine *Mektubat*'ta anlattığı anısını (Said Nursi, 435:1996) “Beyazıt Camii'nde Bir Münazara” öyküsünde anlatır.

2.2.55.10. Şeyh Bedrettin

“Uzağın Yakınlığı” isimli öyküde rüyasına yer verilir. Bu rüyada hem Şeyh Bedrettin'in tasavvuf anlayışında İbn Arabi'den etkilendiği, hem de Arabi'nin tasavvuf düşüncesinin insanı Allah'a yaklaştırdığı anlayışı dile getirilir. Öyküde hem rüya aracılığı hem de İbn Arabi'nin *Füsusu'l-Hikem* isimli kitabıyla Şeyh Bedrettin'e mürşitlik yaptığı ve onu dünyada uzaklaştırarak Allah'a yaklaştırmaya çalıştığı görülür.

2.2.55.11. Fahreddin Razi

Fahreddin Razi dini ilimlerin yanında fen ilimleri ve astronomi alanında eserler kaleme alır. Öyküsüne de yazar Fahreddin Razi ismini verir. “ki yıldızların hallerini düşünüp dururdu geceleri” (Yalsızuçanlar, 2014: 255) cümlesiyle onun astronomiyle ilgili tarafını öyküye taşır.

2.2.55.12. İbn Teymiye

“Perde” isimli küçürek öyküde tasavvuf dünyasıyla İbn Teymiye arasında olan çatışma hatırlatılır ve anlaşmazlık noktalarından birine yer verilir. İbn Teymiye'nin minberinden inerken söylediği “Allah yeryüzüne, benim şu andaki inişim gibi iner” sözünde hem Allah'ı apaçık görme anlamı olduğu hem de Allah'a cisim ve şekil isnat ettiği için karşı çıkılır. Hâlbuki Allah'ın zatı görülmez, isim ve sıfatlarının yansıması müşahede edilebilir. Öyküde de “mutlak ve mahrem olanla” insanlar arasında perde olduğu belirtilir ve mutlak olan “bütün apaçıklığıyla gizemlidir.” (Yalsızuçanlar, 2014: 242) cümlesiyle de Allah'ın ve O'nun yeryüzüne inişinin görülemeyeceği ifade edilir.

2.2.55.13. Hz. Meryem, Hz. Fatıma ve Hz. Rabia

“Yar Kokusu”nda öykü kahramanıyla, adı Betül olan firari bir kızın yaptığı yolcuğu anlatılır. Öyküde kızın ismi söylenmez, ”Adın Meryem ve Fatıma'nın lakabıymış yeni öğrendim.” (Yalsızuçanlar, 2012: 307) diyerek hem ismi verilir hem yazar öyküsünde kadınlar için iki örnek gösterir. Ayrıca öyküde öykü kahramanı kızını tarif ederken onunla Hz. Meryem’le aynı müjdeyi taşıdıklarını “Seni görünce, bakire Meryem’in alnındaki parolayı okudum: Muhammed.” (Yalsızuçanlar, 2012: 307) cümleleriyle anlatır. Yine etrafına verdiği güvenle de Hz. Rabia'ya benzettir. Rabia Adeviyye ilk kadın evliyadır.

2.2.56. Dinî ve Tasavvufi Eserler

2.2.56.1. Kur’an-ı Kerim

Kur’an-ı Kerim tasavvufun temel kaynağıdır. Tasavvuf düşüncesinde *Kur’an-ı Kerim*’e uymayan hiçbir keşif bilgisi doğru olarak kabul edilmez. Tasavvuftaki uygulamalar ya Kur’an-ı Kerim’e ya da hadis ve sünnetlere dayandırılır. Öykülerde metinlerarasılık bağlamında en fazla faydalanılan eser *Kuran-ı Kerim*’dir. Yazarın öykülerde Kuran-ı Kerim’den hem izlek hem anlatım hem de ayetleri alıntılama yoluyla faydalandığı görülür. Birçok öyküsünde ayetlerin verildiği veya ayetlere atıf yapıldığı görülür.

Öykülerdeki peygamberlerin hayatıyla ilgili bölümler ayetlerden yola çıkılarak anlatılır. “M’nin Ağzındaki Deniz” de, Hz Musa’nın, “Yunus” öyküsünde Hz. Yunus’un yaşamı ve mucizeleri *Kuran-ı Kerim* kaynaklı anlatır.

Şehrin kaosundan dağa sığınarak kurtulan insanın öyküsünün anlatıldığı “Şathiye”deki dağ imgesi Hz. Musa’nın Tur Dağı’nda Allah ile konuşmasını çağırıştırır. Allah, Hz.Musa’yla bir ağaca tecelli ederek konuşur. *Kuran*'da bu olay şöyle anlatılır: “Oraya gelince, o mübarek yerdeki vâdinin sağ kıyısından, (oradaki) ağaç tarafından kendisine şöyle seslenildi: Ey Musa! Bil ki ben, bütün âlemlerin Rabbi olan Allah'ım” (Özek vd., 1993: 388). Öyküde anlatılan ağaç da Hz. Musa’nın öyküyle benzerlik gösterir. Öykü kahramanıyla konuşur:

”Ben diyor ağaç senin arşınım, bana doğru yüksel. Benim en üst dalıma çık. Korkma at adımlarını diyor. Atıyor, yerçekiminden kurtulmuş gibi yükseliyorum. O ağacın arşına çıkıyorum. Burada nihayet tüm varlıkları görebiliyorum. Burası dağın doruğu” (Yalsızuçanlar, 2012: 358).

“Ara” *Kuran-ı Kerim*’deki ayetlere atıflarla yazılmış bir duadır. Bir ayeti veya Allah’ın isimlerinden birini söyleyerek ona yakarmak, Müslümanlar arasında var olan bir dua şeklidir. “Benimle kalbimin arasına kim girebilir?” sorusuyla başlayan öykü, Nur suresinin kırk dördüncü ayetindeki ” Allah, gece ile gündüzü birbirine çeviriyor.” (Özek vd., 1993: 355) sözünü hatırlatarak başlar. Öyküde Tin suresi birinci (Özek vd., 1993: 596), Nur suresi yirmi dördüncü ve otuz beşinci (Özek vd., 1993: 351-354), Enfal suresinin yirmi dördüncü ayetine (Özek vd., 1993: 178) atıf yapıldığı görülür

“Kasabada Yeni Bir Martı Çizgisi”nde masivaya kapılan insanların *Kuran-ı Kerim*’e atıfla kalplerinin mühürlendiği belirtilirken ”Rıza” isimli öyküsünde “Onlara hiçbir hüznün ve korku yoktur.” (Yalsızuçanlar, 2014: 100) cümlesi, *Kuran-ı Kerim*’de salih kulları için müjde niteliğinde Bakara, Yunus, Araf surelerinde geçer. “Biz ona şiir öğretmedik.” öyküsünün başlığındaki ifade Yasin suresi altmış dokuzuncu ayetinde, “İblis ile Et-Tusteri”de geçen “Rahmetim her şeyi kuşatır”(Yalsızuçanlar, 2014: 117) ifadesi Araf suresi yüz elli altıncı ayette yer alır.

2.2.56.2. Fütihat-ı Mekkiyye ve Risaleler

Sadık Yalsızuçanlar’ın tasavvufi dünyasında İbn Arabi’nin ve eseri *Fütihat-ı Mekkiyye*’nin öykülerde önemli bir yeri olduğu görülür. Yazarın pek çok eserinde İbn Arabi’nin hayatını öykülerine taşıdığı gibi özellikle harflerin hikâyesini anlattığı “B’nin Güz Sancısı”, “A’nın Kanadı”, “Hareke”, “ Elif’in Sükunu ”, “Harfler” ve “Bir” öykülerinde *Fütihat*’tan çok fazla etkilendiği ve alıntılar yaptığı görülür.

“B’nin Güz Sancısı“ ve “A’nın Kanadı” öyküleri İbn Arabi’nin alemdeki tüm varlıkları kelime ve harf olarak görme anlayışına uygundur. Yazar bu öykülerde harflerden kelimelere ve olaylara ulaşılır.

“Hareke” öyküsü İbn Arabi’nin *Fütihat* adlı eserinin ikinci bölümünde yer alan” Harflerin Mertebeleri, Harekeleri ve Hakikatleri” başlıklı kısmın özeti gibidir. İbn Arabi’nin *Fütihat*’ta bütün harflerin Elif’in hakikatinden meydana geldiğini (İbn Arabi, 2000:84) ve harflerinin sıcaklık, rutubet (nemli), kuruluk ve soğukluk gibi tabiatlarının olduğunu savunur (İbn Arabi, 2000:59). Öyküde Arabi’nin elif’le ilgili ileri sürdüğü düşünce “A vardı ve onunla hiçbir harf yoktu (...) A harfinden çoğaldı bütün harfler” (Yalsızuçanlar, 2012: 90, 93) şeklinde A harfi üzerinden

anlatılırken harflerin tabiatları ”A sıcak harflerin ilkidir...Nemli harflerin üçüncüsü olan L ...” (Yalsızuçanlar, 2012: 90) cümleleriyle dile getirilir

“Elif’in Sükunu” isimli öyküde elif, lam ve mim harflerinin birlikte kullanımını anlatırken yine İbn Arabi’nin *Fütihat*’ındaki görüşleriyle paralellik gösterir. İbn Arabi bu harflerin birlikte kullanılmasında elif’in, tevhit işareti; ‘mim’in, helak edilemez bir mülkün işareti olduğunu söyler. Bu iki harf arasındaki ‘lam’ ise, rabıtayı sağlayan bir vasıta. Elif, Ehadiyet makamından mim harfinin bulunduğu var olanların makamına inerken, lam harfi aracılık eder (İbn Arabi, 2000: 105-106). Sadık Yalsızuçanlar, bu gerçeği öyküde, “Gerçeğin yere inişidir Elif’in öteki harflerle yanyana gelişi. Elif’in sessizliği lam ile mim’in bir araya gelişiyle derinleşir.” cümleleriyle ifade eder (Yalsızuçanlar, 2012: 189).

Bir hattatın yaşamını anlatıldığı “Hiç”; elifin harfler ilmindeki anlamı, adı ve sembolize ettiği özelliklerin verildiği “Bir”; İbn Arabi’yle İbn Rüşd görüşmesinden oluşan “Araf” *Fütihat*’tan etkilenen diğer öykülerdir.

Yazarın öykülerinde etkilendiği eser İbn Arabi’nin *Risale*’dir. “Ayan Beyan” öyküsünde geçen “Sana doğru gelmek, senin, kendini benimle perdelemendi bilmiyordum... Seninle aramda büyük bir engel vardı. Ben vardım. Ben oldukça sana nasıl yaklaşabilirim?” (Yalsızuçanlar, 2012: 338) cümleler İbn Arabi’nin: “Senin hakkı görmeni, onunla yüzleşmeni engelleyen sen kaynaklı bir perdedir.” (Aktr. Tartut, Kasım 2013: 7) sözüyle benzerlik gösterir. Yine Arabi, “Fikir var oldukça, kişinin mutmain olması, sükunete kavuşması imkansızdır” (Aktr. Tartut, Kasım 2013: 7) sözündeki düşünce öyküde “ Düşüncemi aradan kaldırdım (...) Aramızda hiçbir sey kalmamalı. Sadece sözcükler (...) Onları, yalnızca onları kullanabilirim” (Yalsızuçanlar, 2012: 338) cümleleriyle yer alır.

2.2.56.3. Fütuhu'l Gayb

“Sonrası Bilinmezliğin Açılımları” öyküsünde anlatıcı, “Kalbin Kederini Gidermeye Dair” başlıklı yazıda “sonra bilinmezliğin açılımları” anlamına gelen bir şeye rastladığını söyler. Anlatıcının burada bahsettiği başlık Abdülkadir Geylani’nin “Fütuhu'l Gayb” isimli eseridir. Öyküye bu eserden alınan cümleler Allah’a teslimiyetle ilgili kısımlardır.

2.2.56.4. Mesnevi ve Divan

Sadık Yalsızuçanlar öykülerinde Mevlana'yı eserlerindeki kurguya kattığı gibi onun Mesnevi ve Divan'ından da öykülerinde faydalanır. Yazar Mevlana'nın *Büyük Divan* isimli eserini kurguladığı öyküsüne aynı ismi verir; ama öykülerde en fazla *Mesnevi*'nin etkisi hissedilir.

Metinlerarasılık bağlamında değerlendirelebilecek olan “Kıl”, Mevlana'nın *Mesnevi*'sinden alınmış küçürek bir öyküdür. *Mesnevi*'de Hz. Ömer, ramazan hilalini görmek için bir grup insanla gökyüzünü gözetlemeye başlar. Gruptaki yaşlı adam hilali gördüğünü söyler; ama Hz Ömer adamın gösterdiği yerde hilali göremez ve durumu anlar. Yaşlı adama elini ıslatarak kaşını düzeltmesini ve tekrar ayı gördüğü tarafa bakmasını söyler. Adam, az evvel gördüğü hilalin nereye gittiğini sorduğunda Hz. Ömer, adama kaşındaki bir kılın kıvrılıp gözüne doğrulup düştüğünü ve yaşlı adamın onu hilal zannettiğini söyler (Mevlana, 2010: 172). Sadık Yalsızuçanlar, bu öykünün bir kısmını alır. Öyküsünde Hz. Ömer'den ve Hz.Ömer'in adama ay sandığının kaşındaki beyaz kılı olduğunu söylediği kısımdan bahsetmez. Sadece yaşlı adamın kılı ay sanması üzerine, o kılın ay olma ihtimali var mı, diye sorar ve “Öyleyse kabul etmemek inkâr değildir.” (Yalsızuçanlar, 2013: 158) cümlesiyle öyküyü bitirir.

Yazarın “Güller ve Kanatlar” öyküsünde *Mesnevi*'nin ilk beytindeki “Dinle neyden kim hikâyet...” (Yalsızuçanlar, 463: 2013) ilk dizeyi alıntıladığı görülür. Bu öyküde *Mesnevi*'nin ilk on sekiz bölümünde olduğu gibi acı çeken insanın hikâyesini anlatır.

Mevlana'ya “Rumi” diye seslendiği “Büyük Divan” öyküsünde yazar, kendisini suya ve aynaya benzetir. Bunu Mevlana'nın *Divan*'ından etkilendiğini anlatmak için yapar. Nitekim öykünün devamında bu etkilenmeyi “yüzünden hayaller çalıyorum” (Yalsızuçanlar, 2014: 279) cümlesiyle anlatır. Yine “karanlıktaki ab-ı hayat” diye seslendiği Mevlana'nın *Divan*'ında aşkı üstün tutmasını ve hayallerinin genişliğiyle de aklın sınırlarını zorlamasını “aklı yaralayan sözler yazdı Rumi” (Yalsızuçanlar, 2014: 279) cümlesiyle verir. Öykü Mevlana'nın eserleriyle de insanların yaşamına ve kendisine kılavuz olması dileğiyle biter.

2.2.56.5. Risale-i Nur

Risale-i Nur, Sadık Yalsızuçanlar'ın dinî ve tasavvufî dünyasının oluşmasını sağlayan eserlerdendir. Bir söyleşisinde gençliğinde ne bulursa

okuduğunu; ama her zaman merkezde *Risale-i Nurlar*'ın olduğunu ifade eder (Tektaş, 2005: 33). Öykülerde bu kitabın etkilerini görmek mümkündür. Bazen “Beyazıt Camii’nde Bir Münazara” öyküsünde olduğu gibi *Risale-i Nur*’dan alıntılar yapıldığı gibi bazen atıflar yapılır.

“Sırlı Tuğlalar” öyküsü *Risaleler*’den alıntı yapılan eser biridir. Metinarasılık bağlamında değerlendirilebilecek bu öykü, Hz.Yakub’a sorulan soru ve onu verdiği şu cevaptan oluşur:

“Yakub’a, ‘Neden Mısır’dan gelen gömleğinin kokusunu duydun da, yakınındaki Kenan kuyusunda bulunan Yusuf’u görmedin?’ diye sorulduğunda şöyle cevap verdi: ‘Bizim halimiz şimşekler gibidir, bazen yüksek yerde oturuyor gibi her tarafı görür, bazen ayak parmağımızı göremeyiz” (*Yalsızuçanlar*, 2012: 134).

Öykü, Said Nursi’nin *Mektubat* isimli eserinden alınmadır. Said Nursi’ye, *Mektubat*’ın “ On Beşinci Mektup” bölümünde Sahabelerin “velayet-i nazar” larını anlatırken, “Hazret-i Ömer, minber üstünde, bir aylık mesafede bulunan Sâriye isimli bir kumandanına, [Ey Sâriye, dağa, dağa çekil!] deyip, Sâriye’ye işittirerek, zaferi kazandıracak kadar keskin nazarlı olduğunu gösterdiği halde, yanındaki katili Firuz’u o keskin nazar-ı velâyetiyle neden görmedi.” (Said Nursi, 1996: 52) diye sorarlar. Said Nursi bu soruya, Sadık Yalsızuçanlar’ın, birkaç küçük değişikliklerle öyküleştirdiği, Hz. Yakup’un yukarıda anlatılan hikâyesiyle cevap verir.

Yazarın Said Nursi’nin hayatından esinlenerek yazdığı “Şeyleri Senin İçin Seni De Kendim İçin” öyküsündeki konuları Said Nursi *Mektubat*’ında anlatır (Said Nursi, 1996: 24-25). O, öyküde anlatan gökyüzü ve yıldızların hikâyesini, kitabında gökyüzündeki nizamın bir yaratıcısı olduğunu ispatlamak ve bu yaratıcının da tekliğini göstermek için yazar.

Said Nursi’nin *Meyve Risalesi*’nde Eskişehir Hapishanesinin karşısında bulunan lisenin avlusunda gülerek oynayan kızların elli sene sonrasını anlatır (Said Nursi, 2017: 12) “Sinema Düşü” öyküsünde bu öykü alıntılanır.

“Kime Karşı Ölümsün” öyküsünün, Said Nursi’nin *Sözler* isimli eserindeki, insanın maddi ve imanî boyutunu anlattığı yirmi üçüncü sözden etkilendiği görülür; hatta öyküde bu bölümden alıntı da yapılır. *Sözler*’de geçen, yaşamın kısılalığını anlatan ” hayattan çabuk söner bir şûle ve ömürden çabuk geçer bir müddetçik ve mevcudiyetten çabuk çürür, küçük bir cisimdir.” (Said Nursi, 2005: 239) cümlesi öyküde, “hayattan çabuk söner bir şûle / Ömürden çabuk geçer bir müddetçik /

Mevcudiyetten çabuk çürür küçük bir cisim de.” (Yalsızuçanlar, 2013: 283) şeklinde yer alır.

“Mercan Gören Ses”te, mimar olarak çalışan ve ofisteki yaşantıdan “ruhunun daracak bir mahbeste bunaldığını” hisseden öykü karamanı, *Risale-i Nur*’dan aldığı “Uyan ey kalbim vakt-i seherde.” (Said Nursi, 2005: 176) dizesini tekrarlayarak kendinden geçer.

Said Nursi’nin *Sözler* isimli eserinde sembolik olarak anlattığı iki kardeşin yolculukları (Sözler, 39: 2005) “Kuyu” isimli öyküde anlatılır. Yazar, küçük değişiklikler yapsa da Said Nursi’nin anlattığı öyküye sadık kalır. Öykünün ismi olan kuyu, yine *Sözlerde* dünyayı ve bu dünyayı zevk ve eğlence yeri sayan insanın durumunu anlatmak için kullanılan bir metfordur.

“Şetane” de Said Nursi’nin *Beyazıt Camii’nde Bir Münazara* isimli risalesini okumak için kitaplığa gitmesi ve bu eserde anlatılan ana izleği insanlarda müşahede etmesi anlatılır.

“Beyazıt Camii’nde Bir Münazara” ise Said Nursî’nin *Mektubat* adlı eserinin “Yirmi Altıncı Mektup” (Said Nursî, 435:1996) bölümünden etkilenecek yazılır. Said Nursi’nin eserinin bu bölüm Şeytan ve ona tabi olanların *Kur’an*’a yönelik vesvesesine karşı verilmiş bir cevaptır. Yazarın “Yirmi Altıncı Mektup”un “Bu risalenin telifinden on bir sene evvel, Ramazan-ı Şerifte, İstanbul’da, Bayezid Cami-i Şerifinde hafızları dinliyordum. Birden, şahsını görmedim, fakat mânevî bir ses işittim gibi bana geldi, zihnimi kendine çevirdi. Hayalen dinledim.” (Said Nursî, 298: 1996) başlayan bu bölümünü çok az bir değişikliklerle kurguladığı görülür.

2.2.57. İmgesel Unsurlar

2.2.57.1. Işık ve Renkler

Tasavvufta renkler genelde birtakım halleri, makamları ve seyr ü süluk esnasındaki merhaleleri simgeler. Hangi rengin hangi anlama geldiği sufiden sufiye, tarikattan tarikata değişiklik gösterir. Nefsani tarikatlarda nefsin yedi mertebesinin ayrı ayrı birer zikri, hali, nuru ve rengi vardır. Buna göre nefs-i emmârenin mavi, nefs-i levvâmenin sarı, nefs-i mülhimenin kırmızı, nefs-i mutmainnenin beyaz, nefs-i râziyyenin yeşil, nefs-i marziyyenin siyah nuru vardır. Nefs-i kâmiledeki nur ise renksizdir. Necmeddîn-i Kübrâ’ya göre beyaz, İslâm, iman ve tevhidi sembolize

eder. İsmail Hakkı Bursevî'ye göre ise beyaz renk cemâl sıfatının rengidir ve bunda gündüze işaret vardır. (Özköse, 2014: 28-29).

Yazarın “Sarı” isimli öyküsünde beyaz rengi metafor olarak kullanır. Tasavvufi bir arayışın sembollerle ve sürrealist bir anlatımla verildiği bu öyküde güvercinin gayp âleminin sınırı olan “kör kapı”dan çıkarak genç kadına hakikat taşır.. Kuşun beyaz olması ve etrafa beyazının dağılması taşıdığı hakikatle ilgilidir. Beyazın İslam, iman ve tevhidi sembolize etmesinden dolayı öyküde güvercin, “kör kapı”dan çıkarak insanlara tevhitte ilgili sırlar taşır.

“Hiç’e Der Kenar”da tasavvuf düşüncesindeki bu renk anlayışına yer verilir. Beyaz rengin tevhidi sembolize ettiği, ” beyazın farklılaşmamış gerçekliğin birliğini sembolize ederken” ifadesiyle anlatılır. Öyküye göre beyaz ışıktır ve ışığın tüm renkleri saklaması gibi beyazda Tanrı’nın çokluk içindeki belirtilerini ve çokluğun ona bağımlılığını simgeler. Yine beyazın tüm varoluşun sembolü olan “oluş”un sembolü olduğu da söylenir. Öyküde, siyah renkle ilgili olarak Kâbe’nin örtüsünün rengi olduğu hatırlatılır ve siyahın “oluş”u bile aşan bir ilkeyi temsil ettiği belirtilir.

Renkler “Güneşin Işınlı Kalkanı” öyküsünde kahramanlara isim olarak verilir. Öyküde siyah, beyaz ve gri renkler kişileştirilir. Tasavvufta siyah renk Zat-ı İlahiyeyi temsil eder; çünkü “karanlıkta, eşyalar birbirlerinden nasıl ayırt edilemezlerse, Hakk’ın idrâk üstü zâtında da, hiçbir şey birbirinden ayırt edilemez.” (Cebecioğlu, 2009: 576). Gri, ikisinin karışımı olan bir renktir. Öyküde Siyah, ilahi hakikatin imgesi olan dağda yaşar ve oraya sadece tevhidin temsilcisi olan Beyaz gider. Dolayısıyla Allah’a, kesretin sembolü olan şehir hayatından kurtulup tevhit (Beyaz’la) düşüncesiyle ulaşılabilir. Öyküde Beyaz’la Siyah’ın kardeş olması da bundandır. Siyah’ı sadece Beyaz görür. Gri, masivadan kurtulmadıkça ona ulaşamaz.

Öyküde kullanılan siyah, gecenin; beyaz, gündüzün; gri ise gece ve gündüz arasında bir saatlik zamanın rengidir. Günün asıl ve en uzun vakitleri gece ve gündüzken güneş doğmaya yakın bir saatlik ara zamanı kısadır ve ana zaman dilimlerinden değildir. Öyküde dünyanın hükümdarlığının Gri’yle verilmesi de bununla ilgilidir.

Yazarın “Tahakküm” isimli öyküsünde yeşil rengin hakim olduğu görülür. Öykü kahramanın, yolculuk sırasında ona bakan adamın gözleri, Karadeniz’e şerit

halinde kavuşan çay bahçeleri yeşil renktedir; hatta aşk bile yeşille ifade edilir: ” Bir aşka doğuyorum. Deniz yeşili bir aşka” (Yalsızuçanlar, 2013: 190). Yeşil, tasavvuf dünyasında önemli bir renktir, renk sembolizminde “vücûdun karanlık kuyusundan çıkışı ve kurtuluşu sembolize etmektedir” (Aktr. Özköse, 2014: 30). Öyküde, öykü kahramanı Rengin, ilk rüyasında, hem içinde bulunduğu çölu kaplayan bulutu hem anılarını anlatırken, bulut ve anılar için “karanlıklı” sıfatını kullanır. Tasavvufta karanlığın rengi olan siyahın biri maddî siyah, diğeri belirsizlik anlamındaki siyah olmak üzere iki anlamı vardır. Birincisi küfür, şirk ve şüphenin ifadesidir. Necmeddin-i Kübra’ya göre, koyu ve karanlık ortam türabi hazzın bekasının, bedenlerin kuvvetinin ve “nefs-i hayvânînin duhulünün” delilidir. İkinci anlamıyla siyah, esas itibariyle bir renk değil, bütün renklerin kaynağıdır. Siyahtaki bu belirsizlikten dolayı Hakk’ın nurunun renksiz ve keyfiyetsiz olduğu da söylenir (Aktr. Özköse, 2014: 29) Anıların ve öykü kahramanının hayatını temsil eden çölin karanlık oluşu siyahın ilk anlamıyla ilgilidir; çünkü öykünün kahramanı Rengin’in felsefenin ve kentin maddeye dayalı yaşamını henüz terk etmediği görülür. Rengin maddi dünyanın bu karanlığından “masklar”ın (gölge varlıklar) işaret ettiği “ışığı” (vahdeti) fark ettiğinde kurtulur. Bu kurtuluş, öyküde şu cümlelerle dile getirilir:

“Karanlıklı, boğucu, kahredici bulut her yeri kaplamıştı yine, deniz kayalarla çevriliydi. Tanrı maskları olduğunu sandığım şekiller ellerimde canlanıyorlardı. Canlanan her mask, karşıdaki mağarayı işaretliyordu. Girdim (...) Sonra bir pencere açılıyor. Dayanılmaz bir ışık demeti karanlığı yok ediyor. Işık her tarafı boğuyor. Keskin ve parlak bir dünya doluyor içime” (Yalsızuçanlar, 2013: 189).

Öyküde karanlıktan ilerleyen bölümlerde yine bahsedilir, ama burada ikinci anlamın kastedildiği görülür. Burada karanlık, renksiz oluşu ve mutlak belirsizliği bakımından Zat-ı İlahiyeyi temsil eder. Bu birlik halidir; çünkü koyu bir karanlık gecede, nasıl hiçbir şey algılanıp kavranılamazsa mutlak varlığın alanında da tüm yaratılan şekiller, algılar ve bilinç yok olur. Varlık da, aradaki bağ da, şart da silinir. Varlıkların ortaya çıkması için Allah’ın nurunun (ışık) bu karanlığa yansması gerekir. Bu anlamda karanlık ve ışıktan öyküde, öykü kahramanı Rengin’le yanındaki gencin konuşması sırasında bahsedilir. Rengin, gence karanlıktan söz edince, genç ona “Işığı bilmiyorsun (...) Karanlığı hiç bilmiyorsun.” (Yalsızuçanlar, 2013: 188) diye karşılık verir. Genç, bu sözlerle Rengin’e “karanlığı ışığın bildirdiğini anlatmak” ister. Karanlığı ışığın bildirmesi, Allah’ın nurundan yarattığı varlıkları göstermesidir, yani kesret âlemidir. Kesret âlemi de Allah’ın nurundan yaratılır, “vahdetinin aynası gibidir” (Tatçı, 1997: 306), onun belirtilerini taşır. Rengin, öyküde ikinci rüyasında

hakikatleri fark eder ve karanlığın da ışığın da ne anlama geldiğini bilir. Öyküde bu durum Rengin'e “‘Işığı anlıyorsun’ ‘Karanlığı anladın çünkü.’” (Yalsızuçanlar, 2013: 190) cümleleriyle anlatılır. Rengin bu idrake “deniz yeşili bir aşkla” ulaşır.

“Kasabada Yeni Bir Martı Çizgisi”nde tevhidi unuttukları için kalpleri mühürlenmiş insanların yaşadıkları karanlık hayattaki karmaşayı birlik düşüncesinden uzaklaşmaya bağlar. Öyküde yeşil renk azaldığı görülür. Tasavvufta seyr ü sülûk kalp latifesiyle başlar ve ahfa ile sona erer. İşte bu son latifenin nuru yeşildir (Özköse, 2014: 28-30). Öyküde denizin yeşilinin boyutunun hiçe indirilmesi, tasavvufta çok önem verilen kalbin saflığının kaybetmesi anlamındadır.

2.2.57.2. Mum- Pervane

Tasavvuf edebiyatında mum sevgiliyi, Allah'ı, pervane âşığı (dervişi) temsil eder. Derviş, Allah'a aşkla ulaşır, Tevhit (birlik) makamına ulaşması için aşkla yanıp, bedeni istek ve arzularından kurtulması gerekir. Birliğe ulaştığında artık âşık ve sevgili ikiliği ortadan kalkar ve sadece sevgili (Allah) kalır. Mum ve pervane aşkında da pervane mumun etrafında döner ve “sonunda pervane ateşle bütünleşip, cismini ateşe dönüştürür. Yani, seven sevdiğine kavuşup onun rengiyle (sıbgatullah, renksizlik) boyanır” (Cebecioğlu, 2009: 445).

Gecekonduardaki yaşayıştan hareketle sosyal bir eleştirinin hem de halk içinde yaşayan hurafeyi eleştirerek inanç eleştirisinin yapıldığı “ Mum/ya” isimli öyküde, insanların dileklerini gerçekleştirmek için türbede mum yakmaları anlatılır. İnsanlar cuma günleri, türbenin yanında bulunan ağaca bağlamak için değişik renkte bez parçalarıyla, türbenin içinde yakmak içi mum ve buradaki ölü yesin diye birçok yemekle gelirler. Mum olan bitene hayretle bakar. Çünkü yaktıkları mumun ne yatan ölüyü karanlıktan kurtarmaya ne de yaşayanların sıkıntılarını gidermeye gücü yeter. Mumun varoluş sebebi pervaneyle aralarındaki aşktır. Yazara göre “Ya” ile birleşip aydınlatma gücünü yitiren “mum” ile “ya” birleştiğinde mumya sözcüğü oluşur ki mumun aydınlatmayla ve ölümlle işi olmaz, pervane ile birleşme “çılgnlığı ancak seme yakışır” (Yalsızuçanlar, 2012: 128). Öyküde mumun pervaneyle olan aşkının dışında diğer bir görevi ayrılık acısı çekenlerin evlerinde yanmaktır. Yazar mumla ilgili mesajını Hz. Yusuf'un zindanda yaktığı “hüzünler evinin şemini (mum)” hatırlatarak verir.

2.2.57.3. Ayna

Tasavvuf düşüncesinde en çok kullanılan metaforlardan biridir. İbn Arabi vahdet-i vücud düşüncesinin ana unsurlarını anlatmak için ayna metaforuna çokça başvurur. İbn Arabi'nin geliştirdiği ayna metaforu, tasavvufta üç farklı anlamda kullanılır: Bunlardan birincisine göre ayna, Allah'ın tecellileriyle var olan ve bu tecellileri yansıtan kesret âlemdir; buna göre ayna, tek bir hakikat olan vücud (Allah); onun dışındaki diğer varlıklar ise bu aynadaki görüntülerdir. Yine o, Tanrı – âlem ilişkisini açıklarken Allah'ın da yaratılmışlar (halk) için bir ayna konumunda olduğunu söyler. İkinci metafor göre ise ayna, insan ve insan-ı kâmeldir. İbn Arabi insan ve evrendeki en yetkin varlık olan insan-ı kâmil konusunu izah etmek için de ayna metaforuna başvurur; genel anlamda insanı, özelde ise kâmil insanı bazen “kâinat aynasının cilâsı”, bazen de evren aynasının bir prototipi olmasından dolayı kapsayıcı bir ayna olarak tasvir eder. Üçüncü metafora göre ise ayna, kalptir. İbn Arabi'ye göre kalp manevi âlemi yansıtan bir aynadır. İnsan, bu “kalp aynası”na bakarak gayb âlemin bilgisini elde edebilir. Ama kalbin bu âlemi gerçekte olduğu gibi yansıtabilmesi ve gerçekten doğru bilgiler alabilmesi için, onun tertemiz ve yeterince parlak olması gerekir. (Ödge, 2009: 87-88).

“Şehrin Kapıları” isimli öykünün son kısımlarında hakikat kapısını açan öykü kahramanı, gördüklerini ayna metaforuyla açıklar. ”Son kapı açılınca bir ayna beliriyor. Bakıyor seni görüyorum. Sen bakıyor beni görüyorsun. Birbirimizin aynasıyız diyorum” (Yalsızuçanlar, 193: 2012). Tasavvufa göre genelde insan, özelde ise fena makamına ulaşmış kâmil insan, evrenin özü olan küçük bir prototiptir. Öyküde, Allah'ın aynaya bakınca öykü kahramanını yani âlemin özü olan insan-ı kâmil görmesi, aslında Allah'ın varlıkların bulunduğu kesret âleminde kendi tecellisini görmesidir. Öykü kahramanın aynaya baktığında Allah'ı görmesi ise insanın ve evrenin Allah'ın tecelli ettiği bir ayna olmasındandır.

Ayna metaforu “İşler Vakitlere Rehinlidir” öyküsünde “Anne sen bana ayna olamazsın. Bir aynam var artık.” (Yalsızuçanlar, 2012: 271) cümlelerinde kullanılır. Bu cümlelerde geçen aynayla kalp kastedilir. Öykü kahramanı bu aynaya bakarak gerçek varlığı görebilir ve sırlara ulaşabilir; ancak kalbin günahlardan temizlenmesi gerekir. Öyküde bu durum “(...) kirlerimden arınacağım, bu günahlar beni siyaha boyuyor, kalbime bıraktığım siyah noktalar o kadar çoğalmış ki onları

suya atmaktan başka çarem yok onları suya atacağım (...)" (Yalsızuçanlar, 2012: 271) cümleleriyle anlatılır.

Öyküde genç kadın, hayatını ve mutsuzluğunu hep annesi üzerinden anlamaya çalışır ve bu onu intihar düşüncesine getirir. Bu düşünceden kurtulup gerçeklerin aynasına bakar, o zaman "karanlık" diner; kalbini huzurla "süsl[er.]" Kalp aynasına bakan mutasavvıf, bätını bilgilere ulaşır, öyküde bu durum, " Sırrımı buldum.. Onu seviyorum anne, artık bir dilim bir de sırrım var." (Yalsızuçanlar, 2012: 271-272) cümleleriyle dile getirir.

Avusturyalı filozof Ludwig Wittgenstein'in "Eken değiniler vardır ve hasad eden değiniler sözüyle açılan "Sınırlı Kavrayış Biçimine İlişkin Öykü Taslakları Mektubu" isimli öyküde, kahramanın yazara öykü konusuyla ilgili sunduğu üçüncüsü öneri İbn Arabi'nin "ayna" metaforudur. Öyküde kahraman "Bir diğeri de mahlukatın tabiatına dair İbn Arabi. Örneğin cilalı, parlak bir yüzeye baktığında kendi görüntünü görürsün, dolayısıyla mazhar veya tecelli yeri yok olur, der."(Yalsızuçanlar, 2012:291) cümleleriyle başlayarak Arabi'nin evrenin Allah'ın tecelli ettiği ayna olması düşüncesi anlatır. Öykü "Hak mümkinat formlarının açıldığı mahaldir. Böylece âlem, Hak'ta sadece alemleri görür." (Yalsızuçanlar, 2012:291) cümleleriyle biter. Burada yazar, insan aynaya baktığında aynayı değil de sadece kendi görüntüsünü görürse evrene baktığında da varlıkların görüldüğü ayna konumunda olan Allah'ı görmez, yalnız varlıkları görür düşüncesini vermeye çalışır.

"Ayan Beyan" öyküsünde ayna metaforu çok yoğun kullanılır. Yazar, "Bırakınca alnıma senden ışık vuruyor. Vurunca aynadaki görüntüye bakar gibi sana bakabiliyorum." (Yalsızuçanlar, 2012:334) cümlesinde "ayna" sözcüğüyle, insanın evren aynasında Allah'ın tecellisini görmesini anlatır. Öykünün devamında "ayna" metaforunun farklı bir boyutu ele alınır. Bu sefer öykü kahramanı aynadır.

"Beni kıyına ittiğin zaman sanki bir ayna oldum ve orada sadece kendimi gördüm. Bu hal bir zaman sürdü. Sonra yavaş yavaş kendi resmim silindi aynada, hiçbir şey görünmez oldu. Boş bir ayna görüyordum. Hiçbir resmin olmadığı, saf, cilalı bir ayna. Ayna ben miydim? Ayna bensem sen neredeydin? Ben ayna isem kendimi nasıl görebilirim?" (Yalsızuçanlar, 2012:334)

Eski aynalar gümüş ve çelikten yapılır, pürüzsüz bir yüzeye sahiptir. Cila kaybolursa paslanır. Tasavvufta insan yokluk aynasının cilasıdır. O yaratılmamış olsaydı sadece paslanmış bir yüzey kalırdı. Ayna, tasavvufta aynı zamanda kâmil insanın günahla kirletmediği kalbidir, kâmil insanın kalbinde Allah tecelli eder ve O,

kendi güzelliğini bu kalpte seyreder. Öyküde “boş bir ayna” derken Allah’ın görüleceği, kesretten kurtulan kalp kastedilir.

Öykünün kahramanının, Allah’ı rüyada görmenin, gerçekten görmek olup olmadığı sorguladığında aldığı ve okuduğu her sözcük, aynasını lekeler; çünkü kalp akılla öğrendiği doğrularla değil, samimi olarak iman ettiğinde ve yaşayarak öğrendiğinde temiz kalır. Öykü kahramanı Allah’ı bildiği halde aynası temiz değildir, ne zaman ki tevhit makamına ulaşır, masivadan kurtulur; işte o zaman aynası temizlenir: ”Seni gördükten sonra aynam yeniden temizlendi. Ona bakınca kendimi görüyordum. Kendime bakınca seni görüyordum. Sana bakınca seninle birlikte olmayan şeyleri görüyordum. Sen kendini gizliyordun” (Yalsızuçanlar, 2012: 337). Öyküde aynanın yine perdelendiği görülür ki bu sefer perde kendisidir. Öykünün sonlarına doğru kendi bedeninden uzaklaşan, onu bir avuç balçık gibi gören kahramanın artık aynası da kaybolur çünkü artık beka makamındadır, bu makamda hiçbir şey yoktur, sadece Allah vardır.

“Sarı” isimli öykü dört simetrik adamın aynaları çoğalttığı ve üçgen bir kıvılcım yakarak kendilerini bölen sevgiliyi gözlemledikleri görülür. Öyküde dört simetri adam, gayp ricalinden “bir doğuda, diğeri batıda, üçüncüsü kuzeyde, dördüncüsü güneyde bulunan dört veli[dir]” (Uludağ, 1995: 181). Tasavvufta evrenin küçük bir örneği olan insan-ı kamil Allah’ın tecellisinin en fazla görüleceği varlıktır. Bu öyküdeki dört insan da, aynalarıyla Allah’ın değişik isimlerini yansıtırlar. Aynaları çoğaltmaları ise Allah’ın isimlerini daha fazla yansıtılmalarıyla ilgilidir.

Öyküde kadın kahramana, dört simetrik adam tarafından çokluğun aslında biri yansıttığı “içbükey” ayna benzetmesiyle verilir. Genç kadının hayatıyla ilgili verilen çocuk, porselen eşyalar vb şeyler, mum ışığının “ içbükey aynada” bir noktada birleşir. İçbükey ayna, çoklukluğu birlemek için, aynanın simetri özelliği ise bir’in çoğalmasını ve tecellisini göstermek için kullanılır.

“Uzakla Yakının Sınırında” öyküsü “ayna” metaforu üzerine kurulur. Öyküde üç aynadan bahsedilir: Birincisi Allah’ın ayna olmasıdır. “Sen aynasın.” (Yalsızuçanlar, 2013: 82) cümlesiyle bu durum anlatılır. “Bu durumda ilâhî tecellî, kulun yeteneğinin görüntüsüne ayna olur. Kul, kendi yeteneğinin görüntüsünde ilâhî tecellîyi gördüğünde, Hak aynasında kendi görüntüsünden başka bir şey göremez” (Ödke, 2009: 81).

Öyküdeki ikinci ayna kesret âlemdir ve bu âlem Allah'ın tecellileriyle vardır ve bu tecellileri yansıtır. “Aynadasın.”(Yalsızuçanlar, 2013:82) cümlesiyle başlayan bu anlayışı öykünün tamamına hâkimdir. Öykü kahramanı gördüğü arı, çiçek ve ağacı Allah'ın tecellilerini yansıtan bir ayna olarak görür. ”Baktıkça yavaş yavaş toprak oluyor. Yok oluyor. Beliren hep aynadır diye düşünüyorum. Her şey aynadır. Orada şimdi seni görüyorum” (Yalsızuçanlar, 2013: 86).

Öyküde üçüncü ayna; öykü kahramanı, anne, çocuk, yaşlı kadın, Ali ve onun eşidir. İnsanın kesret âleminde farklı olarak alınmasının sebebi, “Allah'ın zât, sıfat, isim ve fiillerine mazhar ve tecelligâh ol[ması] ve bunları en güzel şekilde yansıt[masıdır]” (Ödke, 2009: 77). Öyküde bu durum, “Ayna benim belki de. Benim aynamda kendini seyrediyorsun(...) Ben onu da kendim gibi bir ayna olarak görüyorum(...) Sen de diyorum ötekiler gibi bir aynasın. Onu gösteriyorsun.” (Yalsızuçanlar, 2013: 82-87) cümleleriyle anlatılır.

Öykü kahramanı ayna sayesinde Allah'a uzaklığın ve yakınlığın bilinebileceğini belirtir. İnsanın yeteneği ve ibadetleri ölçüsünce, ayna da yani kesret âleminde onun tecellilerini müşahade eder. ”Ben uzağım. Uzaklığın aynasıyım”(Yalsızuçanlar, 2013: 82) diyen öykü kahramanın, öykünün başlangıcında bu tecelli aynasından çıktığı görülür. ” Sen aynadan çıkardın beni. Çıkınca ayna yok oldu. Olunca uzağa düştüm.” (Yalsızuçanlar, 2013: 83) diyen öykü kahramanın öykünün başlangıcında kemale henüz eremediği anlaşılır.

Kısa bir öykü olan “Kuğu Büyüsü”nde öykü kahramanı geceleyin evine döner. Odasına uzun zamandır uğramadığı görülür; çünkü aynanın dışında her şey ya devrilmiş ya da küf veya yosun bağlamış bir durumdadır. Koltuğuna oturan öykü kahramanı kendisiyle hesaplaşmaya girer. Her şeyini yitiren, yağmalatan ve soyundukça soyunan kahramanı ruhunu “billurlaştırır.” Katı dünyasında, tesadüfün oyuncuğu olan öykü kahraman, kuğu büyüsüne yattığı gece, aynasının kendini çağıran sesine uyanır. Aynasıyla ilk başlarda ışık oyunları yapan kahramanın, aradan yüzyıllar geçince bu “nesnel gerçeklik zarı”nı (görünenler dünyası) yırtmak için aynasını kırdığı görülür. Güneşi görebilmek için odasında pencereler açar, onu kalbinin gözbebeğine yerleştirir.

Öykünün başlarında odanın dağınıklığı tasvir edilirken sadece ayna yerli yerindedir. Bu odadaki kitaplar küf kokar, duvar dipleri yosunludur ve etajerdeki

eşya dağınıktır. Bu dağınıklık öykü kahramanın zihnini bulandırır. Oda, masivadır; kitapların küf kokması ise hep aynı bilgi ve düşünceleri tekrarlamasıdır. Öykü kahramanın dünyanın karışıklığı içinde zihninin berrak olmadığı görülür. Bu karışık, küf ve yosun içinde ayakta kalabilen şey aynadır ki bu ayna da öykü kahramanına yol gösterecek kalbin remzidir. Öykü kahramanın bu karanlıktan (masivadan) kurtulmak için masivayı terk etmeye çalıştığı görülür. Öykü kahramanı, ruhunu saflaştırıp benliğinden kurtulur; fakat yine gecenin (masiva) içindedir. O gecedен ve geleceğin “bela” günlerinden kurtulmak için “kuğu büyü”ne yatar.

Batılıların kuğu dedikleri kuş, Doğu’da Simurg, Anka yahut Kaknus diye bilinir. Bu “efsanevî kuş, öleceğini anladığı zaman kendine bir yuva kurar, yuvaya oturur, kanatlarını çırparak çıkardığı kıvılcım ile yuvayı tutuşturur, kendini yakarak yok eder. Ve yine efsaneye göre onun küllerinden yeni bir Kaknus dünyaya gelir” (Kutlu, Mart 1999). Öykü kahramanın “kuğu büyü”ne yatması kendini yok ederek bekaya ulaşmak istemesidir. Kuğu büyüüne yattığı gece ilerleyen bir vakitte aynası onu çağırır. O, aynasını güneşe tuttuğunda güneşin tek renk olan ışığının, yedi ayrı renge dönüştüğünü görür. Buradaki güneş Allah’ın sembolüdür. Onun ışığının aynada yedi renge dönüşmesi ise varlık âlemine tecelli etmesidir. Varlık âlemindeki binlerce varlık aslında, Bir’in farklı yansımalarıdır. Bu birliği fark eden öykü kahramanı çokluktan kurtulup Allah’ı vasıtasız müşahede edebilmek için kalbi dâhil her şeyi yok eder. Bu öyküde ”Aynamı kırdım. Güneşe karşı pencereler açtım odamın tavanından, geniş yollar yaptım. [Güneşi] Kalbimin gözbebeğine yerleştirdim.” (Yalsızuçanlar, 2013: 251) cümleleriyle anlatılır.

Yazarın “Mercan Gören Ses” öyküsünde tecelli kavramını ayna metaforuyla anlattığı görülür. Öykü kahramanın kendisinin Allah’a ayna olması için kâmil insan olması gerekir ki, bu düşünce öyküde “Yüksele yüksele külli bir mertebeye geliyorum, bütün çiçeklerin hükmüne geçiyorum.” (Yalsızuçanlar, 2013: 309) cümlesiyle anlatılır. “Kesif bir ayna oluyorum, ışıktaki yedi rengi dağıtıyorum içime.” (Yalsızuçanlar, 2013: 309) cümlesiyle artık kâmil insan olan öykü kahramanın Allah’ın isim ve sıfatlarının evrendeki tüm tecellisini barındırdığı ifade edilir. Öyküde kahramanın Allah’a ayna olabilmesi için tüm gölge varlıktan kurtulması gerekir. Bu durum öyküde “Nazarımı çekip gökyüzündeki güneşin yüzüne atıyorum, toprağa bakan yüzümü güneşe çeviriyorum, onun aynası oluyorum.

Kalbime bakıyorum kemal buluyorum. Belki sıfatlarımın renkleri ona bir renk veriyor.” (Yalsızuçanlar, 2013: 309) cümleleriyle verilir.

2.2.57.4.Deniz

İbn Arabi, tevhit düşüncesini anlatırken “mutlak birlik denizi” (Yalsızuçanlar, 2015a: 30) ifadesini kullanır ve tevhit düşüncesini deniz sözcüğüyle imgeleştirir. Öykülerde de “Deniz” sözcüğünün imgesel kullanımı genelde İbn Arabi’nin ifadesine yakındır.

“Denizde Ölüm” öyküsünde kahraman, aşk anlayışını ve serüvenini şöyle anlatır:

“Bil ki Allah âlemde altını kölenin terkine bağlamıştır. Ki biz buna deniz diyoruz. Burası engin bir deniz ve kıyıdır. Sana orada rastlamıştım... Kıyı bilinir, deniz tadılır. Seni görünce durdum. Giysilerimden soyundum. Ağırlıklarımı bıraktım. Eklerimi terk ettim. Neyim varsa yok ettim...Denize girdim. Sürekli dalgalarla karşılaştım. Orada kendimi terk etmiş bir halde durdum. Seni gördüm. Kucakladım, sarıldım sana “ (Yalsızuçanlar, 2012: 275).

Burada ifade edilen deniz birlik (tevhit) düşüncesi, kıyı ise görülen âlemdir. Deniz tadılır demesi birlik haline aşkla ulaşılabilmesinden, kıyı bilinir demesi ise zahiri âlemin akılla bilinebilmesindedir.

İnsanın Allah’a yükselme serüvenin anlatıldığı “Beni Yaktığın Menzil”de öykü kahramanı marifet kapısını sembolize eden evin üçüncü katındaki bir ceviz ağacından “denize açılan bir damar” olmak için “ateş” makamında yanmak gerektiğini öğrenir. Yazar, bu öyküde de denizle tevhit düşüncesini kastedir. Denize ulaşmak içinse aşk ateşiyle yanmak gerekir. Nitekim öyküde de kahramanı aşk ateşiyle varlığını kurutur ve tohuma döner. Ateş iyice harlanır, öykü kahramanı kendisini ateşe bırakır ve “kabuksuz sadece bir ışık olarak yan[ar]” (Yalsızuçanlar, 2012:392).

Sadık Yalsızuçanlar deniz ve dalga metaforunu “Uzakla Yakınının Sınırında” öyküsünde de kullanır. Öykü kahramanı, Ali ve eşini izlediğinde onların dağdan çıkarak denize dökülen bir ırmakla birlikte denize ulaştığı görülür. Soru sormazlar ve tam bir teslimiyetle “sadece denize dökülü[rler]” (Yalsızuçanlar, 2013: 85). Öykü kahramanı bu denizde dalgalarda görür. Burada denizle Allah’ın isim ve sıfatları, dalga ile yaratılan varlıklar kastedilir. Bu dalgalar, ” denizden ayrı değillerdir” ve denizin özelliğini taşır ve ona işaret eder.

Tevhit düşüncesinin “Portal” öyküsünde de deniz metaforuyla anlatıldığı görülür. Denizle “tevhit” düşüncesinin kastedildiği “birlik denizi” ifadesiyle açıkça verilir. Acılarından birbirlerinin yüzündeki “birlik denizinde yıkanarak” uzaklaşan adamlarla kadın yeni ve temiz bir hale geçerler. Öyküde bu hal, “Denizde boğularak kavuştular havaya, suya ve çocuğa.” (Yalsızuçanlar, 2014: 28) ifadesiyle anlatılır.

“Suret” öyküsündeki “Ben denizim, sen güneşsin. Sen benden doğuyorsun her sabah, ben gün boyu sana bakıyorum.” (Yalsızuçanlar, 2013:160) cümlelerinde denizle Allah’ın tecellilerin görüldüğü parlak zemin kastedilir. Yazarın başka öykülerinde ayna metaforuyla anlattığı varlıkların Allah’ı yansıtması özelliğini, bu öyküde deniz ve güneş benzetmesiyle verdiği görülür.

Yolcu isimli kahramanın liman ve bir plaj çılgınlığıyla denizin en yeşil ve en insana ait olan boyutlarını hiçe indiren ve “göz gözü görmez, ses sesi duymaz” (Yalsızuçanlar, 2013: 241) bir karanlığa giren kasaba halkını, tekrar denize kavuşturma hikâyesi “Kasabada Yeni Bir Martı Çizgisi” öyküsünde anlatılır. Yazarın öyküde denizle “ubudiyet”e uygun yaşantıyı kastettiği görülür. Kasaba halkı öyküde ne zaman ki bu kulluk bilincini unuttur, o zaman denizin yeşili (nefs-i râziyyenin sembolüdür) kirlenir ve denizden uzaklaşırlar.

İbn Arabi’yle İbn Rüşd’ün akla ve keşfe dayalı konuşmasından oluşan “Araf” isimli öyküde İbn Arabi, Rüşd’ü bir “ada” gibi görürken, o İbn Arabi’yi “deniz” gibi görür. Öyküde İbn Rüşd akla dayalı zahiri bilgiyi, İbn Arabi keşfe dayalı batini bilgiyi temsil eder. Öyküde dolayısıyla zahiri bilginin sınırlı olduğu “ada” sözcüğüyle, batini bilginin aklın üstünde ve sınırsız oluşu deniz sözcüğüyle verilir. Aynı zamanda adanın üstünde gezilirken denizin içine girilir yani yaşanan bir bilgidir.

2.2.57.5. Dağ

Öykülerde Allah’a yükselme, fena makamları “dağ” sözcüğüyle karşılanır. “Şathiye”, “Akıl Dağı”, ”Sarı”, ”Suret” ve “Kasabada Yeni Bir Martı Çizgisi” öykülerinde dağ sözcüğünün metaforik olarak kullanıldığı görülür.

“Şathiye”de kentteki insanlar yangın, sel ve deniz yükselmesinden oluşan felaket sırasında boşluğa düşerken, öykü kahramanı şehrin bu karmaşasından ve kaostan yüksek bir dağa çıkarak kurtulur. Öyküdeki geçen “Dağ, ilahi gerçeğin

imajıdır” (Tartut, Kasım 2013: 9). Dağda yükseldikçe “duruluğa” kavuşur, unuttuğu harflerine ve kelimelerine kavuşur.

“Sarı” isimli öykünün serim bölümünde dağ İlahi hakikati, “Suret” isimli öyküde suretlerin kaybolduğu bu birlik hali “suretin olmadığı dağ” metaforuyla verilir. Yine “Kasabada Yeni Bir Martı Çizgisi” öyküsünde Allah’a yükselme ise dağla imgesiyle anlatılır. “Akıl Dağı”nda ise öykü kahramanın Allah’ı ulaşma yolundaki son sınavı aklı geçmektir. Bu engel dağ imgesiyle verilir.

2.2.57.6.Ağaç

Yazar bazı öykülerinde kesret ve vahdet düşüncesini ağaç imgesiyle verir. Ağacın dalları kesreti, dalların bağlı olduğu ana gövde ise tevhit düşüncesini ifade eder.

“Şathiye” isimli öyküde kahramana yol gösteren ağaç, tevhit düşüncesinin en üst anlayışını temsil eder. Bu düşünce öykü kahramanı ile konuşan ağaç tarafından şöyle ifade edilir:

“Ben diyor ağaç senin arşınım, bana doğru yüksel. Benim en üst dalıma çık. Korkma at adımlarını diyor. Atıyor, yerçekiminden kurtulmuş gibi yükseliyorum. O ağacın arşına çıkıyorum. Burada nihayet tüm varlıkları görebiliyorum. Burası dağın doruğu” (Yalsızuçanlar, 2012: 358).

“Akıl Dağı” öyküsünde kâmil olmak “bülüğ” sözcüğüyle karşılaşılır. Öyküde kahramanın dedesisi bulüğün özgürleşmek, özgürleşmenin de olgunlaşmak yani başlangıcına dönmek yani başla sonun birleşmesi olduğunu söyler. Kahramanın dedesi insanın yaptığı bu daireyi, ağaç ve meyve örneğiyle somutlaştırır. Bir ağacın tohumdan büyüüp meyve vermesi onun özgürleşmesi demektir. Ağacın meyvesi ise onun tohumudur. Dolayısıyla ağaç meyve vererek başa döner ve dairesini tamamlar. İnsanın tohumuda nutfedir. “Ne zaman ki beden tohumuna yani nutfeye erişir, meyve verir hale gelir, o zaman yetiştiği mertebeye bulüğ derler. Bulüğün manası erişmektir. Özgürlük ise bağlardan kurtulmaktır” (Yalsızuçanlar, 2012: 368).

“Sarı” isimli öyküde ise genç kadın “Ağacın bir olduğunu görüyor”(Yalsızuçanlar, 2012: 410). Ağacın “bir” olduğunu görmesi tevhit düşüncesiyle ilgilidir. Ağacı dalları kesret âlemini gövde kısmı ise Allah’ı sembolize eder. Genç kadın ağaçtaki “bir”i gördükten sonra tabiattaki tüm varlıkların aslında bir’in çoğalmış hali olduğunu fark eder.

“Denizde Ölüm” öyküsünde insanın topraktan yoğrulup, “can” üflenmesi ve meleklerin secde ettiği bir “mekanete” dönüşmesi, ağaç ve tomurcuk örneğiyle somutlaştırılarak anlatılır.

“Ağaç ile Sarkaç”, tasavvufi düşüncenin işlendiği öykülerden biridir. Öyküde ağacın “toprağın böğrü”nden yükselmesi, insanın mahviyet haliyle yani acz ve fakr ile Allah’a ulaşmasını sembolize eder. Anne ikiz çocukları kuduz iki itten alarak ağacın göğe ulanan dalına çıkararak kurtarır.

“Haç’ın dikey çizgisi ağacın gövdesini oluşturur, yatay çizgisi dallarını. Yeryüzü cennetinde sadece hayat ağacı mı vardı ki?” (Yalsızuçanlar, 2014: 76) cümlelerinden oluşan “Ağacın Merkezi” isimli küçürek öyküde hayatı ağaç imgesiyle anlatır. Öyküde hem hayat ağacı diyerek masiva hem de başka ağacın varlığı hissettirilerek tevhit düşüncesi anlatılır.

2.2.57.7. Güneş

Yazarın öykülerinde “güneş” metaforuyla genellikle Allah’ı ve ondan gelen bilgiyi kastettiği görülür. “Şeyleri Senin İçin Seni de Kendim İçin” öyküsünde Allah güneşle, kesret âlemi ise gökyüzündeki gezegen ve yıldızlarla sembolize edilir. Gökyüzü ise yokluk aynasıdır.

“Taammüden” öyküsünde de Allah güneş metaforuyla verilir. Öyküde, Simsar ismiyle verilen zahir ehlinin güneşin vurduğu masası “göz kamaştırır.” Simsar’a ait güneş düşen masanın göz kamaştırması bilgisinin Allah’la ilgili olmasındandır, ama masanın gözleri tozlu ve küflüdür ki, bu da eskiden beri değişmeyen hep aynı bilgileri tekrarlamasıyla ilgilidir. Yine öykünün sonunda Allah’ı arayan dervişi temsil eden Müracaatçı, Simsar’dan yana ümidi olmadığını anlayarak ” Güneşe gönül vermek gerek.” (Yalsızuçanlar, 2012: 411) diyerek oradan ayrılır. Burada da güneşle Allah kastedildiği daha açıkça ortaya konur.

“Senfonik İlahi”, “Suret” ve “Kuğu Büyüsü” isimli öykülerde tasavvuftaki vahdet-i vücud düşüncesini anlatmak için güneş metaforunu kullanılır. “Senfonik İlahi”de asıl varlık olan Allah, “Ben gölgedeyim, ben gölgeyim, güneşim sensin.” (Yalsızuçanlar, 2013: 136) cümlesinde “Suret”te “Ben denizim, sen güneşsin. Sen benden doğuyorsun her sabah, ben gün boyu sana bakıyorum.” (Yalsızuçanlar, 2013:160) cümlesinde güneşle verilir. “Kuğu Büyüsünde” öykü kahramanın aynasını güneşe tuttuğunda güneşin tek renk olan ışığının, yedi ayrı renge dönüştüğünü görür.

Buradaki güneş Allah'ın sembolüdür. Öykü kahramanı Allah'ı vasıtasız müşahade ettiğini söylediği cümlelerde yine Allah'ı güneş imgesiyle verir: "Aynamı kırdım. Güneşe karşı pencereler açtım odamın tavanından, geniş yollar yaptım. [Güneşi] Kalbimin gözbebeğine yerleştirdim." (Yalsızuçanlar, 2013: 251)

"Kime Karşı Ölümsün" öyküsünde, her şey Allah'ın yansımasıyken ama hiçbir şeyin onunla aynı olmadığı düşüncesi güneş ve ışığı benzetmesiyle şöyle anlatılır: "Bu yerkürede küçük, parça parça, rengarenk çeşitli cam parçaları gibi her biri başka tende rengini, büyüklüğünü, biçimini güneşten aldı. Bu düşsel ışıklanma ne güneşin aynısıydı ne de..." (Yalsızuçanlar, 2013: 283).

"Ağaç ile Sarkaç"ta yaratılış, "güneşin kalaylı bir tepsiye" düşmesi metaforuyla anlatılır. Öyküde çocuğun eline güneş vurur ki, bu durum çocuğunda Allah'ın tecellisini yansıttığını gösterir.

İbn Arabi fikirlerinin doğuyu ve batıyı kuşatacağını anlatan "Sonuç" isimli öyküde İbn Arabi düşünde gördüğü bir meleğin "güneşten kopardığı bir ışık" getirdiği görülür. Öyküde güneşten gelen bu ışıkla ilahi bilgi kastedilir. Dolayısıyla İbn Arabi'nin bilgisinin ilahi kaynaklı olduğu vurgulanır.

"Perde" öyküsünde Allah yine güneşle verilirken "Kar" öyküsünde kâmil insanın sağ gözü güneşe benzetilir. Öyküde kâmil insanın sağ gözü güneş, sol gözü ay olarak verilir. Kâmil insanın gözlerinin bu özelliği ile onun hem gerçek varlığı (güneş) hem de zahiri varlıkları (ay) görmesi kastedilir.

2.2.57.8. Yol ve Yolcu

Sadık Yalsızuçanlar manevi bir yolculuk olan seyr ü sülüğü öykülerde metaforlarla anlatır. Yazar "Şehrin Kapıları", "Akıl Dağı", "Sarı", "Terk" ve "Kasabada Yeni Bir Martı Çizgisi" öykülerinde yol ve yolcu metaforlarının kullanılır.

Kalbe yapılan yolculuk ve yolculuğun sonunda ulaşılan tevhit makamının imgelerle hikâye edildiği "Şehrin Kapıları" isimli öykü, anlatıcının şehirlerarası otobüsten inerek şehir merkezine doğru yürümesiyle başlar. Öyküde otobüsten inen yolcu, derviştir; "şehir ise gönül haline gelmiş, yani bilgelikle donanmış nefistir" (Yalsızuçanlar, 2015a: 65). Öykü kahramanın şehre gelmesiyle başlayan seyr ü süluk yolculuğunda makamlar kapı -en sonuncusu yüksek bir çelik kapıdır- imgeleriyle verilir.

“Akıl Dağı”nda da yolculuk metaforlarla anlatılır. “Kesret perdesi” dedesi tarafından aralanan öykü kahramanı kendi bülüğünü (asla ulaşmak) tamamlamak için evden ayrılır. Bu manevi yolculuğunda öykü kahramanı “ek”lerin, kat kat yüklerin, hece ve kelimelerinin arasından kendi içine bakmayı başarır

“Sarı” ve “Terk” öykülerinde manevi yolculuk tren yolculuğuyla anlatılır.

Sultanlığı bırakıp derviş hayatı yaşayan İbrahim Ethem’in hikâyesini hatırlatan “Terk” öyküsünde, dünyanın maddesinde kaybolan öykü kahramanın bunları bırakarak kâmil insan olmak ve özgürleşmek için yaptığı yolculuk sembolik bir dille anlatılır. Bir sabah her şeyini geride bırakan öykü kahramanı bir lokma bir hırka anlayışına uygun bir anlayışla yanına bir cüzdan, bir kart ve biraz da para alarak tren garına gelir ve trenle yapacağı yolculuk başlar. İlk başta nereye gideceğini bilmeden yapılan bu yolculuğun sonunda öykü kahramanı, terk etme bilincini de terk ederek yani yaptıkları ve eyledikleriyle ilgili düşünceyi de terk ederek tüm fazlalıklarından kurtulur. Sadece özü kalan öykü kahramanı yolculuğunu tamamlar.

“Sarı” isimli öyküde de genç kadının manevi yolculuğu tren yolcuğu metaforuyla başlar.

“Kasabada Yeni Bir Martı Çizgisi” öyküsünde ise başkahramanın ismi “yolcu”dur. Öyküdeki bu yolcu, kâmil insandır. Öyküde kalpleri “mühür”lenmiş ve “karanlıklar” içinde olan bu halkı yolcunun “ubudiyet” bilincine ulaştırdığı görülür.

2.2.57.9. Ev

“Beni Yaktığın Menzil” isimli öyküde; şeriat, tarikat ve marifetin üç katlı evle sembolize edilir. Birinci sevdiklerinden oluşan maddi dünyadır. Yaşlılık günlerinde kimsesi kalmayan öykü kahramanı önce çınlama olarak başlayan sonra uğultuya dönüşen bir ses duyar. “Bir bakıma ölüme yakınlaşma... Ölümün sesidir duyulan” (Tartut, Kasım 2013: 11). Kapıya doğru yaklaştığında dışardaki rüzgâr, taşıdığı ateşle öykü kahramanı yakar. Maddi dünyadan yanarak arınır ve hafifler. Yaşamı her gün böyle giden öykü kahramanı, birini özler ki, bu Allah’tır.

Ayrılığın ateşiyle hafifleyen öykü kahramanı maddi dünyayı terk ederek ikinci kata çıkar. Bu kat tarikatı temsil eder ve tecelli makamıdır; çünkü burada her varlıkta sevdiğini görür. “ Hangi odaya girsem senden bir işaret görünüyor” (Yalsızuçanlar, 2012: 390). Öykü kahramanı, ikinci katta artık dünyadan uzaklaşıp

onlara uzakta baktığında tüm varlıktaki birliği fark eder. O artık evin üçüncü katına çıkar. Öyküde üçüncü kat olarak verilen bu menzil, hakikat makamıdır, burada Allah'tan başka hiçbir şey görülmez.

2.2.57.10. Güvercin

“Sarı” isimli öykü “Güvercin kör kapıdan uçuyor. Kanatlarının beyazı dağılmış. Elleriyle yüzünü kapamış.” (Yalsızuçanlar, 2012: 409) cümlesiyle başlar; sonra gözleri yüreğini örten, dizleri yırtık bluciniyle kendisini ikiye ayırmış, yüzü belirsiz bir kadının güvercine baktığı görülür.

Öykünün başında güvercinin “kör kapı”dan uçarken kanatlarının beyazı dağılır ve eliyle yüzünü kapatır. Öykünün sonlarında ise güvercin kör kapıya tekrar döner ve kapının kanatları açıldığında, bu kanatlardan dört simetrik adam çıkar. Bu durum evliyaların don değiştirip güvercin kılığına girmesine yorumlanabilir. Bazı tarikatlarda dervişlerin güvercin donuna girdiğine inanılır. Dervişler bu güvercin donunda manevi makamlara yolculuk eder. Güvercinler, manevi ışık taşır. Tasavvufta güvercinler, makamdan makama sır götürür, gönülden gönüle hakikat taşır. Burada güvercinin gayp âlemi sınırı olan “kör kapı”dan çıkarak genç kadına hakikat taşıdığı görülür. Kuşun beyaz olması ve etrafa beyazının dağılması taşıdığı hakikatle ilgilidir. ”Beyaz, İslâm, iman ve tevhîdi sembolize [eder.] Nakşibendiyye’de ise sır latîfesinin rengi beyazdır” (Özköse, 2014: 29). Dolayısıyla öyküde güvercin, “kör kapı”dan çıkarak insanlara tevhitte ilgili sırlar taşır.

Öykünün ilerleyen kısımlarında şeytan tarafından kandırıldığını bilmeyen insanlar, eşikten (cennetten) kovulmalarının nedenlerini sorgularlar. Güvercin bu insanlara akıl erdiremeyecekleri bir düş gösterir ki yazar, bu cümlede güvercinle mürşidi akıl erdiremeyecek düşle ilahi hakikatleri kastedilir. Dolayısıyla mürşidin insanlara Allah ve Allah’la ilgili sırlara ulaştırması sembolik bir dille anlatılır.

2.2.57.11. Baykuş

Portal isimli öyküde masiva hal ekleriyle anlatılırken, bunlardan kurtulup yalın hale gelemeyen insanda baykuş metaforuyla verilir. “Sadece e, de ve den hallerini gören, onları bir türlü yalın halde göremeyen bir baykuş” ifadesinde yazarın özellikle masivayı gramer terimleriyle anlatmasından dolayı, bu baykuşların, akla önem veren âlimler olduğu söylenebilir.

2.2.57.12. Kar

“Kar”ın metafor olarak kullanıldığı küçürek öyküde, kar gerçek varlığı örten masivayı simgeler. Zahiri gözden kurtulan kâmil insan, bakışıyla bu karı eritir. Öyküde kâmil insanın sağ gözü güneş, sol gözü ay olarak verilir. Bu gözlerle karı eritir yani masivadan kurtulur.



SONUÇ

Sadık Yalsızuçanlar, tasavvuftan beslenen ve eserlerinde bu düşünceyi çok yoğun olarak işleyen günümüz yazarlarından. Yalsızuçanlar'ın, *Şehirleri Süsleyen Yolcu*'yla başlayan yazarlık serüveni öykü, roman, deneme, masal, öykü derlemeleri, araştırma, inceleme olmak üzere yüz on altı eseriyle devam eder. Eserlerinin hemen hemen tamamında, tasavvuf düşüncesine ve büyük mutasavvıfların yaşam öykülerine yer verir. Eserlerinde yaşamı ve insanı, bu düşünce ekseninde anlatır.

Yalsızuçanlar, *Vefa Apartmanı* dışında yayımlanan diğer romanlarında, İbn Arabi, Niyazi Mısırî, Yaman Dede ve Sait Nursi gibi din ve tasavvuf yönü olan kişilerin biyografilerini kurgulayarak anlatır. *Anadolu Erenleri*, *Aşkın Halleri* gibi inceleme eserlerinde de *Harakanî*, Mevlana ve Yunus Emre gibi birçok mutasavvıfın hayatına ve fikirlerine yer verir.

Yazarın edebi hayatının merkezini öykücülüğü oluşturur. Yirmi altı öykü kitabı bulunan yazarın, bu kitaplardaki öykülerinin önemli bir bölümünde, tasavvuf düşüncesinin yoğun etkisi somut bir şekilde görülür. Bu teze konu olan öykülerin birçoğunda anahtar kavram tasavvuf sözcüğüdür. *Garip* 'te (Toplu Öyküler 1) kırk bir öyküde, *Küf* 'te (Toplu Öyküler 2) otuz iki öyküde, *Huruf* 'ta (Toplu Öyküler 3) altmış üç olmak üzere toplam yüz otuz beş öyküde tasavvuf düşüncesine yer verilir. Öykülerde tasavvuf anlayışının bazen bir kahramanın bazen de tasavvufi kavramların etrafında verildiği görülür.

Yazarın öykülerindeki tasavvufi kişilerin bazıları İbn Arabi ve Niyazi Mısırî gibi tanınmış mutasavvıflarla, çocukluğunda tanıdığı gerçek kişilerden bazıları ise tamamen kurgu kişiliklerden oluşur. Özellikle tasavvufi kişilerin anlatıldığı öykülerde yazar, tasavvufi bazı kitaplardan metin parçaları alarak çok az değişikliklerle onları öyküleştirebilir.

İdeal insan olarak insan-ı kâmil tipini çizen yazar, öykülerinde sarhoş, müracaatçı, yolcu, seher çocukları, yeşil gözlü adam, gölge oturan adam ve gelen adam gibi kahraman isimleriyle tasavvufi kavramlara göndermelerde bulunur. Bu kurgusal kişilerin bazıları içsel bir yolculuk yapar. İç dünyalarında huzuru arayan bu insanlar, çoğu zaman hiç'leşerek tasavvufi yolculuklarını tamamlarlar. Bazıları ise dünyayla ilgili bağlarından kurtularak olgunlaşırlar. Yazar, bu kahramanların

değişimlerini daha iyi yansıtabilmek için çoğunlukla kahraman bakış açısını kullanır ve mekânlardan faydalanır.

Öykülerde mekânlar şehir, cadde, sokak, kasaba, dağ, deniz, mağara, tekke ve ev gibi basit yer isimleridir. Şehir, cadde ve sokak masivayı temsil eder. Şehrin sokaklarında ve büyük binalarında maddeye dayalı düzeniyle çoğul (kesret) ve karmaşık (kaos) yaşam hakimdir. Dağ ve deniz ise maddeden kurtulup manevi anlamda yükselişin temsil edildiği yerlerdir. Öykü kahramanları, öykünün başlarında şehrin bu kaosunda (masiva) bunalır, sonraları bu hayatın uzağında dağa ve denize sığınarak karmaşadan kurtulur. Öyküde çoğunlukla deniz Allah'ın birliğini, dağ ise Allah'a yükselmeyi sembolize eder.

Tasavvuf düşüncesinin işlendiği öykülerin en dikkat çekici yönlerinden biri de dil ve üslup farklılığıdır. Tasavvufi terminolojinin çokça kullanıldığı öykülerde, çağrışımlara açık, yoğun ve imgesel bir anlatım kullanılır. Okuyucunun bazı öyküleri anlamlandırabilmesi için, yazarın göndermelerde bulunduğu, çağrıştırdığı, metin parçaları aldığı dini ve tasavvufi eserleri bilmesi gerekir. Yine öykülerde tasavvuftaki geneleksel kullanıma uygun olarak bazen kesret alemi bazen kamil insanı bazen de insanın kalbini sembolize eden “ayna” sözcüğü başta olmak üzere kalbi beyaz insan, sarhoş, gölgede oturan adam, ayna, yol, yolcu, güvercin, kar, güneş, ışık, renkler, mum ve pervane gibi metaforik göndermelerin öyküde sık sık yapıldığı görülür ki bu da öykülerin hazırlı okuyucu istediğini bize gösterir.

Tasavvufu dinin bätini boyutunu ifade eden bir kavram olarak gören yazarın, öykülerinde en fazla üzerinde durduğu düşünce tevhit ve vahdet-i vücud felsefesidir. Yazar, tevhit düşüncesine yirmi dokuz öyküsünde, vahdet-i vücud anlayışına yirmi iki öyküsünde yer verir. Öykülerin bazıları bu kavramlar üzerine kurulurken bazılarında ise öykünün en önemli unsurlarından biridir. Yazarın tasavvufla ilgili diğer öykülerinde de bu iki düşüncenin tesiri görülür. Öyküde geçen insan-ı kâmil, fenafillah, bekabillah, masiva ve kesret gibi birçok kavramın bu iki kavrama bağlı olduğu görülür. Kesret on dört, tecelli on üç, fenafillah on iki, masiva on, bekabillah yedi, hiç(lik) yedi, halvet (der encümen) altı, şeyh ve derviş dört öyküde ana unsur olarak kullanılır.

Sadık Yalsızuçanlar'ın öykülerindeki tasavvuf düşüncesinin oluşmasında Kuran-ı Kerim, Hz. Peygamber'in sünneti, Peygamber kıssaları ile mucizeleri, başta

İbn Arabi olmak üzere Yunus Emre, Mevlana, Abdülkadir Geylani, Şeyh Galip ve Niyazi Mısrî gibi tasavvuf büyükleriyle Halvetilik, Mevlevilik ve Nakşibendilik tarikatları önemli bir yer tutar. Yine öykülerde, mutasavvıftan daha ziyade din büyüğü olan Said-i Nursi'nin ve eserlerinin etkisi çok fazladır. Batı'dan Heidegger ve Wittgenstein'in eser ve görüşlerinin öyküde işlenen tasavvuf düşüncesinde etkileri görülür.

Öykülerde İbn Arabi'nin veliler ilmi dediği ilm-i huruftan çok fazla faydalanılır. Arabi'nin evrendeki tüm varlıkları kelimeler, dolayısıyla harf olarak okuma düşüncesinin, Yalsızuçanlar'ı çok fazla etkiler. Toplu öykülerin üçüncü cildine *Huruf* ismini veren yazarın aynı zamanda öykü kitaplarından birinin ismi de *Harfler Kitabı*'dır. *Garip*'teki ilk öykü kitabı *Sırlı Tuğlalar*'da E'nin Yarısı, B'nin Güz Sancısı, A'nın Kanadı gibi birçok öyküye harflerin başlık olarak seçildiği görülür. Arap alfabesindeki elif ve b harfleri öykülerde hem müstakil olarak öyküleştirilir hem de başka birçok öyküde bu harflerin tasavvuftaki anlamlarına atıf yapılır. Öyküde Elif, Allah'ın birliğini temsil ederken, b harfi altındaki noktayla öykülerde işlenir. Sadık Yalsızuçanlar, harflerin dünyasını anlatırken, hayatına ve menkıbelerine ona yakın öyküde yer verdiği, İbn Arabi'nin *Fütuhât* isimli eserinden faydalanır. Harflerle ilgili öykülerinde bu kitaptan birçok alıntı yaptığı görülür.

Yazarın hem manevi hayatının oluşmasında hem de öykülerinde Said Nursi'nin ve *Risale-i Nurların* önemli bir yeri vardır. Yalsızuçanlar'ın gençlik yıllarında itibaren okumaya başladığı ve öykülerin beslendiği kaynaklardan olan bu eserler hem üslup hem de içerik olarak öykülerde kendini hissettirir. Bazı öykülerde *Risale-i Nur*'dan yaptığı alıntıları, bazı öykülerde ise Said Nursi'nin hayatından bazı kısımları küçük değişikliklerle öyküleştirir.

Türk öykücülüğünün son dönemde öne çıkan yazarlarından Sadık Yalsızuçanlar'ın öykülerinde temel beslenme kaynağı tasavvuf kültürüdür. Yalsızuçanlar'ın hemen hemen tüm öykülerinde tasavvuf düşüncesindeki kâmil insan olma ve tevhit düşüncesi başlıca temayı oluşturur. Geleneksel öykü anlayışının dışında yeni biçimler deneyen yazar, Türk Edebiyatında şiirle başlayan, son dönemde roman ve öyküyle devam eden edebiyat tasavvuf birleşmesinde, özellikle öykü alanında önemli bir yerde durmaktadır.

KAYNAKÇA

1.Çalışmaya Esas Oluşturan Öykü Kitapları

Yalsızuçanlar, Sadık (2012). *Garip* (Toplu Öyküler 1). Timaş Yayını. İstanbul.

Yalsızuçanlar, Sadık (2013). *Küf* (Toplu Öyküler 2). Timaş Yayını. İstanbul.

Yalsızuçanlar, Sadık (2014). *Huruf* (Toplu Öyküler 3). Timaş Yayını. İstanbul.

2.Refans Kaynaklar

2.1. Kitap ve Sözlükler

Akyüz, Kenan (2015). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. 18. Baskı. İnkılap Kitapevi. İstanbul

Altıntaş, Hayrani (1986). *Tasavvuf Tarihi*. Ankara Üniversitesi Basımevi. Ankara. <http://kitaplar.ankara.edu.tr/dosyalar/pdf/742.pdf> (05.10.2016).

Ayvazoğlu Beşir (1991). *Halk Şiirinden Tarihe*. Ötüken Neşriyat. İstanbul.

Banarlı, Nihat Sami (1998). *Resimli Türk Edebiyatı*. 1.Cilt. Milli Eğitim Basımevi. İstanbul.

Birgül, Mehmet Fatih, Yalsızuçanlar, Sadık (2015). *Aşk Risaleleri*. Rifat Özçöllü (Ed.). Sufi Kitap. 5. Baskı. İstanbul.

Cebecioğlu, Ethem (2009). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. 5.Baskı. Ağaç Kitabevi Yayınları. İstanbul.

Cebecioğlu, Ethem (Ed.) (2013). *Tasavvuf Tarihi*. Ankara Üniversitesi Uzaktan Eğitim Yayınları.1. Baskı. Ankara. <http://kutucugum.com/action/SearchFiles>.

Engin, Ertan (1015). 1980 Sonrası Türk Hikâyesinde Tasavvuf. Palet Yayınları. Konya.

Enginün. İnci (2001). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. 1. Baskı. Dergah Yayınları. İstanbul.

Hacı Bektaşî Veli. Marifetin Cevabını Beyan Eder. (Alıntılayan Ed.) Reyhan Aydın (2016). *Ortaöğretim Türk Edebiyatı 10*. Nova Yayıncılık. Ankara.

Hançerlioğlu (1984). *İslam İnançları Sözlüğü*, Remzi Kitapevi Yayınları. İstanbul.

Günay, Ünver; Güngör, Harun (2003). *Başlangıçlarından Günümüze Türklerin Dini Tarihi*. Rağbet Yayınları. İstanbul.

Gündüz Osman (1997). *Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema II*. 1. Baskı. 2.Cilt. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları. İstanbul.

Güngör, Erol (1986). *Türk Kültürü ve Milliyetçilik*. 5. Baskı. Ötüken Neşriyat. İstanbul.

İbn Arabi (2000). *Harflerin İlmî*. Mahmut Kanık (Çev.). Asa Kitabevi. Bursa.

İbn-i Haldun (2004). *Mukaddime*. Halil Kendir (Çev.). Yeni Şafak Kültür Armağanı. İstanbul.

İmam Buharî (2004). *Sahîh-i Buharî*. Abdullah Feyzi Kocaer (Çev.). Hüner Yayınları. İstanbul.

İncil (2001). *Bir Kardeş Günah İşlerse (Matta 18: 20)*. Yeni Yaşam Yayınları. İstanbul.

Kafesoğlu, İbrahim (1998). *Türk Millî Kültürü*. 16. Baskı. Ötüken Yayınları. İstanbul.

Kaplan, Mehmet (1992). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*. 2. Baskı. Dergah Yayınları. İstanbul.

Kaplan, Mehmet (1994a). *Şiir Tahlilleri*. 12. Baskı. Dergah Yayınları. İstanbul.

Kaplan, Mehmet (1994b). *Hikâye Tahlilleri*. 5. Baskı. Dergah Yayınları. İstanbul.

Kara, Mustafa (1985). *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*. 1. Baskı. Dergah Yayınları. İstanbul.

Kırkkılıç, Ahmet (1996). *Başlangıçtan Günümüze Tasavvuf*. 1. Baskı. Timaş Yayınları. İstanbul.

Kısakürek, Necip Fazıl (2016). *Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu*. Büyük Doğu Yayınları. 24. Basım. İstanbul.

Köprülü, M. Fuad (1980). *Türk Edebiyatı Tarihi*. 2. Baskı. Ötüken Neşriyat. İstanbul.

Köprülü, M. Fuad (1981). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. 4. Baskı. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları. Ankara.

Moran, Berna (1998). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. 7. Baskı. İletişim Yayınları. İstanbul.

Muhammed, Din (2016). *Tasavvuf ve Mistisizm*. Mumamet Uysal (Çev.). 1. Baskı. Endülüs Kitap. İstanbul.

Öncel, A.Ömer (1998). A.Ömer Öncel'in Sadık Yasızuçanlar ile Konuşmasından Nakleden Ömer Lekesiz (2001). *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*. 1. Basım. 5. Cilt. İstanbul. s.289-300

Özek, Ali ve Diğerleri (1993). *Kur'an-ı Kerim ve Açıklamalı Meali*. 1. Baskı. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. Ankara.

- Safa, Peyami (1961). *Mistisizm*. Babali Yayınevi. İstanbul.
- Said Nursî (1996). *Mektubat*. Envâr Neşriyat. İstanbul.
- Said Nursî (2005). *Sözler*. Yeni Şafak Gazetesi Kültür Armağanı. İstanbul.
- Said Nursî (2017). *Meyve Risalesi*. İmak Ofst Basın Yayın. İstanbul.
- Sevilen, Muhittin (1990). *Karagöz*. Milli Eğitim Basımevi. İstanbul.
- Solok, Cevdet Kudret (2004). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II*. 1. Baskı. Dünya Yayıncılık. İstanbul.
- Sultan Veled(1985). *Maarif*. Meliha Tarıkahya(Çev.). Milli Eğitim Basımevi. İstanbul.
- Sunar, Cavit (1979). *Mistisizm Nedir*. Kılıç Kitabevi. İstanbul.
- Şeyh Galip (2001). Şeyh Galip Divanı'ndan Seçmeler. Abdülbaki Gölpınarlı (Haz.). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları. Ankara
- Uludağ, Süleyman (1995). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. 2. Baskı. Marifet Yayınları. İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1969). Edebiyat Üzerine Makaleler. 1. Baskı. Millî Eğitim Basımevi. İstanbul.
- Tatçı, Mustafa (1997). *Yunus Emre Divanı*. (Cilt 1-2). Milli Eğitim Basımevi. İstanbul.
- Turan, Osman (1969). *Türk Cihân Hâkimiyeti Mefkuresi Tarihi*. 1. Cilt. Turan Neşriyat Yurdu. İstanbul. 1969.
- Türer, Osman (1995). *Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*. Seha Neşriyat. İstanbul.
- Yunus Emre (1997). *Yunus Emre Divanı II*. Milli Eğitim Basımevi. İstanbul.
- Yalsızuçanlar, Sadık (2015a). Anadolu Erenleri. Nesil Yayınları. İstanbul.
- Yalsızuçanlar, Sadık (2015b). *Semiha Ayverdi ile Sırra Yolculuk*. Nefes Yayınları. İstanbul.
- Yavuz, Hilmi (1999). *Yazın, Dil ve Sanat*. Boyut Yayıncılık. 2.Baskı. İstanbul.

2.2.Makale, Madde ve Bildiriler

- Ateş, Süleyman (2014). “Yunus'ta İlahî Aşk”. *Türk Dünyası Bilgeler Zirvesi: Gönül Sultanları Buluşması*. Eskişehir. ss.55-111.
<http://www.bilgelerzirvesi.org/bildiri/pdf2/suleymanates.pdf> (10.01.2017).

Bardakçı, Mehmet Necmettin (2002). Türklerin Sosyal ve Kültürel Hayatlarında Tasavvuf ve Tarikatlar. *Türkler Ansiklopedisi*. 7. Cilt, Yeni Türkiye Yayınları. Ankara. s. 681-699. <https://tr.scribd.com/document/112805976/Turkler-Cilt-07-orta-cag> (10.11.2016).

Bilgin, A. Azmi (1995). Tasavvuf ve Tekke Edebiyatı. *İlmî Araştırmalar*. Sayı 1. İstanbul. s.61-83. <http://dergi.fsm.edu.tr/index.php/iadeti/issue/view/3> (17.10.2016).

Bilgin, A. Azmi (2011). “Tekke Edebiyatı”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 40.Cilt. İstanbul. s.381-384.

Daşcıoğlu, Yılmaz ve Koç, Okan (2009). ”Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Ana Temalar”. *Turkish Studies* 4 /1. s. 800-900. <http://www.turkishstudies.net> (21/10/2016).

Köksal, İsmail (1991). “Fıkıh ve Tasavvuf İlişkisi”. *Tasavvuf İlmî ve Araştırma Dergisi*. Ed. Ethem Cebecioğlu (1991). 2. Sayı. Ankara. s. 83-104.

Levent, Agah Sırrı (1968). “Halk ve Tasavvufî Halk Edebiyatı”. *Türk Dili Dergisi*. CiltXIX.Sayı207.s.171-185. www.tdk.gov.tr/images/css/TDD/1968s207/1968s207__01_A_S_LEVEND.pdf (17.10.2016)

Ögke, Ahmet (2009). “İbnü’l- Arabî’nin Fusûsu’l-Hikem’inde Ayna Metaforu”. Ethem Cebecioğlu (Ed.). *Tasavvuf | İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü’l-Arabî Özel Sayısı-2)*. Sayı: 23. s. 75-89. http://www.tasavvufdergisi.net/Makaleler/1747162164_23.6.pdf (06.12.2016)

Özköse, Kadir (2009). “Muhyiddin İbnü’l-Arabî’nin İbn Rüşd ile Görüşmesi”. Ethem Cebecioğlu (Ed.). *Tasavvuf | İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü’l-Arabî Özel Sayısı-2)*. sayı: 23. s 221-240. http://www.tasavvufdergisi.net/Makaleler/1025649380_23.13.pdf (04.03.2017)

Özköse, Kadir (2014). “Tasavvufta Renklerin Dili”. *Somuncubaba | İlim ve Kültür Dergisi*. Sayı: 160, Salmat Basım Yayıncılık. s 26-30. <http://www.somuncubaba.net/pdf/0160/www.somuncubaba.net-2014-02-0160.pdf>

Şenderin, Zübeyde (2016). “Modern Dünyada Manevi Bir Arayışın Romanı: Birdenbire (Sadık Yalsızuçanlar)”. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. Kırıkkale. s 52-62. <http://docplayer.biz.tr/30639941-Rumelide-uluslararası-hakemli-rumelide-com> (12.05.2017)

Tektaş, Musa (2005). Aşk İlahî Güzelliklerin Seyridir. *Somuncu Baba (Aylık - Kültür - Edebiyat ve Araştırma Dergisi)*. Yıl:12. Sayı:58. Basım-Yayım-Dağıtım-Pazarlama Visan İktisadi İşletmesi. Malatya. s 33-37. <http://www.somuncubaba.net/pdf/0058/www.somuncubaba.net-2005-008-0058.pdf> (22.10.2016)

Uluç, Tahir (2006). “İbn Arabî’de Mistik Sembolizm”. Ethem Cebecioğlu (Ed.). *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*. sayı: 16. Ankara. s. 151-190. http://www.tasavvufdergisi.net/Makaleler/464691322_16.7.pdf (06.12.2016)

Uludağ, Süleyman (1993). Celal. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*: Ca’fer es-Sadık-Ciltçilik. Ankara : TDV. Cilt 7. s 240.

Uludağ, Süleyman (2008). Ricâlullah. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*: Resuliler-Sak. Ankara : TDV. Cilt 35. s 80-81.

Tafzanî Ebu’l-Wefa (1986). “İslam Tasavvufuna Giriş”. Mehmet Demirci(Çev.) *İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 3.Sayı. Dokuz Eylül Yayınları. s 215-234

Topaloğlu, Bekir (1997). Hak. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. cilt: 15. İstanbul. s 152 .

Topaloğlu, Bekir (2012). Vedud. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. cilt: 42. İstanbul. s 598-599.

Ulutaş, Nurullah (2008). Asaf Halet’in Şiirlerinde Tasavvufî Tema. *Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı 15. s 473-495. <http://dergipark.gov.tr/sosbilder/issue/23135> (28.10.2016).

Yalsızuçanlar, Sadık (2005). Dilsiz Kulaksız Söze Dair Öykü ve Tasavvuf İlişkileri. *Hece Dergisi (Öykümüzde Metafizik İzlek)*. Sayı:11. Öncü Basımevi. s. 83-106.

Yetiş, Kazım (2007). Türk Hikâyeciliği ve 1980 Sonrası. *Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi 80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu*. Ümraniye.

Yıldız, Ali (2010). Tanzimat Sonrası Türk Şiirinde Tasavvuf. *Turkish Studies* 5/2. s 526-572. <http://www.turkishstudies.net> (25. 11.2016).

Yüce, Abdülhakim (2005). Tasavvufta İnsan-ı Kâmil ve Mevlâna. *Tasavvuf İlmîve Akademik Araştırma Dergisi*. Sayı:14. Erkam Matbaası. Ankara. s 63-75. http://www.tasavvufdergisi.net/Makaleler/1452537414_14.6.pdf (14.02.2017).

2.3.İnternet Kaynakları

Alaçatlı, Hüseyin (2011, Kasım 23). *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*. <http://www.birazoku.com/muhayyelat-i-aziz-efendi> (3 Aralık 2016).

Çetinel, Merve (2008, 7 Eylül). Oryantalistler Hayyam'ı Doğru Okumaktan Acizler. <http://www.sadikyalsizucanlar.net/soylesiler/oryantalistler-hayyami-dogru-okumaktan-acizler-3.html> (14.05. 2017).

Çopur, Yusuf (2016, Kasım 12). Harfler de Ruhlar Gibi Sakatlanıp Örseleniyor. <http://www.sadikyalsizucanlar.net> (17.02.2017).

Daldık, Gökhan (2006). Yazarken İnsan Yenilenir ve Yeniler. <http://www.sadikyalsizucanlar.net/eskisite/turkce/yariyolkarsila/soylesi/sarmasiksoyl esi.html> (13.05.2017).

<https://outlook.live.com/owa/zehrahasim@hotmail.com> (2017, 1 Kasım)

Katre, Elif (2009, 5 Nisan). Sadık Yalsızuçanlar'la Anka Üzerine. <http://www.sadikyalsizucanlar.net/soylesiler/sadik-yalsizucanlarla-anka-uzerine-2.html> (02.05.2017).

Kutlu, Mustafa (1999, 17 Mart). *Kuğunun Son Şarkısı*. [www.yenisafak.com/yazarlar / mustafakutlu/kugunun-son-ark](http://www.yenisafak.com/yazarlar/mustafakutlu/kugunun-son-ark) (03.03/2017).

Sak, Sema (2004,12 Ocak). Bir Yolcunun Halleri. [http://www.sadikyalsizucanlar.net/eskisite/ PDF/soylesiler.pdf](http://www.sadikyalsizucanlar.net/eskisite/PDF/soylesiler.pdf) (12.05.2017).

Saki, Bilge (2009, 12 Ekim). Kaleminin hikmet öyküleriyle; Sadık Yalsızuçanlar. <http://www.sadikyalsizucanlar.net/soylesiler/kaleminin-hikmet-oykuleriyle-sadik-yalsizucanlar-4.html> (12.05.2017).

Sivaslı, Abdullah (2016). Dehşet veya Hayret. <http://yenidunyadergisi.com> 17.04.2017.

Sonuşen, Ayşe Gülgün (2016, 21 Şubat). Sadık Yalsızuçanlar ile Tasavvufa Dair Konuştuk. www.dunyabizim.com/soylesi/23237/sadik-yalsizucanlar-ile-tasavvufa-dair-konustuk (10.05. 2017).

Şimşek, Emre (2005). Biz Sizi Tanış Olasımız Diye Yarattık. <http://www.sadikyalsizucanlar.net/eskisite/turkce/yariyolkarsila/soylesi/yediiklim.soylesi.html> (14.05.2017).

Tartut, Esra (2013). “Ayan Beyan” Adlı Eserindeki Tasavvufî İmgeler. <http://www.sadikyalsizucanlar.net>. (02/02/2017).

Tasavvufta Ahlâk Anlayışı (2017). <http://www.ilimvetasavvuf.com> (17/04/2017).

Tempo Dergisi (2004, 22 Kasım). Sadık Yalsızuçanlar ile Söyleşi. www.sadikyalsizucanlar.net/eskisite/turkce/yariyolkarsila/soylesi/temposoylesi.html (13.05.2017).

Yazgaç, Suavi Kemal (2006). Ayan Beyan, İbn Arabi'den Beslenen Mesellerdir. www.sadikyalsizucanlar.net/eskisite/turkce/yariyolkarsila/soylesi/suavisoylesi.html (12.5. 2017).

Yazgaç, Suavi Kemal (2017, 9 Şubat). Yaman Dede'den Mektuplar. <http://www.sadikyalsizucanlar.net/ne-dediler-/yaman-dede-denmektuplar.html> (14.05. 2017) .

Yılmaz, Ender (2004, 10 Ekim). Gezin: Çağdaş Menkıbe. <https://www.40ikindi.com/kitap/oku.php?id=714> (16.05. 2017).

2.4. Tezler

Güler, Turan (2013). *Türk Romanında Tasavvuf*. (Yayımlanmamış doktora tezi) Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Erzurum. (<https://tez.yok.gov.tr>).

Noyan, Sema (2013). *Türk Romanında Mistisizm*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. İstanbul. (<https://tez.yok.gov.tr>).

Taş, Cumhur (2009). *Çağdaş Türk Romanında Din ve Tasavvuf*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı. Van. (<https://tez.yok.gov.tr>).

ÖZGEÇMİŞ

10.04.1978 tarihinde Yozgat'ın Sorgun ilçesine bağlı Taşpınar köyünde doğdu. İlkokulu, Taşpınar Köyü İlkokulu'nda, ortaokulu Yozgat Merkez Ortaokulu'nda, lise öğrenimini ise Yozgat Lisesi'nde tamamladı. 1995 yılında Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünü kazandı. 1999'da üniversiteyi bitirip aynı yıl Yozgat'ın Sarıkaya ilçesine edebiyat öğretmeni olarak atandı. Halen Yozgat'ın Sorgun ilçesinde bir lisede edebiyat öğretmenliği yapmaya devam etmektedir. Evli ve iki çocuk babasıdır.

Haşim ÖGE

2017